

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

U M B E R T O

ECO

Devlerin
Omuzlarında
MILANO
DERSLERİ

Araştırma
-
İnceleme

DK



Umberto Eco, 1932'de Alessandria'da doğdu. Bilim insanı, yazar, edebiyatçı, eleştirmen ve düşünür kimlikleriyle yirminci yüzyılın en önemli entelektüellerindendir. Dünya kamuoyunun gündemine 1980'de çıkan ilk romanı *Gülün Adı* ile giren Eco'nun eserlerinin pek çoğu Türkçede de yayımlandı. *Baudolino* (2003), *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* (2005), *Prag Mezarlığı* (2011) ve *Sıfır Sayı* (2015) adlı romanları ile *Güzelliğin Tarihi* (2006), *Çirkinliğin Tarihi* (2009), *Yengeç Adımlarıyla* (2012), *Düşman Yaratmak* (2014) ve *Efsanevi Yerlerin Tarihi* (2015) adlı incelemeleri de yayınlarımız arasında çıktı.

Umberto Eco, 2016'da aramızdan ayrıldı. *Devlerin Omuzlarında*, ölümünden sonra İtalyancada yayımlanan son eserdir.

Devlerin Omuzlarında

Milano Dersleri

DOĞAN KİTAP TARAFINDAN YAYIMLANAN DİĞER KİTAPLARI

Baudolino

Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi

Güzelliğin Tarihi

Çirkinliğin Tarihi

Prag Mezarlığı

Yengeç Adımlarıyla

Düşman Yaratmak

Efsanevi Yerlerin Tarihi

Sıfır Sayı

DEVLERİN OMUZLARINDA

Milano Dersleri

Orjinal adı: Sulla spalle dei Giganti

© 2017, La nave di Teseo Editore, Milano

Yazan: Umberto Eco

İtalyanca aslından çeviren: Eren Yücesan Cendey

Yayına hazırlayan: Sila Arlı

Türkçe yayın hakları: © Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

Bu kitap Türkçede La nave di Teseo Editore srl ve Telif Hakları ONK Ajans Ltd. Şti. işbirliğiyle yayımlanmıştır.

1. baskı / Mart 2019 / ISBN 978-605-09-6046-4

Sertifika no: 11940

Kapak tasarımı: Serkan Yolcu

Kapak görseli: Paoletta Saraval, *Dama con Pantegana* (Lağım Fareli Kadın), 2016, Özel Koleksiyon

Baskı: Yıkılmazlar Basın Yayın Prom. ve Kağıt San. Tic. Ltd. Şti.

Evren Mah. Gülbahar Cad. No: 62 / C Güneşli - Bağcılar - İSTANBUL

Tel: (212) 515 49 47

Sertifika no: 11965

Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

19 Mayıs Cad. Golden Plaza No. 3, Kat 10, 34360 Şişli - İSTANBUL

Tel. (212) 373 77 00 / Faks (212) 355 83 16

www.dogankitap.com.tr / editor@dogankitap.com.tr / satis@dogankitap.com.tr

Devlerin Omuzlarında

Milano Dersleri

Umberto Eco

Çeviren: Eren Yücesan Cendey



İçindekiler

Yayıncının sunuşu	11
Devlerin omuzlarında	13
Güzellik	36
Çirkinlik	64
Mutlak ve göreceli.....	99
Alev güzeldir	129
Görünmez olan	161
Paradokslar ve aforizmalar	189
Hatalı bilgi vermek, yalan söylemek, sahtecilik yapmak	219
Sanatta bazı kusurlu biçimler üzerine	252
Sır hakkında bazı açıklamalar	283
Komplo.....	317
Kutsal olanın temsili	344
Kaynaklar	373

İtalyan yayıncının sunuşu

Umberto Eco'nun burada yayımlanan on iki metni, her birinin bitiminde yer alan tarihte, özel olarak Milanesiana için yazılmış ve festivalde yazar tarafından ve görsellik katılarak *lectio magistralis* biçiminde 2001 yılından 2015 yılına kadar okunmuştur. Milanesiana, 2008'den itibaren her yıl, özel bir tema belirlemiştir (bunlar da bazı metinlerin sonunda yer alır) ve Eco çoğu zaman esin kaynağı olduğu bu temalara mutlaka bağlı kalmıştır.

2001 yılının Milanesiana şenliğinde ele alınan ilk ders "Devlerin Omuzlarında" görsellik barındırmıyor ve bir girizgâh olarak sunuluyor: Yazarın klasiklerin güncelle desteği biçimindeki vizyonu ve entelektüelin misyonu işleniyor.

Son bölüm olan "Kutsal Olanın Simgesi" her ne kadar Milanesiana için tasarlanmış olsa da dillendirilmemiştir. Bu nedenle biz onu en son sıraya aldık.

Metinlerde yer alan güncel duruma ait göndermelere yer vermedik.

Eco konuşmalarında sık ele alınan temalar vardır, bunlar yinelemeden çok bir *leitmotiv* olarak onun yürekten önem verdiği konulara tanıklığıdır.

Redaksiyon birkaç küçük notla sınırlandırılmıştır ve yazarın işaretleri takip edilerek ikonografik bilginin bütüne uyum sağlaması amaçlanmıştır.

Devlerin omuzlarında

Cüceler ve devler konusu beni her zaman büyülemiştir. Aslında cüce ve dev arasındaki tarihsel polemik, baba ile oğul arasındaki binlerce yıllık mücadelenin sadece bir konu başlığıdır ve sonuçta gördüğümüz üzere bizi daha da yakından ilgilendirir.

Oğulların babalarını öldürmeye meyilli olduklarını kabullenmek için psikanalistleri rahatsız etmeye gerek yoktur – sadece edebiyat alanında kalmak için eril ifade kullanıyorum, çünkü Neron ve Agrippina arasındaki kötü ilişkiden, alışıktığımız cinayet haberlerine kadar annelerin öldürülmesinin de binlerce yıldır süregelen bir alışkanlık olduğundan haberdarım.

Oğulların babalarına saldırılarına simetrik olarak gelişen, babaların oğullarına saldırı sorunu da vardır. Oedipus günahsız Laios'u öldürür, Satürn¹ evlatlarını yutar, Medea ideal ane olarak nitelenemez. Bırakalım zavallı Tieste bilmeden öz evlatlarının etiyle kendine bir Big Mac hazırlasın; Bizans'ta taht varisi veliahtlar, babalarının gözlerini kör ederlerken, Konstantinopolis kentinde tahtlarını bırakmamak için oğullarını doğar doğmaz katleden sultanlar da olmuştur.

Babalar ve oğullar arasındaki çatışma şiddet içermese bile dramatik formlar sergileyebilir. Babaya onunla alay ede-

1. Kronos. (ç.n.)

rek de karşı çıkılabilir; sözgelimi Ham onca sudan sonra babasının içtiği şarabı affetmez; bilindiği üzere Nuh da saygısız oğlunu geliştirmekte olan ülkelere sürerek onu ırkçı bir tutumla dışlar. Kabul etmeliyiz ki, bir küçük düşürme yüzünden oğlundan yüz çeviren babanın reva gördüğü binlerce yıl süren ağır kuraklık ve kölelik de biraz fazla kaçır. İlahi iradeye teslimiyette mütevazı bir örnek olarak İshak'ı kurban etmeye hazır olan İbrahim'in kabulü göz önüne alındığında, İbrahim'in bunu yaparken oğluna emre itaatini göstereceği mal varlığı olarak baktığını söyleyebilirim (oğul, boğazı kesilerek ölüyor, baba da Yahova'nın şefaatinin kazanıyordu... Söyleyin, sizce adam bizim ahlak kurallarımıza uygun davranıyor muydu?) Neyse ki Yahova latife yapıyordu ama İbrahim bunu bilmiyordu. İshak'ın şanssızlığı baba olduğu zaman başlıyordu zaten: Yakup onu öldürmüyordu elbette ama güzel bir aile cinayetinden çok daha cüretkâr bir stratejiyle körlüğünden yararlanarak hiç de layık olmadığı bir numara çeviriyor ve tahta geçme hakkını elinden alıyordu.

Her türlü *querelles des anciens et des modernes*² simetrik bir mücadelenin ışığında sürer. Formülü elde ettiğimiz 17. yüzyılın izine ulaşmak için, Perrault veya Fontenelle'in, daha olgun olan çağdaşlarının, atalarınınkinden çok daha nitelikli yapıtlar verdiğini öne sürdükleri doğrudur (ve böylece *poètes galants*³ ve *esprits currieux*⁴ anlatı sanatının ve romanın yeni biçimlerine ayrıcalık tanırlar) ama *querelle* (çatışma) bir kez ortaya çıkmış ve beslenmişti, çünkü Boileau ve eskilerin taklidinden yana olan insanlar son derece otoriter bir tavırla yenilere karşı çıkmışlardı.

Eğer *querelles* (çatışmalar) varsa, yenilikçilere daima *lau-*

2. Fransızca "eski ile yeni arasındaki çatışma". (yay.n.)

3. 18. yüzyıl Fransız şairleri kastediliyor. (yay.n.)

4. Fransızca "meraklı ruhlar, zihinler". (yay.n.)

*datores temporis acti*⁵ karşı çıkar ve yeni olana, geçmişle bağların kopmasına övgü, pek çok kez yaygın muhafazakârlığa tepki olarak doğar. Bizim dönemimizde “Yepyeniler” diye tanınan şairler olmuş olsa bile, hepimiz okullarda iki bin yıl önce de *poetae novi* (yeni şairler) olduğunu okuduk. Catullus döneminde *modernus* sözcüğü henüz yoktu ama Latin geleceğine karşı çıkmak için Yunan lirizmine eğilen şairlere *novi* (yeni) deniyordu. Ovidius, *Ars Amatoria* (III, 121 ve sonrası) yapıtında *prisca iuvent alios* (geçmişi başkalarına bırakıyorum) diyordu; *ego me nunc denique natus gratulor, haec aetas moribus acta meis* vb. (ben günümüzde doğmuş olmakla gurur duyuyorum çünkü bu dönem bana yakışıyor, çünkü çok daha rafine ve geçmiş dönemler gibi rüstik değil). Yenilerin geçmiş zaman methiyecilerine rahatsızlık verdiklerini bize Orazio hatırlatırken (*Mektuplar*, II, 1, 75 ve sonrası) “modern” yerine *nuper* (yakın geçmiş) ifadesini kullanıyor ve bir kitabın zarif *sed quia nuper* yüzünden yargılanamayacağını, çünkü onun daha bir önceki gün ortaya çıkmış olduğunu söylüyor. İşte bu, günümüzde rastlanan bir davranıştır; genç bir yazar eleştirilirken, o eski romanlar artık yazılmaz oldu, diye yakınılır.

Modernus terimi, bizim için antik dönemin bitmesiyle yani İ.S. V. yüzyıla doğru, Avrupa’nın Karolanj Rönesansı’ndan önce gelen –ve bize hepsinden daha az modern gibi görünen– ciddi anlamda karanlık parantezin içine düştüğü dönemde sahneye çıkar.

Tam da o “karanlık” yüzyıllarda, geçmiş yüceliklerin anısı solgunlaşmaya başlamışken ve yalnızca yanmış yıkılmış izler ayakta kalmışken, yenilikçilik, yenilik yapanlar bunun farkına bile varmadan yeniden can kazanır. Nitekim işte o zaman yeni Avrupa dilleri son iki bin yılın en karşı durulmaz ve yenilikçi kültürel etkinliği olarak kendilerini kabul ettirmeye

başlarlar. Koşut olarak klasik Latince, Ortaçağ Latincesine dönüşmektedir.

İlk gurur eylemi, artık antik dönemlere ait olmayan bir Latin dilinin kabullenilmesidir. Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra yeni anakara tarım kültürü krizlerine, büyük kentlerin, yolların, Roma su kemerlerinin çökmesine tanıklık eder; ormanlar, keşişler, şairler ve madencilerle örtülü bir alanda dünyayı canavarların meskeni olan karanlık bir orman olarak görürler. Gregorio de Tours, 580 yılından beri edebiyatın sonunun geldiğini ilan ederken hangisi olduğunu hatırlamadığım bir Papa ise, Gal topraklarında gerçekleştirilen vafizlerin hâlâ geçerli olup olmadığını kendine soruyordu; orada *in nomine Patris e Filiae* [kız çocuğun] *et Spiritus*⁶ adıyla vafiz edilir olmuştu çünkü papaz bile artık Latince bilmiyordu. Ne var ki VII. ve X. yüzyıllar arasında İspanya'dan yola çıkan, Gallere dokunup Britanya adalarına kadar ulaşan "Hisperik Estetik" adıyla bilinen stil egemen olur.⁷ Klasik Latin geleneği, bu stili, önce "Asyalı" (ve sonra Afrikalı) olarak tanımlar – ve mahkûm eder– ve bunu "Attikus" stilinin dengesine karşıt olarak yapar. Asya stilinde, klasik retoriğin *kakozelon* ya da *mala affectatio* adını verdiği tarz mahkûm ediliyordu. Ve buna bir örnek vermek gerekirse Kilise rahipleri, V. yüzyıla doğru *mala affectatio* örnekleri karşısında şaşkına dönüyorlardı; San Girolamo'nun bu eleştirisine örnek olarak şu gösterilebilir (*Adversus Jovinianum* I):

Artık pek çok barbar yazar ve ne kimin konuştuğu ne de ne söylendiği belli olan o erdemsiz tarz yüzünden karmakarışık olmuş söylevler var. Sarmal yükselişi denerken yığılıveren has-

6. Doğrusu "Baba, 'Oğul' ve Kutsal Ruh adına" anlamında *In nomine Patris e Filii et Spiritus*'tur. (yay.n.)

7. Ortaçağ'ın tamamı boyunca var olup özellikle X. yüzyılda zirveye ulaşan yapmacık ve gelenek dışı bir yazı türü olan Hisperik, "İrlanda'ya özgü" demektir. (ç.n.)

ta yılan gibi, her şey şişiyor ve gevşiyor. Her şey çözümsüz sözel düğümler içinde gerçekleşiyor ve Plauto ile söz birliği edip “Burada ne olduğunu Sibilla’dan başka kimse anlayamaz” diye yinelemeliyiz. İyi de neye yarıyor bu laf büyücülükleri?

Klasik gelenek için “erdemsizlik” sayılan, Hisperik Şiir için erdem haline geliyor. Hisperik sayfa artık geleneksel sentaks ve retorik yasalarına boyun eğmiyor; ritim ve ölçü kuralları barok tatta listeler üretmek adına saldırıya uğruyor. Klasik dünyanın kakafonik olarak niteleyeceği uzun nakaratlar yeni bir müzik yaratıyor ve Aldhelm of Malmesbury (*Eahfrid*, PL 89, 159) her sözcüğün ilk harfinin aynı olduğu cümleler kurmakla gururlanıyor: “Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosatori sub polo probulgantes” vb.

Sözel dağarcık, İbranice ve Yunancadan ödünç alınan sözcüklerin kullanımı sonucunda akla hayale sığmaz melezlikler yaratarak zenginleşiyor, metinler kriptogramlarla tıka basa doluyor. Klasik estetiğin ideali açıklık ise, Hisperik estetiğin ideali karanlık oluyor. Klasik estetik ideal olarak orantıyı benimserken, Hisperik estetik karmaşık, müstear, dolambaçlı, devasa, canavarca, sınırlara uymayan, ölçüsüz ve mucizevi olanın bolluğuna kucak açıyor. Deniz dalgalarını tanımlamak için *astriferus* veya *glaucicomus* gibi sıfatlar beliriyor; *pectores*, *placoreus*, *sonoreus*, *alboreus*, *propriiferus*, *flammiger*, *gaudifluus*... gibi yeni tanımlar değer kazanıyor.

VI. yüzyılda Virgilio Grammatico’nun *Epitomi* ve *Epistole* kitaplarında övdüğü sözel buluşlar da aynıdır. Tolosa yakınlarındaki Bigorre köyünden olan bu çılgın dilbilimci, Cicero veya Virgilio’nun –Gerçek Virgilio– asla yazmış olamayacağı metinlerinden alıntılar yapıyor ama daha sonra anlaşıyor, daha doğrusu seziliyor ki, her bir üyesi klasik bir ya-

zarın adını kendine müstear edinmiş bir edip biraderliği bu sahte adlar altında kesinlikle klasik olmayan Latinceyle yazılar yazıyor ve üstelik bununla övünüyor. Bigorre'li Virgilio, Edoardo Sanguineti'nin hayal gücünden fişkırmış gibi görünen dilsel bir evren yaratıyor ve olasılıkla tam tersi oluyor. Virgilio on iki tür Latin dili olduğunu ve her birinde ateş kelimesinin *ignis, quoquinhabin, ardon, calax, spiridon, rusin, fragon, fumaton, ustrax, vitius, siluleus, aenon* gibi farklı adlarla söylendiğini iddia ediyor (*Epitomi* I, 4). Savaşta *praelium* deniyor çünkü denizin üzerinde yaşanıyor (enginliği yüzünden önceliği *praelum* ya da *praelatum* alıyor, *Epitomi* IV, 10). Öte yandan Latin dilinin kuralları tartışmaya açılıyor, hatip Galbungus ve Terentius on dört gün, on dört gece boyunca *ego* zamiri üzerinde tartışıyor ve sorun azami derecede önem taşıyor çünkü söz konusu olan, insanın empati kurarak kendine nasıl hitap edeceğinin tespitidir. ("Ah ben, iyi yaptım mı?" *O egone, recte feci?*)

Ama biz şimdi avama dönelim. V. yüzyılın sonlarına doğru halk artık Latince değil Gal-Roman, İtalo-Roman, İspano-Roman ya da Roman-Balkan gibi diller konuşuyor. Bunlar, konuşulan ama kaleme alınmayan diller; gene de *Strazburg Yemini* (842) ve Capuana Belgesinde (960-963), dilsel yenilik müjdesi belirir. Dil çeşidinin çoğalması karşısında, gene aynı yüzyılda, Babil Kulesi yeniden gündeme gelir ve genellikle bu hikâyede bir lanet ve talihsizlik izi aranır. Öte yandan yeni halk dillerinin doğuşunu bir modernlik ve mükemmelleşme olarak görmeye cüret edenler de çıkar.

VII. yüzyılda bazı İrlandalı dilbilgisi uzmanları Gaelico – Gaeilge, İrlanda– halk dilinin Latin dili karşısında sahip olduğu avantajları tanımlamaya çalışırlar. *Şairlerin İlkeleri* adlı yapıtta Babil Kulesi yapısı yeniden çatılır: Nasıl kulenin inşası için sekiz ya da dokuz (yorumlara göre) malzeme yani kil ve su, yün ve kan, odun ve kireç, zift, keten ve katran

kullanıldıysa, Gaeilge dilini oluşturmak için de ad, zamir, fiil, zarf, orta, bağlaç, edat ve ünlem kullanılmıştır.

Paralel olan açıklayıcıdır: Babil Kulesi efsanesine olumlu bir örnek bulmak için Hegel'i beklemek gerekecektir. İrlandalı gramerciler Gaelico dilinin diller karmaşasını aşmak için ilk ve tek örnek olduğunu savunurlar. Bu dilin yaratıcıları, günümüzde "kes-yapıştır" şeklinde tanımlayabileceğimiz bir işlemlle her dilde en iyi olanı seçmiş, öteki dillerde bulamadıkları kelimeleri yoktan var etmiş ve böylece form, kelime ve nesne kimliği yaratmışlardır.

Kendi girişiminin ve onurunun son derece ve farklı biçimde bilincinde olan Dante, birkaç yüzyıl sonra hem bir yenilikçi hem de yeni halk dilinin yaratıcısı olarak kabul görecektir. Dante hem bir dilbilimci titizliğiyle hem de şair yeterliliği ve hatta küümseyiciliğiyle –var olan tüm şairlerden üstün olduğundan asla kuşku duymamıştı– İtalyan lehçelerinin çokluğu karşısında seçkin (ışık saçan), merkezi (kutup ve kural olarak işleyen), krallara layık (İtalyanların sahip olması halinde ulusal bir kraliyetin sarayına yakışır) ve soylu (hükümetin, jürilerin, bilgelerin dili) olacak halk dilini hedeflemenin şart olduğuna karar vermiştir. *De vulgari eloquentia*⁸ yapıtında gerçek ve biricik seçkin halk dilinin kurallarını belirler; Dante öteki karmaşık dillere karşı öne sürdüğü bu dilin gerçek kurucusu olarak kabul edilir çünkü karma dillere karşı öne sürdüğü halk dilinin tam da Âdem'in dilinde bulunan ilkselliğe sahip olduğunu iddia eder. Dante'nin adeta "Parfümlü Panter" misali peşine düştüğü bu parlak halk dili, Cennet lisanının restorasyonunu temsil ederek Babil sonrası yaraları şifalandırır. Kusursuz dili restore etmek gibi cüretkâr bir rolden yola çıkan Dante, dillerin çokluğundan yakınmak yerine, onun neredeyse biyolojik gücünü, zaman içinde değişme, kendini yenileme yeteneğini yüceltir. Özellik-

le de bu kabullenilmiş dilsel yaratıcılık temelinde ve söz gelişi ilksel İbranice gibi yitip gitmiş örneklerin peşine düşmeden modern ve doğal olan mükemmel dili yaratma girişiminde bulunur. Dante yeni –ve daha mükemmel– bir Âdem olmaya aday olur. Onun gururu karşısında, Rimbaud’nun daha geç tarihli önermesi “*il faut etre absolument moderne*”⁹ bile eski yüzlü kalır. Babalar ve oğullar arasındaki mücadelede “Yaşam yolumuzun tam ortasında” satırları, *Saison en enfer*’den¹⁰ çok daha baba katilidir.

Belki de *Modernus* teriminin kuşaklar arası mücadelede ilk örneği edebiyatta değil, felsefe ortamında aşıkâr biçimde ortaya çıkmıştır. Nasıl erken Ortaçağ, ilksel felsefi kaynaklar olarak Geç Neoplatonizm metinlerine, Augustinus’a, *Logica Vetus*¹¹ diye bilinen Aristoteles yazılarına yöneldiyse, XII. yüzyılda skolastik kültür ortamına adım adım başka Aristoteles metinleri de giriş yapar (*Birinci ve İkinci Analitikler, Topikler, Sofistik Çürütmeler*) ve bunlar daha sonra *Logica Nova* diye adlandırılır.

Logica Nova’nın¹² geçmişin ilahiyat düşüncesine oranla yeniliğinin ne olduğunu bize söyleyen, Kilisenin Aostalı Anselmo’yu, Aquino’lu Aziz Tommaso’yu, Bonaventura’yı arş-ı âlâya yükseltirken, modern mantık savunucularının hiçbirine aynı muameleyi yapmamasıdır. Aykırı olduklarından değil. Sadece geçmiş yüzyılların ilahiyat tartışmalarına oranla, onlar başka işlerle ilgileniyorlardı; bugünkü deyişle zihnimizin işleyişine kafa yorduklarını söyleyebiliriz. Bu kişiler şöyle ya da böyle bilinçli olarak babalarını öldürmekteydiler; bunu tıpkı daha sonra hümanizm felsefesinin de onları,

9. Mutlaka modern olmak gerekir. (ç.n.)

10. Cehennemde bir mevsim. (ç.n.)

11. Eski Mantık. (ç.n.)

12. Yeni Mantık. (ç.n.)

artık geçmişte kalmış modernleri öldürmeye niyetlenecekleri gibi yapıyorlardı – ama tek başarabildikleri bu bilgiyi üniversite sınıflarında kış uykusuna yatırmak oldu ve çağdaş –bugünkü– üniversiteler de onları yeniden keşfetti.

Sözünü ettiğim tüm vakalarda, her yenilikçi eylem ve babaya karşı çıkış, daima öldürmeye girişilen babadan daha iyi tanınan bir ataya başvuru aracılığıyla gerçekleşiyor. *Poetae novi*,¹³ Latin geleneğini protesto ederken Yunan lirik şiirine, Hisperik şairlere, Virgilio Grammatico'ya yanaşıyorlar; kökü Kelt, Vizigot, Helen ve İbrani dillerinde bulunan kelimelerden medet umuyorlar ve daha da antik dillerin kolajı olduğunu söyledikleri Latinceye karşı çıkıyorlardı; Dante'nin de Virgilio (Marone Grammatico) gibi çok güçlü bir ataya gereksinmesi olduğunu, *Logica Modernorum*'un yitik Aristoteles'in yeniden keşfi sayesinde modern olabildiğini savunuyorlardı.

Ortaçağ'da son derece sık dile getirilen bir *topos*, (tema) antik dönem insanların çok daha güzel ve uzun boylu olmasına ilişkindi. Günümüzde bu konunun hiçbir dayanağı olmadığı söylenebilir ve zaten Napolyon'un uyuduğu yatağın boyuna bakmak yeterlidir; kaldı ki o dönemde bu anlam-sız karşılanmamış olabilir: antik dönemlere ait imge ünlülerin heykellerinden elde ediliyordu ve o şöhretli kişiler birkaç santim uzatılarak heykele dönüştürülüyor olabilirdi ama öte yandan Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle birkaç yüzyıl boyunca kitlesel ölümler ve kıtlıklar olmuştu, bu nedenle günümüz sinemasında boy gösteren haçlılar ve Graal şövalyeleri çok büyük olasılıkla günümüzün pek çok muzaffer süvarisi kadar uzun boylu değillerdi. Büyük İskender, herkesin bildiği üzere ufak tefek bir adamdı ve Vercingetorix de büyük olasılıkla Kral Arthur'dan daha uzun değildi. Simetrik tezat konusunda, gene sık ele alınan bir *topos*, İncil'den geç antik dö-

neme ve sonrasına uzanan *puer senilis*¹⁴ idi ve bu, gençliğin tüm ayrıcalıklarının yanı sıra *senectus*'un (yaşlılığın) her türlü erdemine sahip olan bir genci anlatıyordu. Şimdi, besbelli antik dönem insanların boylarına methiyeler düzmek tutucu bir davranış sayılabilir ama Apuleius'un (*Florida*, IX, 38) işlediği "*senilis in uivene prudentia*" yenilikçi bulunabilir. Ne var ki öyle değildir. Antik dönem insanlarına övgü, yenilikçilerin kendi yeniliklerinin gerekçelerini babalarının unuttuğu gelenekte aramalarından kaynaklanan bir edimdir.

Anılan tek tük vaka bir kenara, Dante'nin gururu gerçekten erişilmezdi, Ortaçağ'da, gerçek şeyler söylemek ancak daha önceki kuşak *auctoritas* (yetke) tarafından savunulduğunda anlam taşıyordu; öyle ki *auctoritas* bu yeni fikri desteklemiyorsa, tanıklık üzerinde oynama yapılıyordu çünkü XII. yüzyılda Alain de Lille'in söylediği üzere *auctoritas* burun balmumundan yapılmıştı.

Bu noktayı iyi anlamamız gerekir, çünkü Descartes'tan sonra —Jacques Maritain'in dediği gibi— filozof önceki bilgiyi *tabula rasa* kılan kişidir ve kendini ancak "débutant dans l'absolu"¹⁵ olarak takdim eder. Günümüzün herhangi bir düşünürü (şairi, romancısı ya da ressamı demiyorum) gerçekten ciddiye alınmak istiyorsa, seleflerinden farklı bir şeyler bildiğini göstermek, bunu yapmasa bile gösterirmiş gibi yapmak zorundadır. Gene de skolastikler bunun tam tersini yaparlardı. En dramatik akraba cinayetlerini işlerler ve mazeret olarak babalarının söylemlerini yinedediklerini gösterirler, bunu savunurlardı. Aziz Tommaso, kendi döneminde, Hıristiyan felsefesinde devrim yapmıştır ama bunun hesabını sormaya kalkışan olursa (nitekim bunu deneyen olmuştur) ona yanıt vermeye ve kendisinin sadece sekiz buçuk asır ön-

14. Ebedi çocuk. (ç.n.)

15. Fransızca "bir şeye ilk kez başlayan." (yay.n.)

ce Aziz Augustinus'un söylediklerini yinelemekten başka bir şey yapmadığını söylemeye hazır. Ortaçağ düşünürü sadece kendinden önce gelenlerin düşüncelerinin şurasında burasında ufak değişiklikler yapmanın doğru olacağını düşünüyor, selefleri sayesinde daha açık seçik düşünceler üretebildiğine inanıyordu. İşte bu noktada bu bölüme adını verdiğim "cüceler ve devler" aforizması doğmuştur.

Dicebat Bernardus Canotensis non esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia, in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantes.

[Bernardo di Chartres, bizlerin devlerin omuzlarında duran cüceler gibi olduğumuzu söylerdi; bu sayede onlardan daha uzakları görebilirdik ama bunu boyumuz ya da keskin gözlerimiz sayesinde değil, omuzlarında dikilerek onlardan daha yukarıda olduğumuz için başarabilirdik.]

Aforizmanın kökenleri konusunda çeşitlilik görmek isterseniz, Ortaçağ dönemi için Édouard Jeuneau'nun *Devlerin Omuzlarındaki Cüceler* (1969) kitapçığına başvurabilirsiniz, ama daha çılgınca neşeli, daha serseri ve heyecan verici sayılabilecek örnek ararsanız, 1965 yılında çağdaş sosyologların en büyüklerinden Robert Merton tarafından yazılmış olan *On the Shoulders of Giants*'a başvurabilirsiniz. Merton bir gün Newton'un, Hooke'a yazdığı 1675 tarihli mektupta yer alan aforizmanın yöntemine hayran kalmıştı: "If I have seen further it is by standing on ye sholders of Giants"¹⁶; bunun üzerine sözün kaynağını bulmak için geri gitmiş, şansını belgelemek için ileri yürümüş ve her yeni baskıda küçük notlarla ve eklemelerle kabarttığı bir dizi bilgi yüklü açılımıyla elde ettiği bilgiyi İtalyancaya tercüme ettirdikten (*Sulle Spal-*

16. İngilizce "Daha uzağı görebildimse, bu, siz devlerin omuzlarında durduğum içindir." (yay.n.)

le dei Giganti, 1991) ve benden de bir önyazı yazmamı isteme yüceliğini gösterdikten sonra bunu 1993 yılında İngilizce olarak "The post-italianate edition" adıyla yayımlamıştır.

John of Salisbury, *Metalogicon* (III,4) adlı eserinde, cüceler ve devler aforizmasının Bernardo di Chartres'a ait olduğunu dile getirir. Zaman, XII. yüzyıldır. Belki de kavramı ilk bulan Bernardo değildir çünkü bu, (cüce metaforu değilse bile) altı yüzyıl önce Prisciano tarafından kullanılmış ve Prisciano ile Bernardo arasındaki aracı, John of Salisbury'den otuz altı yıl önce *Glosse a Prisciano* yapıtında cücelerden ve devletlerden dem vuran William of Conches adlı kişi olmuştur. Ama bizi ilgilendiren John of Salisbury'den sonra aforizmanın pek çok kişi tarafından kullanılmış olmasıdır: 1160 yılında Laon okuluna ait bir metinde rastlanmış, 1185 yılında Danimarkalı tarihçi Svend Aagesen, Gerardo di Cambrai, Raoul de Longchamp, Egidio di Corbeil, Gerardo d'Alvernia ve sonra da XIV. yüzyılda Aragona krallarının hekimi Alexandre Ricat, iki yüzyıl sonra ise Ambroise Paré eserlerinde kullanmışlardır; aforizma Daniel Sennert adındaki 17. yüzyıl bilimadamına ve Newton metinlerine kadar ulaşmıştır. Tullio Gregory aforizmaya Gassendi'de rastlandığını söyler (*Septisizm ve Empirizm, Gassendi üzerine etüd*, 1961) ama zaten Ortega y Gasset adına ulaşmak bile yeterlidir çünkü o *Entorno a Galileo* (1947, s. 45) adlı denemesinde kuşakların birbirini takip edişinden söz ederken insanların "birbirlerinin omuzlarında durduklarında üstte olanın alttakilere egemen olduğu zannının hazzını yaşadığını ama aslında onların tutsağı olduğunun bilincine varması gerektiğini" vurgular. Öte yandan, Jeremy Rifkin'in yakın zamanlara ait (1982) *Entropi-a'sında*, Max Gluckman'ın şöyle bir söylemini okuyorum: "Bilim, bu kuşağa ait herhangi bir budalanın önceki kuşağa ait bir dâhinin ulaştığı noktayı aşabildiği sıradan bir disiplindir." Bu söylem ile Bernardo'ya atfedilen arasında sekiz yüz-

yıl geçmiştir ve bir şeyler olmuştur: Felsefi ve teolojik düşüncede babalarla ilişkiye gönderme yapan söylem, bilimin ilerlemeci karakterine işaret eden bir deyiş haline gelmiştir.

Ortaçağ'ın başlangıcında, bu aforizma popüler olmuştu çünkü kuşaklar arasında yaşanan ve devrimci olmayan çatışmayı görünür biçimde çözmeye izin veriyordu. Antik dönem insanları elbette bize oranla devdiler; ama bizler cüce olsak da onların omuzlarına oturarak yani onların bilgeliğinden yararlanarak onlardan daha iyi görebiliyorduk. İşte bu aforizma, kökeninde mütevazı mıydı yoksa kibirli mi? Bizler, eski insanların öğrettiklerini ve hatta daha iyisini biliyoruz mu demek istiyor, yoksa önceki kuşaktan borç aldığımız bilgiler sayesinde mi onlardan daha bilgili oluyoruz?

Ortaçağ'ın sık rastlanan temalarından biri dünyanın adım adım yaşlanması olduğundan, Bernardo'nun aforizması şöyle yorumlanabilirdi: madem ki *mundus senescit*,¹⁷ biz daha genç olanlar, antik insana oranla yaşılanıyoruz ama en azından onların yapamadıklarını veya anlamaya ya da yapmaya zaman bulamadıklarını yapabiliyor, anlayabiliyoruz. Bernardo di Chartres aforizmayı dilbilgisi üzerine bir tartışma ortamında dile getiriyordu; ele alınan antik insan tavrının taklidi ve bilgisi kavramıydı, ama gene John of Salisbury'nin tanıklığına dayanarak, Bernardo antik insanı körlemesine kopya eden öğrencilerine çıkışıyordu; sorunun onlar gibi yazmak değil, onlar kadar iyi yazmayı onlardan öğrenmek olduğunu ve bunu takiben birilerinin de bizlerin onlardan esinlenmemiz gibi bizlerden esinleneceğini söylüyordu. Sonuç olarak bugün okuduğumuz terimlerle olmasa da onun aforizmasında otonomiye ve yenilikçi cesarete bir çağrı vardı.

Aforizma, "Bizler antik insanlardan daha uzağı görüyoruz" diyordu. Metafor, elbette uzamsaldır ve bir ufka doğru yürüyüşü ima eder. Unutmamalıyız ki, geleceğe uzanan gelişim hare-

17. Latince, "Dünya yaşılanıyor." (ç.n.)

keti olarak, Yaradılıştan Kurtuluşa¹⁸ ve bu noktadan İsa'nın muzaffer dönüşüne kadar olan tarih, Kilise babalarının icadıdır – bu nedenle beğenilsin ya da beğenilmesin, (arkasında İbrani Mehdiliği ile) Hristiyanlık olmadan ne Hegel ne de Marx, Leopardi'nin hiç kuşku duymadan “İnsanlığın muhteşem ve ilerici kaderi” dediği gerçekten söz edebilirlerdi.

Aforizma XII. yüzyıl başlarında ortaya çıkar. *Apocalisse* (Kıyamet) okumalarından Bininci yıl dehşetine kadar Hristiyan dünyasını boydan boya dolaşan tartışma, bir asra yakın bir süredir uykuya yatırılmıştır; Bininci yıl'da Mehdi beklentisi kitlesel hareketler yarattığından efsanevidir ve hem Bininci yıl edebiyatında, hem de pek çok sapkın yeraltı metninde yer almıştır. Mesihçi-Millennarist hareket ya da zamanların sonunun nevrotik beklentisi, aforizmanın doğduğu anda pek çok sapkın hareketin etkin mirası olarak ortaya çıkar ama Ortodoks tartışmadan silinir. Günler, İsa'nın yeryüzüne nüzulüne yani ikinci gelişine doğru akarken bu, olumlu görülen bir hikâyenin ideal bitiş noktası halini alır. Cüceler geleceğe doğru yapılan bu yürüyüşün sembolü olurlar.

Cücelerin Ortaçağ'da ortaya çıkmasıyla modernlik süreci başlar ve bunun yenilikçi tavrı, babaların bile unuttuğu örnekleri yeniden ortaya çıkarmasından kaynaklanır. Sözün gelişi Pico della Mirandola veya Marsilio Ficino gibi ilk hümanistleri ve filozofların ilginç durumunu ele alalım. Onlar –bize okulda öğretildiği üzere– Ortaçağ dünyasına karşı açılan savaşın kahramanlarıdır ve genel olarak olumlu çağrışımlar yapmayan “Gotik” sözcüğünün ortaya çıkması da aşağı yukarı bu döneme rastlar. Oysa Rönesans Platonculuğu ne yapıyordu? Platon'u Aristoteles'e karşı ileri sürüyor, *Corpus hermeticum* veya *Oracoli Caldaici*¹⁹ keşfediyor, yeni bilgi-

18. İsa'nın çarmıha gerilişi kastediliyor. (ç.n.)

19. Keldani Müneccimleri. (ç.n.)

yi *prisca* yani İsa'dan önceki dönemden kalan bilgelik üzerine kuruyordu. Hümanizm ve Rönesans, genel olarak devrimci gibi algılanan kültürel hareketlerdir ve yenilikçi stratejilerini var olmuş en tepkici biçimde gösterirler; felsefi tepkicilik için ise zamansız bir geleneğe geri dönüş anlaşılır. Ve işte o zaman kendimizi dedelerden yardım alarak babaları ortadan kaldıran bir eleme karşısında buluruz; bu kuşak onların omuzlarına tırmanmakla evrenin merkezi olarak insanın Rönesans vizyonunu oluşturmaya çalışacaktır.

Batı kültürünün hata yaptığıının bilincine varması ve bilme konusunda devrim yapması, büyük olasılıkla 17. yüzyıl bilimiyle gerçekleşmiştir. Hareket noktası olan Kopernik hipotezi, Platon ve Pitagoras bilgilerine dayanıyordu. Barok dönem Cizvitleri Kopernik'e alternatif bir modernlik oluşturmaya çalışırken, Uzakdoğu'nun uygarlıklarını ve kadim yazılarını keşfettiler. Patentli sapkın Isaac Le Peyrére –*Kutsal Kitap* kronolojisini çiğneyerek– dünyanın Âdem'den çok önce Çin denizlerinde başladığını kanıtlamaya çalışmıştı; ona göre Enkarnasyon yerküremizin tarihinde ikincil bir olguydu. Giambattista Vico tüm insanlık tarihini bizi eskinin devlerinden nihayet saf zihinle düşünmeye ulaştıran bir süreç olarak görür. Aydınlanmacılık kendini kesinlikle modern sayar, marjinal etkisi olarak öz babasını gerçekten öldürür ve günah keçisi olarak Luigi Capeto'yu gösterir. Ama bu noktada geçmişin devlerine sıklıkla değinen *Encyclopédie* okumak yeterlidir. *Encyclopédie* yeni üretim sanayini kutlayarak makinelerle dolu tablolar yayımlar ama öte yandan (eylemci bir cüce olarak tarihi yeniden okurken) kadim doktrinlerin yeniden ele alındığı “revizyonist” maddelere de gözünü yummaz.

XIX. yüzyılın büyük Kopernik devrimleri, hep önceki devlere gönderme yapar. Kant, Hegel'in, onu dogmatik uykusundan uyandırmasına ihtiyaç duyar; Romantikler sisleri ve Ortaçağ şatolarını yeniden keşfederek Fırtına'yı hizmete sokar-

lar; Hegel yeninin eskiye üstünlüğünü kesinlikle kabul eder ve tarihe hasretin ve posanın bulunmadığı mükemmeliyetçi hareket olarak bakar; insan düşüncesinin tüm tarihini yeniden okuyan Marx kendi materyalizmini, Yunan atomcuları üzerine yazdığı üniversite tezini yeniden işleyerek kurar; Darwin *Kutsal Kitap* babalarını öldürerek, devleri temsilen antropomorfik olarak büyük maymunları seçer ve insanın onların omuzlarında ağaçlardan yere indiğini, hâlâ şaşkınlık ve vahşet içinde ayrıık başparmağı biçimindeki evrim mucizesini yönetmekle uğraştığını söyler. XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber, Pre-Rafaelcilerden Dekadant döneme kadar geçmişin sahiplenilmesi içinde çözümlenen, sanatta yenilikçilik hareketi ortaya çıkar. Geçmişe ait bazı babaların yeniden keşfi, mekanik dokuma tezgâhlarının yozlaştırdığı babalara karşı bir baş kaldırış yaratır. Carducci, *Inno a Satana* ile modernliğin ulaklığını yapar ama ideallerini ve gerekçelerini hiç durmadan Komünal İtalya efsanesinde arar.

Erken yirminci yüzyılın avangart tarihçileri, geçmişe hürmetten azade olmak istediğini söyleyen modernist ata cina yetlerinin en uç noktasını temsil ederler. Bu, yarış otosunun Samotraki Kanatlı Zafer Tanrıçası'na karşı zaferidir; ay ışığının katlidir, yeryüzü temizliği olarak sadece savaşı anlayan kültürdür, formların kübist parçalanmasıdır, soyutlaşmanın beyaz tuvale doğru yürüyüşüdür, müziğin yerini gürültünün, sessizliğin ya da en azından atonal müziğin almasıdır, ortama egemen olmak yerine onu emen *curtain wall*, *minimal art*'ın başak sapı misali çokgen yüzeyli apartmanlar devridir; edebiyatta akıcı konuşma dilinin, anlatı, kolaj, beyaz sayfa zamanlarının yok oluşudur. Bu sefer de, eski devlerin mirasını sıfırlamak isteyen yeni devlerin reddi altında, cüceye saygı yeniden boy gösterir. Marinetti, ay ışığına muhabbetle yaklaşan İtalyan Akademisi'ne girebilmek için ay ışığının öldürülmesini bağışlatmayı seçer. Ama Picasso insan yüzünü çarpıt-

mak için yola klasik ve Rönesans modelleri üzerine meditasyonla çıkar ve sonunda kadim minotaurusları yeniden ziyaret eder; Duchamp Gioconda'ya bıyık çizer ama o bıyığı çizmek için Gioconda'ya ihtiyacı vardır; Magritte resmettiğinin bir pipo olmadığını vurgulamak için titiz bir gerçeklikle pipo resmetmek zorundadır. Ve nihayetinde romanın Joyce tarafından yaratılmış olan tarihsel kütlesi üzerinde işlenen cinayet, Homeros anlatısı örneği ile örtülmek istenir. En yeni Ulissey/Odyseus bile kadim olanın omuzlarında ya da teknenin ana direğinin tepesinde aşar denizleri.

Bu noktada postmodern denen akıma ulaşıyoruz. Postmodernlik çok amaçlı bir terimdir ve pek çok şeye, hatta pek fazla şeye uygulanabilir. Ama elbette "postmodern" diye adlandırılan pek çok çalışmanın ortak bir noktası vardır ve bu da belki bilinçsizce de olsa Nietzsche'nin tarihsel bilince fazlasıyla düşkün oluşumuzu dile getirdiği *Çağa Aykırı Düşünceleri*'ne tepki olarak doğar. Bu bilinç, avangartların devrimci hareketinden bile silinemiyorsa, akımın yarattığı endişeyi kabullenmek, geçmişe aşikâr bir armağan formu olarak bakmak ve hatta ironinin izin verdiği mesafede yeniden oluşturmak evlâdır.

Ve "yeni" gençlerin yetişkin topluma karşı ayaklanmaları olan kuşak isyanlarının sonuncusuna gelelim; onlar, yani 68 kuşağı, birbirlerini otuz yaşından büyük olanlara güvenme konusunda uyarıyorlardı. Yaşlı Marcuse'un mesajından esinlenen Amerikan çiçek çocukları bir kenara, İtalyanların gösterilerinde haykırılan ("Yaşasın Marx, Yaşasın Lenin, Yaşasın Mao Zedung") sloganları, bize parlamenter solun babalarının ihanetine karşı, eski devlere tutunma ihtiyacını gösteriyor ve hatta *puer senilis*, genç yaşta ölen ama ölüm sayesinde geçmişin erdemlerinin bayraktarı haline gelen Che Guevera ikonu sahneye dönüyor.

Ne var ki 68'den bu yana bir şeyler oldu; bazılarının yü-

zeysel biçimde yeni 68 olarak gördükleri fenomeni incelersek bunu idrak ederiz; burada sözünü ettiğim *no global* hareket-tir. Basın, fazla rol almasalar da genç üyeleri fazlasıyla göz önünde tutuyor; oysa altmışını geçenler de işin ucundan tutuyorlar. 68 gerçekten de bir kuşak icadıydı; olsa olsa mistik bir edayla kravat yerine kazağı yeğleyen, tıraş losyonundan vazgeçerek özgürleşme adına yüz kıllarına yayılma hakkı tanıyan topluma uyumsuz yetişkinler bu harekete uyum sağlayabiliyordu. Ama hareketin başlangıç sloganlarından biri otuz yaşından büyük olanlara güvenmeme tembihiydi. No Global hareket ise, ağırlıklı olarak gençlik hareketi değildir ve liderleri Jose Bové, veya başka devrimlerin artıkları olan yetişkinlerdir. Kuşaklar arası bir çatışmayı temsil etmediği gibi gelenek ve yenilikçilik arasında da fark gözetmez; yoksa yenilikçilerin –aynı yüzeysellikte– küreselleşme teknokratları ve göstericilerin de basitçe Luddizm'e meyilli *laudatores temporis acti* olduklarını söylemek gerekir. 2001 yılında Seattle'dan Cenova'ya uzanan olaylarda G8 adına yaşananlar, elbette siyasi görüş aykırılıklarında yeni bir tavır ortaya koyuyor ama bu aykırılık hem önceki kuşaklara hem ideolojilere oranla mutlak olarak kutuplaşma yansıtıyor. Bunda dünya kaderinin iki anı, iki vizyonu yani iki gücü karşı karşıya geliyor; bunlardan biri üretim araçları mülkiyetini öteki de yeni iletişim araçlarının icadını temel alıyor. Küreselleşme yanlılarını beyaz tulumlularla rekabete sokan mücadelede gençlerin ve yaşlıların sayısı eşit ölçüde her iki yana da dağılıyor ve New Economy'nin²⁰ basamaklarını hızla tırmanan otuzlukları, toplumsal merkezlerin otuzluklarına yanlarında kendi yaşlılarıyla direniyorlar.

Altmış sekiz ile G8 arasında otuzdan fazla yıl aktı ve bu arada çok daha önce başlamış olan bir süreç tamamen erdi.

20. İngilizce "yeni ekonomi", üretim bazlı ekonomiden hizmet bazlı ekonomiye geçişi ifade ediyor. (yay.n.)

Bunun iç mekaniğini anlamaya çalışalım. Her dönemde, babalar ve oğullar arasında bir diyalektiğin kurulabilmesi için çok güçlü bir baba modeli gerekiyordu; öyle ki oğulun provokasyonunu asla kabul etmeyecek bir baba olmalıydı ve o unutulmuş devlerin keşiflerine bile burun kıvrımalıydı. Yeni şairler, Horatius'un deyişiyle *quia nuper* kabul edilemezdi; üniversitenin Latince uzmanlarının avam dil kullanması kabul edilemezdi; Tommaso ve Bonaventura konusunda kimsenin fark etmeyeceğini ümit ederek yenileme yapıyorlardı ama Paris Üniversitesi'nde, dilenci tarikatların düşmanları bunu gayet net fark etmişlerdi ve onların öğretisini yasaklatmaya çalışmışlardı. Olay Samotraki Zafer Tanrıçası ile Marinetti'nin otomobilinin mukayesesine kadar vardı çünkü bazı tutucu düşünürler onu hâlâ korkunç ve gıcırtılı bir demir yığını olarak görüyorlardı.

Demek ki modeller kuşak farkına ışık tutmalıydı. Babalar Cranach'ın anoreksik Venüslerine hayranlık duymalı ve Rubens'in selülitli Venüslerinin güzelliğe hakaret olduğunu düşünmeliydiler; babalar Alma-Tadema'yı sevmeli ve çocuklarına Miró'nun o karalamalarının ya da yeniden keşfedilen Afrika sanatının ne anlama geldiğini sormalıydılar; babalar Greta Garbo için deliye dönmeli ve oğullarına hayretler içinde Brigitte Bardot denen o maymunda ne bulduklarını sormalıydılar.

Ne var ki bugün kitlesel medya ve müzelerin medyatik olması sayesinde ve eskinin cahillerinin de müzeleri ziyaret etmesiyle, tüm değerlerin değilse bile bütün modellerin senkronize kabulü ve anlayışla karşılanması mümkün oldu. Megan Gale bir cep telefonu markasının kampanyası için Bilbao Guggenheim Müzesi'nin kubbeleri ve kemerleri arasında kayarken hem cinsel model hem sanatsal model tüm kuşaklar tarafından arzu nesnesi olarak görüldü; müze Megan kadar cinsellik yansıtırken Megan da müze kadar kültürel nesne

haline geliyordu; öyle ki reklam çağrısının iştah açıcılığını, bir zamanlar sadece sinematek filmi olarak kabul edilecek görüntünün estetik cüretkârlığıyla birleştiren bir sinematografik buluşun amalgamı içinde, ikisi bir arada yaşıyorlardı.

Yeni öneriler ve özlem alıştırıcıları konusunda televizyon Che Guevara ve Kalkütalı Rahibe Teresa, Lady Diana ve Padre Pio, Rita Hayworth, Brigitte Bardot ve Julia Roberts, kırklı yılların sert erkeği John Wayne ve altmışlı yılların uysal Dustin Hoffman'ı gibi sayısız örneği kuşaklararası kılıyor. Otuzlu yılların ince Fred Astaire'i ellilerde gürbüz Gene Kelly ile dans ediyor, ekran *Roberta* filminde gözlerimizin önünden geçen, dişilik ihtişamı sergileyen tuvaletler ve Coco Chanel'in androjen modelleri konusunda hayaller kurmamızı sağlıyor. Richard Gere'in acımasız ve rafine güzelliğine sahip olmayanlar için Al Pacino'nun cazibesi ve Robert De Niro'nun proleter sevimliliği var. Bir Maserati'nin görkemi-ne ulaşamayanlar için de Mini Morris'in zarif yararcılığı var.

Kitlesel iletişim araçları artık standart bir model önermiyor. Sadece bir haftalık ömrü olan reklamda bile avangartlığın tüm deneyimini kullanabiliyor ve aynı zamanda bin sekiz yüzlere ait bir ikonografiyi yeniden keşfedebiliyorlar; *rol üstlenme* oyunlarının masalsı gerçekliğini ve Escher'in çılgın perspektif çizimlerini, Marilyn Monroe'nun cömert güzelliğini, yeni top modellerin veremli zarafetini, Naomi Campbell'in Afrikalı ve Claudia Schiffer'in kuzeyli güzelliğini, *Chorus Line*'in geleneksel step dansının sevimliliğini, *Blade Runner*'in fütüristik ve buz kesen mimarisini, Jodie Foster ve duru Cameron Diaz'ın androjenliğini, Rambo ve Platinette'i, -tüm babaların tıptan yeni mezun oğul olarak isteyecekleri- George Clooney'i, çehreyi metalize edip saçları rengârenk bir çalıya döndüren *Neo-cyborg*'u bir arada sergileyebilirler.

Bu hoşgörü orjisi, bu mutlak ve engellenemez çoktanrılılık

karşısında babaları oğullarından ayıran, oğulları ata cinayetine (isyan ve armağan), babaları Satürn kompleksine mecbur eden ayırım hattı hâlâ nedir?

Bu yeni trendin henüz seher vaktindeyiz ama bir an için duralım, ilk kişisel bilgisayarın ve sonra da internetin ortaya çıkışını düşünelim. Bilgisayarı evlere ilk sokan ekonomik nedenler yüzünden babalar olur ama oğullar da bunu reddetmez ve onu sahiplenirler, maharetle kullanımda babalarını aşarlar ama her ikisi de burada karşısındakinde bir isyan ya da direniş görmez. Bilgisayar kuşakları bölmez, tam tersine birleştirir. Kimse internette dolaşüyor diye oğluna lanet okumaz, hiç kimse aynı nedenle babasına karşı çıkmaz.

Yenilik her zaman var olmuştur ama, normalde yaşlılar tarafından yönetilen uluslararası üretimin sunduğu teknolojik yenilik neredeyse her zaman daha genç kuşaklar tarafından büyük heyecanla karşılanmıştır. Günümüzde gençliğin cep telefonunda ve e-postada kullandığı yeni dil konusu irdeleniyor ama size on yıl önce yeni enstrümanları yaratanların, onları inceleyen yaşlı sosyolog ve semiyologların yazdığı bazı denemeleri gösterdiğimde, onların da yeni bir dil yarattıklarını, yeni formülleri yaygın kıldıklarını görebilirsiniz. İlk başlarda Bill Gates de genç bir adamdı, şimdiyse gençlere kullanmaları gereken dili öneren olgun bir bey; gençliğinde isyan yaratmadı, tam tersine hem babaları hem oğulları ilgilendirmek üzere yaratılmış bir model ortaya çıkardı.

Kendini yalıtmaya meyilli gençlerin, ailelerine karşı çıkma adına uyuşturucuya sığındıkları düşünülür ama uyuşturucuya sığınmak tam da babalar tarafından sergilenmiş bir örnektir, üstelik XIX. yüzyılın yapay cennetlerinden beri böyle olmuştur. Uyuşturucu kaçakçılarının uluslararası yetişkinleri yeni kuşakların beynini yıkar.

Elbette modele muhalefet yok diyemeyiz ama ivmeli bir biçimde onun yerini alması söz konusudur. Ama bu durumu de-

giştirmez. Çok kısacık bir zaman dilimi içinde –Pier Paolo Pasolini’den Nike ayakkabılara kadar– belli bir gençlik modeli, babalara hakaret gibi görünebilir ama medyatik yayılım hızı kısa sürede onun yaşlılar tarafından da emilmesini mümkün kılar; yaşanacak en büyük risk, ürünün daha da kısa bir süre içinde gençlerin gözünde gülünç hale gelmesidir. Ama hiç kimse bu bayrak yarışını fark etmeye zaman bulamadığından küresel sonuç her zaman mutlak çoktanrıcılık, tüm değerlerin eşzamanlılığı haline gelir. Yeniçağ bir kuşak icadı mıydı? İçerikleri bakımından binlerce yıllık ezoterizmin kolajıdır. Bir araya gelmiş yeni devler ekibi, başlangıçta gençlik gruplarına yönelmişlerdir ve imgelerin, seslerin, New Age tarzı inançların ve onların plakçılık, yayıncılık, sinema ve dinsel çeyizleriyle hızla yayılmışlardır; kitlesel iletişim araçları çok bilmiş çıkarcılar olarak bu hareketleri desteklemiştir ve gencin biri kendini Uzakdoğu’ya atarsa bu mutlaka pek çok sevgilisi, sayısız Cadillac otomobili olan pek yaşlı bir gurunun kolları arasına atılmak içindir.

Farklılığın en uç noktası gibi görünen hızma, dil iğnesi ya da mavi saç artık bireylerin buluşu olmaktan çıkmış ve evrensel bir model haline gelmiştir çünkü bunları gençlere önerenler de ileri yaşıta uluslararası merkezlerdir. Kitlesel iletişim araçlarının etkisiyle bunlar kısa süre sonra velilere de empoze edecektir; sonra gün gelecek, gençler ve yaşlılar dilde iğneyle dondurma yalamanın ne kadar zor olduğunu anladığında bu modayı terk edeceklerdir.

Peki o halde babalar neden hâlâ oğullarını yutar, oğullar neden hâlâ babalarını öldürür? Herkes için risk, üstelik kimsenin suçu olmaksızın, kesintisiz süren ve herkes tarafından kesintisizce kabul edilen bir yenilenmede, tabur tabur cücenin başka cücelerin omuzlarında oturacak olmasıdır. Normal bir çağda kuşaklar arası nöbet teslimi olur ve nitekim ben de zamanı gelince emekliliğin tadını çıkarmalıyım.

Pekâlâ denecektir. Yeni bir çağa giriyoruz ve ideolojilerin günbatımıyla, sağ ve sol, ilerici ve gerici arasındaki ayrımların yarattığı puslu hava, tüm kuşaklar arası çatışmayı kesin olarak hafifletecektir. Ama oğulların isyanı, sadece babalarca temin edilen isyan modellerine yüzeysel bir uyum sağlama mıdır ve babalar, oğullarını onlara rengârenk bir marjinalleşme mekânı hediye ederek mi yutarlar? Ata cinayetinin ilkesi krize girdiğinde, *mala tempora currunt* (Kötü devirler kapıda).

Ne var ki, her dönemde en berbat teşhisler hem zaman olanlarca konur. Benim devlerim bana koordinatların eksildiği, geleceğin net seçilemediği, mantık kurnazlıklarının henüz anlaşılamadığı, *Zeitgeist*'in sezilemez komplolarının olduğu geçiş dönemleri olduğunu öğrettiler. Belki de ata cinayetleriyle ilgili en sağlıklı ideal, şimdiden farklı formlarda doğmaya başlamıştır ve gelecek kuşaklarla klonlanmış oğullar henüz tahmin edilemeyen yollarla yasal babalarına ve sperm vericilere karşı çıkacaklardır.

Belki de devler çoktan gölgelerde dolaşmaya başlamışlardır, henüz onları fark etmesek de onlar biz cücelerin omuzlarına binmeye hazırlanmaktadırlar.

Güzellik

1954 yılında, güzellik sorununu sınırlı sayıda da olsa Aquino’lu Aziz Tommaso’nun yazdığı sayfalardan yola çıkararak ele alan bir tezle estetik konusunda  niversite mezunu oluyordum. 1962 yılında güzellik tarihine adadığım resimli bir kitap projesine başlamıştım; işin neredeyse dörtte veya beşte birini hazırlamış olsam da, yayınevim daha sonra bu kitabı yayımlamaktan vazgeçti. Birkaç yıl önce bir CD-ROM ve daha sonra bir kitapla tasarımı yeniden ele aldım çünkü işlerimi yarıda bırakmaktan hoşlanmam. Güzellik konusunu zihnimde evirip çevirmem elli yıllık bir sürece dağıldı ve gün geldi, o zaman olduğu gibi bugün de Augustinus’un zaman nedir sorusuna verdiği yanıtı yineleyebileceğimi fark ettim: “Kimse sormazsa yanıtı biliyorum; biri sorar da açıklamaya kalkışırsam, bilemiyorum.”

1973 yılında *Enciclopedia Filosofica* ISEDI’nin²¹ sanat kavramına adadığı sayısında, Dino Formaggio’nun sanat hakkındaki tanımını okuyunca, güzelliğın tanımı konusundaki kararsızlığıma avuntu buldum: “Sanat, insanların sanat dediği her şeydir.” Böyle olunca ben de şöyle diyebilirim: “Güzel, insanların güzel dediği her şeydir.”

Göreceli bir yaklaşıml bu elbette: güzellik değerlendirmesi döneme ve kültüre göre değişir. Modern bir aykırılık söz ko-

nusu değildir. Kolophonlu Xenophanes'in şöyle ünlü bir söylemi vardır: "Öküzlerin, atların, aslanların elleri olsaydı ya da elleriyle resim ya da insanlar gibi eserler yapabilselerdi, atlar tanrılarını at, öküzler de tanrılarını öküz gibi resmederlerdi" [Clemente Alessandrino (İskenderiyeli Clement), *Stromata* V, 110]. *Le crapaud est beau pour sa crapaude*.²²

Güzellik hiçbir zaman mutlak olmamıştır ve değişkenlik göstermiştir ama ülke ve tarihsel döneme göre farklı çehrelere bürünmüştür: üstelik sadece –erkeğin, kadının, manzaranın– fiziksel güzelliği değil, aynı zamanda Tanrı'nın, ermişlerin, düşüncelerin güzelliği için de böyle olagelmıştır..

Guido Guinizelli'nin şu satırlarını anmak ve bunları az çok çağdaşı sayılabilecek güzeller güzeli Naumburg'lu Uta'nın gotik heykelinin yanına ilistirmek yetecektir:

*Vedut'ho la lucente stella diana,
Ch'appare anzi che 'l giorno rend'albore,
[...]
viso de neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;
non credo che nel mondo sia cristiana
si piena di biltate e di valore.*

İşıltılı sabah yıldızı Venüs'ü gördüm
Gün aydınlanmadan önce beliren
[...]
kızıla çalmış kar gibi ak çehre,
parlak, neşeli ve aşk dolu gözler,
hiç sanmıyorum ki dünyada başka kadın olsun
böylesine güzellik ve erdem yüklü.

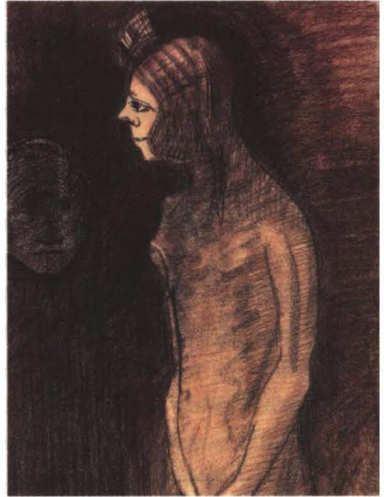
22. Fransızca "Erkek kurbağa, dişisine yakışıklı görünür," Türkçedeki "Kuzguna yavrusu güzel görünür" anlamında atasözü. (yay.n.)

Ve sonra Barbey d'Aurville'nin *Lea*'sından (1832) bir alıntıyı anarak Redon'un bu 19. yüzyıl imgesine geçelim: "Ama evet, evet Lea'm benim, sen güzelsin, sen yaratılmışların en güzelisin, ben seni kimselere vermem, seni, o morarmış gözlerini, o solgun tenini, o hasta bedenini, ben seni göklerin meleklerinin güzelliğine bile değişmem!"

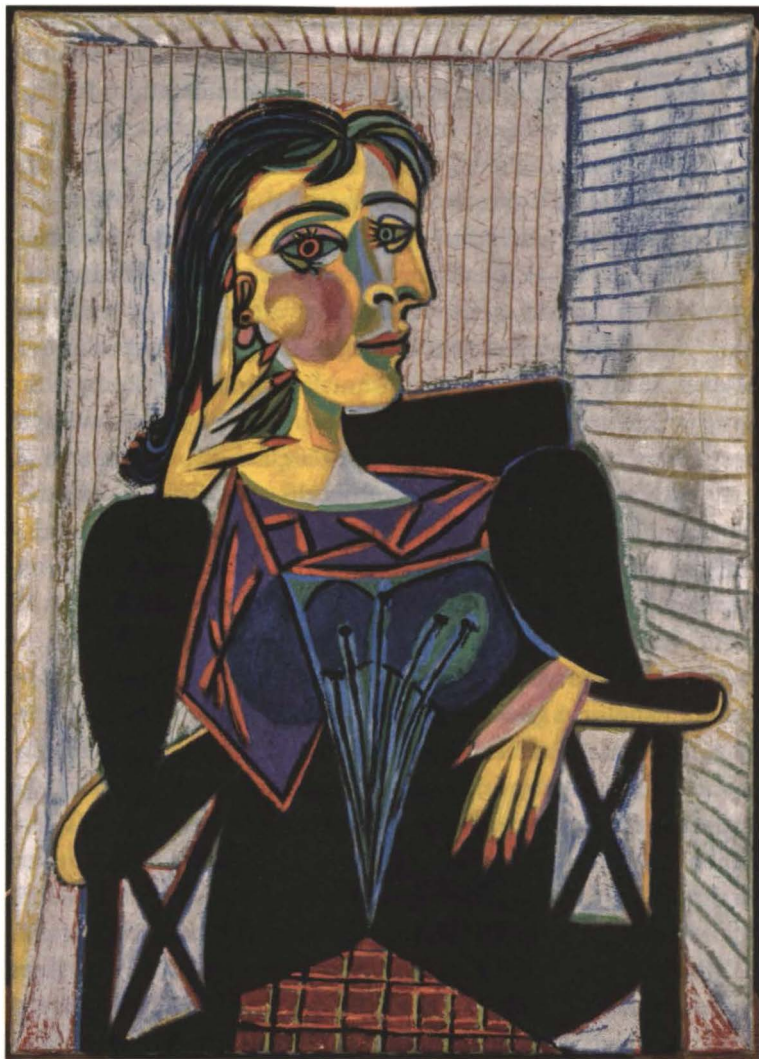
Peki bu iki güzellik ideası arasında bir ilişki bulabilir misiniz?



Naumburg Katedrali
Uta von Ballenstedt heykelinden ayrıntı,
13. yüzyıl



Odilon Redon
Belirme
1250-60, Özel Koleksiyon



Pablo Picasso

Dora Maar'ın Portresi, 1937

Paris, Picasso Müzesi

Bir başka sorun da çağdaş zevkimize teslim olmamak. Kulağında küpesi, hatta burnunda hızmı olan birkaç gencimiz için, Botticelli tarzı güzellik büyüleyici olabilir çünkü hintke-neviri onu tatlı ve kötü niyetlerle esrik etmiştir ama elbet-te çağdaşları için öyle değildi ve olasılıkla İlkbahar'ın yüzüne başka nedenlerle hayranlık duyuyorlardı.

Öte yandan, güzellikten söz ettiğimiz zaman ne anlıyoruz? Biz çağdaşlar, ya da idealist estetik etkisi altında olan İtalyanlar, güzelliği neredeyse hep sanatsal güzellikle eşdeğer tutarız. Ama yüzyıllar boyunca güzellik deyince özellikle doğanın, nesnelerin, insan bedeninin ya da tanrıların güzelliği konuşuldu. Sanat, *recta ratio factibilium* idi, nesneleri iyi yapma şekliydi ama hem o ressam hem o sandal imalatçısı hatta berber için bile *techne* veya *ars* ifadesi kullanılıyordu (nitekim çok sonraları Güzel Sanatlar'dan veya Beaux Arts'dan söz edilmeye başlandı.)

Oysa belli bir tarihsel dönemin güzellik ideası üzerine bugün sadece üç tür tanıklık var elimizde ve tümü bize "kültürlü" kaynaklardan geliyor. Bir uzaylı ziyaretçi bugün ya da bin yıl sonra yeryüzüne inse, insan bedenlerinin, giysilerinin, nesnelerin güzelliği konusunda bir çıkarım yapmak istese; filmlerden, resimli gazetelerden, televizyon programlarından zamanımızın mütevazı ve eğitimsiz insanların eğilimlerine ulaşır. Ama geçmiş yüzyıllara oranda biz şimdi kendimizi uzaydan gelmiş bir seyyah koşullarında bulduğumuzda, güzellik idealimizin hangisi olduğunu belirtmek istediğimizde karşımızda sadece Picasso'nun tanıklığını buluyoruz.

Elimizde yararlanabileceğimiz sözel metinler de var. Ama burada da sözler bize ne söyler? *Kayıp Zamanın İzinde* yapıtında Proust bize Elstir'in resmini tasvir eder –iyi okuduğumuzda– izlenimcileri düşünürüz ama biyografi yazarları, Proust'un on üç yaşında bir ankete verdiği yanıtta en beğendiği ressamın Meissonier olduğunu ve daha sonraki yaşlarında da ona hayranlık duymaktan vazgeçmediğini söylerler. Ve nitekim o var

olmayan bir Elstir'in sanatsal güzellik kavramını anlatıyordu ama aslında aklında olan, bize fısıldadığı sözlerden farklıydı.

İşte bu kazanın bize anımsattığı ilke (iş bilenler semiyotik yapmak istiyorlarsa başkadır ama – bugün kültürlü ve üstün insanları bir kenara bırakıyorum) C.S. Peirce ifadesiyle “Yorum İlkesi”dir: Bir işaretin anlamı daima onu bir şekilde yorumlayan bir başka işaret e aydınlatılır. Ve işte biz güzelden söz eden metinleri, aynı döneme ait olan ve olasılıkla güzel şeyleri temsil etmek isteyen imgelerle yorumlayabiliriz: Bu, belli bir dönemde estetikte ideal fikirleri konusunda bize ışık tutabilir.

Bazen karışlaştırma acımasızca hayal kırıcı olabilir. Eug ne Sue 1842-43 yılları arasında yazdığı *Paris Esrarı* adlı romanında bize sarsıcı biçimde baştan  kartıcı bir güzellik örneğı olarak Kreol –Siyahi Avrupalı– Cecily’yi anlatır:

Kreol kadın alnında doğuştan kıvrıkcık yivinden fıskıran g r ve şahane kara saçlarını kaldırdı, saçları Venüs yakası denen boy-nundan daha aşağı inmiyordu. [...] Cecily’nin çehresinin çizgileri ebediyen belleğe kazınan türdendi. C retk r bir alın, mükemmeli oval yüzüne h kimdi; esmer teninde saydamın beyazlığı, sanki az önce güneş vurmuş bir kamelya t veycinin kadifemsi tazeliği vardı; ince ve düz burnu en ufak heyecanda açılan burun kanatlarıyla, alev alev yanan şehvetli ve benzersiz ağızıyla sonlanıyordu...

Bu muhteşem Cecily’yle ilgili sözleri imgelere dönüştürmemiz gerekse bugün nasıl temsil ederdik? Brigitte Bardot gibi mi yoksa Belle  poque’un bir famfatali olarak mı? Romanın  zg n illüstratörü (ve olasılıkla onunla birlikte okurları) Cecily’yi söyle görüyorlardı (bir sonraki sayfaya bakın). Duruma razı olmalı ve *bu* Cecily üzerinde hayaller kurmalıyız. En azından Sue’ya göre okurlarının ve *satiriasis* hastası Noter Ferrand’ın ideal güzellik kavramını bu şekilde anlayabiliyoruz.

Sözel metinler ve imgeler arasındaki mukayese genellikle

üretkendir çünkü dilsel terminolojinin bir yüzyıldan ötekine ve hatta bir onyıldan ötekine geçişte farklı görsel ya da müzikal idealleri yansıttığını anlayabiliriz. Klasik bir örnek orantılara bakalım. Antikiteden beri güzellik orantıyla açıklanmıştır. Pitagoras varlık ilkesinin sayı olduğunu söyleyen ilk düşünür olmuştur. Pitagoras ile birlikte evren estetik-matematiksel bakış açısıyla değerlendirilmiştir: Her şey vardır çünkü düzenlidir; düzenlidir çünkü içlerinde matematiksel ve müzikal yasalar gerçekleşmektedir ve bunlar hep birlikte varoluş ve güzellik koşullarını oluştururlar. Bu orantı ideası bütün Antikçağ boyunca sürmüştür ve İ.S. IV ve V. yüzyıl arasında Boethius'un sanatıyla Ortaçağ'a uzanmıştır. Boethius bir gün Pitagoras'ın çarşısından geçerken demircinin çekicini örse vuruşunu işittiğini, ortaya çıkan farklı seslerin dikkatini çektiğini ve gamdaki sesleri belirleyen çekicinin ağırlığına orantılı olarak elde edildiğini anladığını aktarır. Yunan tapınaklarının boyutları, sütunlar arasındaki boşluk ya da cephenin farklı bölümleri arasındaki orantı, müzikal entervalleri düzenleyen orantıyla aynıdır. Platon, *Timaios* yapıtında dünyanın düzenli geometrik cisimlerden oluştuğunu vurgular.

Hümanizm ve Rönesans arasında Platon'un düzgün cisimleri Leonardo tarafından, Piero della Francesca'nın *De perspectiva pingendi* (1482 öncesi), Luca Pacioli'nin *De divina proportionem* (1509) eserlerinde incelenir ve ödüllendirilir.

Pacioli'nin sözünü ettiği *ilahi oran* altın kesittir; iki dikdörtgende küçüğün büyüğe göre ikisinin toplamından daha büyükmüş gibi görünmesindeki ilişkidir. Bu ilişki, örneğin Piero della Francesca'nın *Flagellazione* (Kırbaqlama) tablosunda görülebilir.

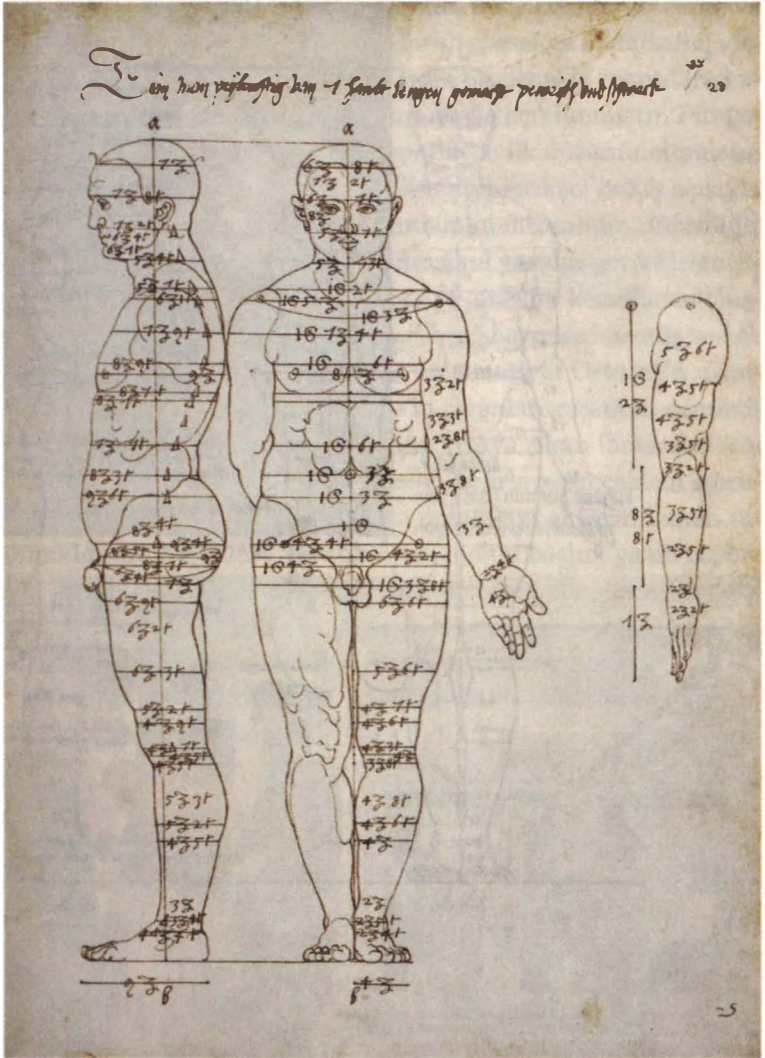
Boethius'tan Pacioli'ye akan on asırda "orantı" terimini kullananlar, aynı şeyden mi söz ediyorlardı? Hiç de değil. Boethius'un Ortaçağ'ın ilk yıllarında kaleme aldığı elyazmalarında altın orana hiç de uygun olmayan imgeler, kâğıt üzerinde mükemmel orantılı olarak nitelendiriliyordu.



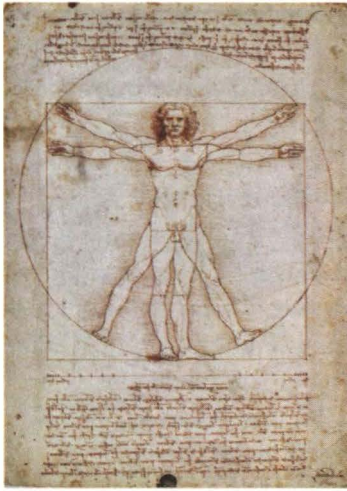
Kreal Cecily
Eugène Sue'nun *Paris Esran*
romanındaki illüstrasyon



Piero della Francesca
Kırbaqlama
1455, Urbino, Marche Ulusal Galeri



Albrecht Dürer
 İnsan vücudu orantıları
 İnsan Orantılarına Dair Dört Kitap içinde, 1528
 Londra, British Library



Leonardo da Vinci
Vitruvius Adamı ya da
 insan bedeninin oranları şeması
 1490 civarı
 Venedik, Galleria dell'Accademia



Le Corbusier
Modulor
 1950, Paris, Centre Pompidou
 Musée National d'Art Moderne Centre de
 Création Industrielle

XIII. yüzyılda elbette çok iyi çizim yapabilen Villard d'Honnecourt, orantı konusunda son derece sezgisel ve niceliksel kurallar ileri sürmüştür. Matematiksel olarak Polycleitos'un ilkesini anımsatan ve daha sonra Dürer'in ifade edeceği türden kesin kurallarla hiç ilgisi yoktur.

İnsan bedeninin oranlarının bu farklı temsilleri arasında uyuşan bir şeyler bulabiliyor musunuz?

Öte yandan XIII. yüzyılda Tommaso, güzelliğin üç ilkesinden biri olarak *proportio* (orantı) üzerinde konuşurken sadece matematiksel orantılardan söz etmemektedir. Ona göre, orantı sadece maddenin doğru konumu değildir, maddenin forma mükemmel uyumudur ve bu anlamda insanlık ideallerinin koşullarına uyum sağlayan insan bedeni, orantılıdır. Bu aynı za-

manda etik bir değerdir, yani erdemli eylem doğru oranda sözleri ve edimleri mantıklı bir yasa uyarınca harekete geçirir ve bu nedenle aynı zamanda ahlaksal güzellikten (veya rezillikten) söz etmek gerekir. Nesnenin kaderinde olan amaca uyumdur, Tommaso bu yüzden billur talaşını, materyalin yüzeysel güzelliğine rağmen çirkin olarak nitelendirir çünkü işleve uygun değildir. Şeyler arasında karşılıklı işbirliği vardır ve bu nedenle taşların birbirini karşılıklı destekleyip iterek bir binayı sımsıkı ayakta tutmaları edimi “güzel” olarak tanımlanabilir. Zekâ ile zekânın anladığı şey arasındaki ilişki doğrudur. Orantı, evrenin birliğini açıklayan metafizik ilkeyi oluşturur.

Tommaso’nun çağdaşı pek çok sanat bize, onun orantı ile ne demek istediğini kısmen açıklar çünkü bizim yorumlama gayretimizi zor kılanlar arasında sanat ve felsefe ya da aynı dönem sanatının farklı çehreleri arasındaki gelişim eşitsizliği de vardır. Matematiksel kural olarak orantı konusunu inceleyen Rönesans dönemi yazıları ele alındığında, kuram ve gerçek arasındaki ilişki sadece mimari ve perspektif konusunda tatmin edici görünür. Peki farklı sanatçıların güzel olarak niteledikleri bir grup kadın ve erkekte ortak olan orantı ilkesi nedir?

Aynı sorunlar ışıltı ya da *claritas* konusu için de geçerlidir, bu da güzelliğin geleneksel niteliklerinden biridir. *Claritas* estetiğinin kökenlerinde, sayısız uygarlıkta Tanrı’nın ışıkla, çoğunlukla da güneş ile eşdeğer tutulmuş olması yatar. Yeni Platonculuk aracılığıyla bu imgelerin Hristiyan geleneğine sızması Sahte Dionisos eserleriyle olmuştur. *Göksel Hiyerarşi ve İlahi Adlar* (VI. yüzyıl) başlıklı yazılarında Tanrı’yı “Işık, Ateş, Işıltı Çeşmesi” olarak tanımlamıştı. Aynı imgeler Ortaçağ Yeni Platonculuğunun temsilcisi John Scotus Eriugena’da en yaygın şekilde temsil edilir.

Peki, Ortaçağ ışığın ve rengin güzelliğini nasıl görüyordu? Kesin olarak bildiğimiz bir şey var. *Evi Bui* –Karanlık Çağlar– ifadesinden sıklıkla söz ediyoruz; o dönemde şatoların ve



Georges de la Tour
Günah Çıkartan Maria Maddalena
1683, Paris, Louvre

manastırların salonları ve koridorları, çiftçilerin kulübeleri karanlık olmalıydı ve Ortaçağ insanı kendini son derece aydınlık bir ortamda temsil ediyordu (ya da şiir yazdığında, resim yaptığında böyle yansıtıyordu).

Ortaçağ temel renkler, bilinen renk sınırları üzerinde oynuyordu ve gölgelere, onları Chiaro-Scuro içine saran, bir ışıkların birlikteliğinden doğan ışığa, ya da rengi figürün sınırları dışında damıtan ışığa karşıydı. Barok resmi incelediğimizde, La Tour resminde nesneler ışık darbesi altındadır, hacimler oyununda aydınlık bölgeler ve karanlık bölgeler vardır. Ortaçağ minyatürlerinde ise ışık nesnelerden yayılır gibidir. Onlar güzel oldukları kadar kendiliklerinden aydınlıktırlar.

Ortaçağ ışığa meftundu ve işte gene o dönemde ışığın canlılığını, onun içine sızan ışığın canlılıkla yansıtan figüratif teknik gelişmişti ve gotik kilise vitraylarında kullanılmıştı. Gotik kilise ışığın yapıdaki bir geçitten yayılması işleviyle inşa edilmiştir. Hildegard von Bingen'in mistik metinlerinden parıl parıl ışık imgesi yayılır ve bu ona eşlik eden minyatürlerle harika biçimde yorumlanır.

Son derece parlak bir ışık gördüm ve onun içinde safir renkli bir insan formu belirdi ve bu çok yumuşak bir ısıltı ateşiyle her şeyi sarmaladı ve bu parlak ışık tüm yumuşak ısıltı ateşiyle yayıldı ve bu yumuşak ateş o parlak ışıyla ve o göz alıcı ışık ve o yumuşak ateş bütün insan formunu içine aldı ve sadece tek bir erdem ve güç alevine dönüştü.

Dante'nin *Cennet*'inde sergilenen ışık vizyonları da ma-lumdur, bunlar ilginç bir şekilde ve en muhteşem parlaklığıyla Gustave Doré gibi bir XIX. yüzyıl sanatçısının eserlerinde sergilenir. Gene de Doré'nin Dante'yi sanki bir ya da iki yüz-yıl önce yazılmış gibi okuduğunu veya ona esin veren pek çok Yeni Platoncu metinden biri gibi gördüğünü düşünüyorum.



Baba, Oğul ve Kutsal Ruh

Hildegard von Bingen

Scivias Codex Rupertsberg içinde, 1150 civarı

Doksany Manastırı. Çek Cumhuriyeti



Gustave Doré
Cennet, XII. Kanto
İllüstrasyon
1885

Çünkü onun döneminin minyatürleri çok daha derli topludur, bize parlak patlamalar, sahne reflektörü oyunu değil bedeninin kendine aitmiş gibi görünen aydınlık renkler yansıtırlar.

Dante ışıĒı mistik ve kozmolojik bir olgu olarak kut-sayan ilahi geleneĒin izinde ilerliyordu ama Aquino'lu Tommaso'dan sonra yazıyordu ve XII ve XIII. yüzyıllar arasında *claritas* ifadesinin anlayışında derin deĒişimler olmuştu. XII. yüzyıl kozmolojisinde Roberto Grossatesta'nın önerdiği ışığa bakmak gerekir; evreni ışıklı bir enerji kaynağı, güzellik ve varoluş pınarı olarak işler ve bir tür Big Bang'i akla getirir. Tek ışıktan, aşamalı seyrelmeler ve yoğunlaşmalarla kozmik küreler ve elementlerin doğal bölgeleri oluşur ve müteakiben şeylerin hacimleri ve rengin sonsuz sayıdaki tonu belirir. Dünyanın orantısı matematiksel bir düzenden başka bir şey değildir ve ışık, yaratıcı yaygınlaşmasıyla, maddenin onu yönlendirdiği farklı dirençlere göre maddeleşir.

Şimdi cennet şanına farklı bir bakış açısına geçelim. Bu Giotto'dur. Artık yükseklerden sunulan bir ışık yoktur. Işık bizzat bedenden, mükemmelen yaratılmış, sağlıklı, canlı kanlı bedenden yayılır. Bu arada Aquino'lu Tommaso konuşmuştu ve bu nedenle *claritas* Grossatesta'daki gibi yukarıdan kozmik patlamayla inmiyordu; aşağıdan ya da nesnenin içinden yayılıyordu ve bu onu düzenleyen formun kendini ortaya koyma biçimiydi. Daha önce Tommaso'nun ustası Alberto Magno güzelliĒin maddenin orantılı parçalarının formunun ışıldaması olduğunu söylemişti; onun sözünü ettiĒi form Platon ideası değildi ve maddeye *kendi içinden* somut organizma haline gelme dürtüsünü verendi. Yeni Platoncu bir tablodan Aristotelesçi bir tabloya geçtik. Mübarek bedenlerin *claritas'ı* da onların bedensel görünüşleri üzerinde parlayan şanlı ruhun kendi ışıltısıdır, bu nedenle Giotto'da kahramanların insani maddesinden yayılan ışık görürüz ve bu daha fazla somut, daha az soyut bir bedensellik aracılığıyla yansır.



Giotto

Evrensel Yargı

Seçilmişler, detay

1303-1305, Padova

Scrovegni Şapeli

Yüzyıllar boyunca ışık ve *claritas* tartışıldı ama bu terimlerin ima ettiği dünya ve güzellik vizyonu asla aynı olmadı.

Metinler ve görüntüler arasındaki karşıtlık oyunu, oldukça kompleks soruları yanıtlamamıza da izin verir. Çirkin estetiğinin *vexata quaestio* konusunu ya da –tek bir tarihsel dönemde ilerlemek adına– Ortaçağ'da canavarların güzelliği konusunu ele alıyoruz.

Ortaçağ orantı ve parıltının ötesinde güzelliğın üçüncü özelliği olarak bütünlüğü görüyordu: bir varlık, güzel olarak nitelenmesi için, kendi türünün bireyine uygun gelen her şe-

ye sahip olmalıydı. Bu nedenle bir parçası kesilmiş beden güzel değildi (Ortaçağlılar siyaseten doğru sayılmazlardı), bir cüce güzel sayılamazdı. Öte yandan Ortaçağ canavarlara bayılırdı.

Başlangıçta kabul edilen ilke, her ne kadar güzel ve çirkin varlıklar olsa da sanat hepsini güzel yansıtırma gücüne sahiptir, şeklindeydi. Bunun modern bir ilke olduğunu düşünürüz ama Bonaventura “şeytan imgesi, şeytanın çirkinliğini iyi sergilediğinde güzeldir” derdi.

Helenistik dönemden beri uzak diyarlarla temaslar yoğunlaşmıştı ve açıkça efsanevi tanımlamalar yayılmıştı; kimi zaman bilimsel ciddiyetle yabancı bölgeler ve yaratıklar inceleniyordu, Yaşlı Plinius’un (takriben 77) yazdığı *Naturalis Historia*’dan (Doğa Tarihi) İ.S. III. yüzyılda *Büyük İskender Kitabı*’na; İ.S. II. ve V. yüzyılda yazılmış ünlü *Physilogus*’a kadar topraklar ve hayvanlar ele alınıyordu. Ve canavarın formu her zaman egzotik bir imgeye bürünüyordu. Ortaçağ başsız, ağzı karnında yaratıklarca, güneşten korunmak için tek bacağını ve ayağını gözüne gölge eden tekayaklarca, tekgözlülerce, köpek başlı kinosefallerce, tekboynuzlularca, her türlü ejderhayla ve sadece kilise sütunlarını süslemekle kalmayıp inançla ilgili elyazmalarının sayfa kenarlarını da bezeyen canavarlarca büyülenmiş gibiydi. Hatta Nuh’un Gemisi’nin bazı temsillerinde görüldüğü üzere canavarlar tufandan bile kurtarıyorlardı.

Ortaçağ canavarlara gereksinme duyuyordu, çünkü Negatif Teoloji Tanrı’nın mutlak ve bilinemez aşkınlığı nedeniyle uygun isimlerle temsil edemeyeceğini düşünerek onu aykırı isimlerle, ayı, solucan, panter ve tabii canavarlarla yansıtıyordu... Dönemin mistik ve teolojik düşüncesi bu yaratıkların yaradılış içindeki varlığını bir şekilde açıklamak zorunda olduğundan, seçecek iki yol ile karşı karşıyaydı. Bir yandan onları büyük evrensel sembolizma geleneği içine dahil

ediyordu; bu nedenle hayvan, bitki ya da taş olsun, dünyada yer alan her varlığın ahlaki (bu bizi erdem ve kötü huy konusunda eğitirdi) ya da alegorik bir anlamı vardı, yani formu ya da davranışları aracılığıyla doğaüstü gerçekleri sembolize ediyordu. Bu nedenle, “ahlaki” hayvanlar arasında, örneğin tekboynuzlu at ele alındığında onu yakalamak için ormana bir bakire bırakmak gerektiği söyleniyordu; hayvan bekâret kokusunun cazibesine kapılacak, gidip başını kızın karnına gömecek ve avcılar onu böylece yakalayabileceklerdi. Bu anlamda tekboynuzlu at günahsız bir karın içinde bulunan Kurtarıcı İsa’yı temsil ediyordu.

Augustinus’tan sonra mistikler, teologlar, filozoflar, canavarların bir şekilde doğanın ilahi düzenine dahil olduklarını ve kozmik armoninin senfonik konserinde hem tam tezat (bir tabloda gölgenin ve *chiaro scuro*’nun rolü gibi) hem de birlik-teliğin güzelliği olarak yer alacaklarını söylerler. Güzel olan, bütün içindeki düzendir ve bu bakış açısından canavarlık da bu düzenin dengesine katkıda bulundu, denilerek savunulur.

Peki, kentteki kiliseye ya da katedrale giren mümin, bu resimleri, gülünç, teratolojik (doğuştan kusurlu) ve huzursuz edici bulduğunda gerçekten kozmik düzeni getiriyor muydu aklına? Sıradan insan için bu canavarlar –teolojik düşüncelerden bağımsız olarak– seyretmesi hoş yaratıklar mıydı, ürperti yaratıyorlar mıydı, korku salıyorlar mıydı ya da aklı baştan alan bir şaşırtmaca mı yaratıyorlardı?

Yanıtı bize dolaylı olarak Cluny’li Aziz Bernard veriyor. Mistik ve kuralcı Bernard (Cluny şehrindeki rakiplerinin kiliselerin görkemli süslemesine gösterdikleri sevginin düşmanı) manastır ve kilise sütunlarında görünen çok sayıda canavar yüzünden öfkeleniyor. Sözleri yargılayıcı nitelik taşıyor ama kötülük tanımı büyüleyici – sanki o da bu *mucize*’nin cazibesinden kendini kurtaramıyor. Yargıladığı şeyi neredeyse şehvetli bir çekimle, striptiz konusunda uyarırken, dansözün

hareketlerinin ayrıntılarını görev bilip aktaran bir ahlakçının riyakârlığıyla tanımlıyor:

Kaldı ki, o gülünç korkunçluğun, şekilsiz güzelliğin, güzel şekilsizliğin [...] manastırlarda ne işi var? O pis maymunlar ne arıyor orada? Ya o vahşi aslanlar? Ya o korkunç Kentauroslar? Yarı insanlar? Lekeli kaplanlar? Ya savaştaki askerler? O kavalcı avcılar? Tek bir baş altında pek çok beden ya da tam tersi tek bir beden üzerinde tek bir baş görülebiliyor. Bir yandan yılan, kuyruklu bir dört ayaklı hayvan, öte yandan bir dört ayaklı başına sahip bir balık oluyor. Şuradaki bir hayvan at görünümünde ama arkasındaki bölüm yarım keçi, burada boynuzlu bir hayvanın belinden gerisi at gibi. Sözün kısası, dört bir yanda böylesine büyük ve acayip heterojen şekil çeşitliliği var, kodekslerdense mermerleri okumak, bütün bir günü Tanrı'nın yasasını tefekkür eden bu resimlere bakarak geçirmek bayağı zevkli oluyor.

İşte Bernard *mira sed perversa delectatio*'dan (muhteşem ama sapkın zevk) huzursuz olmuş gibi söz ederken bize bu canavar resimlerini seyretmenin son derece keyifli olduğunu itiraf etmiş oluyor; en azından bizlerin bilimkurgu filmlerde gördüğümüz sevimli uzaylı örnekleri gibi olabilir; dehşetin tüyler ürpertici ihtişamını temsil eden görüntüler kimi zaman bizde de tatmin duygusu uyandırır – tabii ki geç Ortaçağ ve Rönesans asırlarında sanatta şeytani olan ele alınacaktır.

Aslında, alttan alta klasik ve klasik olmaya göz kırpan dönemlerde güzellik kriterlerinin her zaman ve sadece orantı ve ışık olması gerektiğine pek inanılmıyordu. Ne var ki bunu itiraf etme cesaretini bulanlar ancak erken romantik ve ilk romantik kuramcılar, güzeli yüce olarak açıklayan o Alman ağabeyin alkışçıları olacaktır. Her şeyden önce yücelik

kavramı sanata değil doğaya bağlı bir deneyimle bağdaştırılır, bu deneyim içinde formsuz, acılı ve korkunç olanlara öncelik tanınır. Shaftesbury, XVIII. yüzyıl başında *Ahlaki Denemeler* yapıtında şöyle yazacaktır: “Çetin kayalıklar, yosunlu inler, biçimsiz mağaralar ve birbirine benzemeyen çağlayanlar, yabanılığın tüm lütuflarının süsleri bana çok daha büyüleyici görünüyorlar çünkü doğayı sadelikle temsil ediyorlar ve prenslerin bahçelerinin pek gülünç yapmacıklığını katbekat aşan bir ihtişam tarafından sarmalanmışlardır.”

Neoklasik ölçütlere oranla oransız ve düzensiz görünen Gotik mimariye hayranlık başlamıştır ve özellikle oransız ve düzensiz olma, örenlerin değer kazanmasına neden olur.

Gerçek ve ciddi bir hareketle Burke *Yüce ve Güzel Üzerine Düşüncelerimizin Kökenleri Üzerine Felsefî Araştırma* yapıtıyla 1757 yılında güzelliğin orantıda bulunduğu fikrine karşı çıktı.

Söylediklerine göre boyun, bacağın baldırıyla ölçülmeli, aynı şekilde bilek çevresinin iki katı olmalı; işte bu tür görüşlere yazılarda sıkça rastlanıyor ve pek çok kişi bu şekilde akıl yürütüyor ama bacak baldırı ile boynun ya da bunlar ile bileğin ne alakası var? Evet, bu orantılar uyumlu bedenlerde bulunur ama böyle olmayıp çirkin olmayan da vardır ve her şey deneyimin ikna edişine bağlıdır. [...] Siz, insan bedeninin her bölümüne zevkinize göre orantı tayin edin; ressam bütün bu orantıları titizce koruyarak [...] size rezil bir figür çizecektir; oysa aynı ressam bu ölçütlerden koparak size şahane bir figür de çizmeyi başaracaktır.

Orantısızlığıyla mutlu olan yücelik, gölgelerde, gecede, fırtınada, karanlıkta, boşlukta, yalnızlıkta ve sessizlikle gelişir.

Güzellik kavramının göreceliliği üzerine düşünmeye devam etmek istiyorsak, unutmamamız gereken, yücenin mo-

dern nosyonunun doğduğu yüzyılda bir başka yerde neoklasik zevk gelişmekteydi. Ama Ortaçağ'da sütunlar üzerinde canavarlar sergileme zevki, nişlerin mimari orantı zevkiyle aynı dönemde görülüyordu ve Hieronymus Bosch (1450-1516), Antonella da Messina'nın (1430-1479) çağdaşıydı. Gene de geriye dönüp geçmiş yüzyıllara baktığımızda insan hep aynı hisse kapılıyordu, "uzaktan baktığımızda" her yüzyıl eşdeğer özellikler sergiliyordu; olsa olsa tek bir temel çelişki görülüyordu.

Kim bilir, belki "uzaktan bakan" gelecek yorumcuları (ya da iki yüz yıl sonra bizi ziyarete gelecek o malum uzaylı) 20. yüzyılın en karakteristik özelliğini belirlemeye çalıştıklarında ve pek az önce sona eren yüzyılın eseri olan Samotraki Zafer Tanrıçası'nın güzel bir yarış arabası olduğunu söyleyen Marinetti'ye hak verecekler;²³ belki Picasso ya da Mondrian'ı görmezden geleceklerdir. Biz o kadar uzaktan bakamayız; 20. yüzyılın ilk yarısının kışkırtmanın ya da avangart sanatların güzelliği ile tüketimin güzelliği arasındaki dramatik mücadeleye sahne olduğunu tahmin etmekle yetinmeliyiz.

Avangart sanatlar güzellik sorununu ele almaz ve o anadək saygı görmüş tüm estetik kanunları ihlal eder. Sanat artık doğal güzelliğin imgesini sunmayı önermediği gibi uyumlu formlara hayranlıkla bakmanın huzurlu hazzını da vaat etmez. Bunun tam tersine o dünyayı başka gözlerle yorumlamayı öğretmek ister; arkaik ya da egzotik modellerin gelişinin, hayal ya da halüsinasyon evreninin, maddenin yeniden keşfinin, nesnelerin akla hayale sığmayacak biçimlerde çılgınca yeniden sunuluşunun keyfini sürmeyi öğretmek ister. Orantı ve sayı estetiğine "Yeni Pitagorasçı" bir dönüş temsil edermiş gibi görünen soyut sanat da sıradan insanın güzelliğe sahip olduğu fikrine karşı çıkmaktadır. En son olarak da (kendi bedenini kesen ya da boyayan, halkı ışıklı ya

23. Aslında Marinetti alevler saçan yarış arabasının Nike'den güzel olduğunu söyler. (ç.n.)

da sesli fenomenlere katan) pek çok çağdaş sanat akımı vardır ve onlarda sanat işareti altında ritüel tadında ayinler yapıldığı, bunların da antik ve gizemli törenlerden farksız olmadığı görülür. Gizemli özelliklerin başka bir çehresi de, devasa kalabalıkların rock konserlerinde ya da diskoteklerde, göz alıcı ışık oyunları ve son derece yüksek ses hacmi altında bir tür “birlikte olma” hali yaşamalarıdır ve bu olayı dışarıdan seyrederek dahil olmadan yaşayan kişilere “güzel” bile görünebilir (geleneksel sirk eğlencesi anlamında).



Umberto Boccioni

Kahkaha I

1911, New York

Museum of Modern Art



Andy Warhol

Jackie, 1963, Froehlich Koleksiyonu

Müstakbel ziyaretçimiz, ilginç bir keşif yapmadan edemeyecektir. Avangart sanat sergisi gezenler veya “anlaşılmaz” bir heykel satın alanlar, ya da bir *happening*’e katılanlar, moda kurallarına uygun bir blucin ya da modacı imzası taşıyan bir giysi giymiş, kitle iletişim araçlarının önerdiği güzellik modeline uygun makyaj yapmış olacaklardır. Onlar ticari tüketim dünyasının sundukları güzellik idealini izlerler; avangart sanat elli ya da daha fazla yıl boyunca bunun için mücadele vermiştir.



Viyolonsel ve performans sanatçısı Charlotte Moorman, plastik örtüye bürünmüş, viyolonselinin sivri ucunu bir yabancıнын ağzına dayayarak Nam June Paik adlı bestecinin yapıtını çalışıyor.
New York,
18 Ocak 1966

Bu noktada müstakbel ziyaretçi, kitle iletişim araçlarının önerdiği güzellik modelinin hangisi olduğunu merak edecek ve onların aynı yıl, içinde hem Greta Garbo ya da Rita Hayworth'un canlandığı vamp kadını hem de Doris Day kimliğinde can bulan "Komşu Kızı" modelini önerdiklerini anlayacaktır. Eril modeli olarak sunulan, iriyarı John Wayne veya hafiften efemine Fred Astaire ya da uysal Dustin Hoffman olacaktır. Ziyaretçimiz kitle iletişim araçlarının gayet demokratik davrandıklarını keşfedecektir; Anita Eckberg olamayan, anoreksik Twiggy şirinliği sergileyebilir.

Bütün bunlar ve başka olasılıklar arasında acaba gelecek-

ten gelen ziyaretçi, zamanımızın ideal güzellik tipi olarak hangisini kabul edecektir?

Hoşgörü çılgınlığının, bütünsel bağdaştırıcılığın, mutlak ve engellenemez çoktanrılı güzelliğin karşısında teslim olacaktır.

Şimdi güzel kavramının değişkenliği ve kimi zaman mukayese imkânsızlığı üzerinde kafa yormamıza izin veren görecelilik akıntısına bir anlığına dur demek istiyorum. İyi ama, gerçekten bir şekilde, incecik de olsa güzelliğin farklı deneyimlerini ya da bir tarihsel dönemde güzel kabul edilenleri ortak noktada buluşturan bir şey yok mudur?

Güzelden söz eden farklı metinleri bir araya getiren bir güldeste oluştursak daima ortak bir noktanın yakalanabileceğine inanıyorum. “Güzel –‘sevimli’, ‘yüce’, ‘ olağanüstü’ gibi– daima hoş a giden, belki sahip olmaya karar vereceğimiz ama bizim olmasa bile hoş olmayı sürdürececek bir şeyi belirtmek için kullanılan bir sıfattır (Aquino’lu Aziz Tommaso, *Pulchra dicuntur quae visa placent*²⁴ diyordu). Elbette gündelik dilde “iyi” olarak nitelediğimiz bir şey de “güzel” ya da “olağanüstü” olarak ifade edilebilir, bu nedenle *güzel* bir erotik deneyimden ya da ormanda *güzel* bir koşudan söz edilebilir. Gene de yüz yıllar geçtikçe güzel olan ile iyi olan arasında bir ayrım çizgisi çekildi. Eğer iyi diye nitelediğim (yemek, güzel bir ev, benzerlerimin minnet ve hayranlığı) bana ait değilse, ben kendimi adeta yoksun hissederim. Oysa güzelliğin içeriğinde sanki güzel şeyler karşısında duyulan neşe kesinlikle sahiplenmekten bağımsızdır. Sahibi olmasam da, Sistina Şapeli’ni güzel bulurum; diyetisyenim yasaklıyor olsa da pastane vitrininde yer alan kremalı düğün pastasının biçimine de güzel derim.

Güzeli deneyimlemede kesinlikle çıkar duygusu yoktur. Ben –kadın ya da erkek– bir insanı, onunla asla bir ilişkim olmayacağını bilsem de çok güzel olarak nitelendirebilirim.

24. Latince “Görüldüğünde hoş a giden şeyler güzeldir.” (ç.n.)

Oysa bir insanı arzularsam –ki çirkin de olabilir– ve o kadın ya da erkekle ilişki kuramazsam, üzülürüm.

Elbette bu Batı geleneği için geçerlidir. Bizler Altamira mağaralarının duvarlarındaki bizonları güzel buluruz ama onların varlık nedenini bilemeyiz; olasılıkla bir büyü-tapınma durumu için çizilmişlerdi; acaba insanlar gidip hayranlıkla seyreliyorlar mıydı yoksa onları hürmetle mağara duvarının karanlığına mı terk ediyorlardı; onları çizmiş olan kişi sonradan iyi bir çizim yaptığı için memnuniyet duyuyor muydu? Ve aynı şey ilkel toplulukların sanat eserleri diye nitelediğimiz pek çok nesne için geçerlidir. Bir nesneyi bir metinle mukayese edebileceğimiz yeterince belgeye sahip değiliz; genellikle böyle bir şey yoktur ya da bizim anlayabileceğimiz bir şey değildir ve –Avrupalı avangart ressamı ve heykeltıraşları büyüleyen– ayin maskesi acaba aynen Ortaçağ minyatürleri misali korkutmak için mi yoksa hoşluk olsun diye mi yaratılmışlardı, bilemeyiz. Bizim tek bildiğimiz, Aziz Bernard canavarlardan korkmuyordu, onları büyüleyici buluyor ve bunun için de mahkûm ediyordu. Onun dışında tarihi ya da yazısı olmayan toplumlar içinde seyrüsefer etmeden bile, bugün uzmanlar *rasa* teriminin *beğeni* şeklinde tercüme edilip edilemeyeceğini tartışıyorlar, acaba (tam tersine ya da aynen) aklımıza gelmeyen başka bir ifade bulunur mu, diye düşünüyorlar.

Mali’de, Bamako etnografya müzesinde kadın mankenler gördüm; batı tarzında gayet iyi yapılmışlardı ve son derece güzel geleneksel kostümler giyinmişlerdi. Kadınlardan biri ince ve esnekti, öteki ise acayip şişmandı. Fransa’da eğitim almış olan ve yerel üniversitede öğretim üyesi olan rehberimiz bize göz kırptı ve zayıf mankenin batılı turistler için konduğunu söyledi. Onlar –ya da en azından Batı’nın cazibesinden zarar görmeden kurtulan babaları– için güzel kadın ötekiydi. Bizim rehberimiz, güzelin iki algılanışı arasında eleştirel bilinçle hareket edebiliyordu ama bugün hâlâ kendime sorduğum soru, Afrikalı mes-

lektaşımın Paris'te eğitim gördükten, filmlerimizi ve televizyonumuzu seyrettikten sonra şişman kadını güzel, sıskayı cinsel bakımdan çekici ya da tam tersi sayıp saymadığıdır.

Aslında o da neye sahip olmayı arzulayabileceğini ve çıkarı olmadan neye hayranlık duymaya hazır olduğunu söylemeyi becerirdi.

Sözlerimi sonlandırırken, belki de estetikte çıkar olmasının en büyük teyidi, yücenin deneyimlenmesiyle bizim, dehşetin azgınlıklarına ya da doğal olguların ihtişamına katılmamızın kutlandığı dönemin aynı olmasıdır, demek isterim. Dehşet de hoş olabilir ama bizi çok yakından etkilemediği sürece. Yücelik için de güzel olan *placent* olandır ama ancak *visa* olduğu (görüldüğü) zaman, yaşandığı zaman değil. Yücelik deneyimini en fazlasıyla kutlayan ressam kesinlikle Caspar David Friedrich olmuştur ve Friedrich yüceyi neredeyse her zaman doğal bir gösteriyle temsil eder, insanlar da bu yüceliği seyrederekler.

Teatral bir mizansen nedeniyle insanlar hep arkadan görünürler; eğer yüce olan sahneyse o sahnenin tam ağzında, gösterinin içinde –bizim gibi salonda olanlar için– durur ama gene de gösterinin dışındaki kişi olarak bizleri gösteriden ayrılmaya, onun aracılığıyla seyretmeye mecbur eder, bizi kendi yerine koyar, onun gördüğünü görür, kendimizi onun gibi önemsiz bir varlık gibi hisseder ama aynı zamanda hepimizi alt edip yok edecek o doğal güçten kaçabilmenin mümkün olduğunu biliriz.

İşte, sanıyorum yüzyıllar içinde güzel hep böyle deneyimlendi; onu, bir parçası olmadığımız ve her ne pahasına olursa olsun olmak istemeyeceğimiz bir şeylerin karşısında, ama arkamız dönerek dururken hissettik. İşte güzeli deneyimleme ile, başka tutku formlarını deneyimleme arasındaki mesafe bu kadar ince bir çizgi oldu.

Çirkinlik

Neredeyse her yüzyılda filozoflar ve sanatçılar güzel hakkındaki düşüncelerini kaleme almış olsalar da, *Çirkinin Estetiği*'nin yazarı Karl Rosenkranz (1853) dışında bu konu üzerinde ciddi bir metin yazmış olan yoktur. Zaten çirkin, her zaman güzel olanla ilişkisiyle ele alınmıştır –Güzel ve Canavar konusunun farklı formları vardır– yani güzellik kriteri bir kere belirlendikten sonra onun karşıtı olan çirkinlik kriterini belirlemek otomatik hale gelmiştir. “Simetriyi düzenleyen yalnızca güzelliktir, çirkinlik bunun tam tersine simetrisinin düzenini bozar” (Iamblichus, *Pitagoras'ın Hayatı*). Eğer güzellik için üç meziyet aranıyorsa – ilk adımda bütünlük ya da mükemmellik sayılır; o halde tamamlanmamış olan şeyler, tam da öyle oldukları için *turpia sunt* (Aquino'lu Tommaso, “Doğal utandırılmaz”). Ve Guillaume d'Auvergne şöyle yorum yapar: “Tek ya da üç gözü olan biri için çirkin deriz.”

İşte güzel gibi, çirkin de göreceli bir kavramdır.

Marx'ın *Ekonomi Politik ve Felsefe Elyazmaları* yapıtında çirkin, para ile gayet iyi tanımlanır ama biz bunu iktidar olarak da düşünebiliriz.

Marx şöyle der:

Ben çirkinim ama en güzel kadını satın alabilirim. Demek ki ben çirkin değilim çünkü çirkinliğin etkisi, itici gücü, para tarafından yok edilmiştir. Bireyselliğim bakımından ben kötü-

rümüm ama para bana yirmi dört ayak sağlar: öyleyse kötürüm değilim. Ben kötü, namussuz, vicdansız, kafasız bir insanım ama para saygındır, öyleyse sahibi de öyledir. [...] Ben aptalım ama para her şeyin gerçek zekâsıdır: onun sahibi nasıl aptal olabilir? Kaldı ki, para zeki insanları da satın alabilir (Bu doğru değildir: pek çok paralı insan sadece aptal insan satın almıştır, ama bu başka bir hikâyedir). Zeki insanlar üzerinde iktidar kuran bir insan, zeki insandan daha zeki değil midir?

Ve böylece yüzyıllar içinde çirkinin göreceliliği üzerine pek çok metin kaleme alınmıştır. Jacques de Vitry, XIII. yüzyılda şöyle yazıyordu: “Belki de tek gözü olan kıkloplar, bizim gibi iki gözü olanlara şaşıyorlardır. [...] Kara Habeşleri çirkin buluruz ama onlar arasında en kara olan en güzel sayılır.” Bir yüzyıl sonra Voltaire şöyle diyordu: “Sorun bir kara kurbağasına güzellik nedir? [...] Size minik başında yer alan pörtlek gözleriyle, geniş ve düz boğazıyla, sarı karnı, kahverengi sırtıyla dışisinin güzelliğini örnek verecektir. [...] Şeytanı sorgulayın: Size güzelin bir çift boynuz, dört pençeli ayak ve bir kuyruk olduğu yanıtını verecektir.” Darwin’in küçümseme ve tikslenme ifadeleri olarak tanımladığı farklı hareketler dünyanın büyük bölümüyle aynıdır: “Müthiş tikslenme, kusmadan önce yaşanan ağız hareketleriyle ifade edilebilir.” Tierra del Fuego bölgesinde “Bir yerli, kampta yemeye hazırlandığı sırada soğuk konserve ete parmağının ucuyla dokundu ve onun yumuşaklığını hissettiğinde tiksindi. Oysa ben, kendi açımından bir vahşinin pis görünmeseler de elini yemeğime sokmasından ciddi tiksinti duydum.”

Güzel için evrensel ifadeler var mıdır? Hayır, çünkü güzel, mesafeli olandır, tutkunun yoksunluğudur. Çirkin ise tutkudur. Daha önce başkaları, çirkin hakkında estetik hüküm verilemez dediği için bu noktayı anlamaya çalışalım. Yani estetik bir hükümde bir mesafe vardır. Ben ona sahip olmasam

da bir şeye güzel derim; tutkularımı sustururum. Oysa öyle görünüyor ki, çirkin tutkuyu kapsar, nitekim tiksinti onu iter; böyle olunca, kopuş imkânı yoksa çirkin estetiği hakkında hüküm nasıl verilir?

Olasılıkla sanatta çirkin ve hayatta çirkin vardır. Güzellik idealine uygun düşmeyen bir çirkinlik hükmü vardır; örneğin bir sonraki sayfadaki çiçek vazosunun çirkin olduğunu söylediğimizde böyledir. Kim çizmiştir, onu biliyor musunuz? Hitler; bu, genç Hitler'in tablolarından biridir. Öte yandan sevimsiz, iğrenç, korkunç, pis, grotesk, dehşetli, tiksinc, rezil, korkunç, aşâğılık, canavarca, feci, tüyler ürpertici, çirkin, vahşi, korku verici, mahvedici, karabasan, mide bulandırıcı, berbat, şekilsiz, biçimsiz, maymun gibi, hayvani diye nitelendirdiğimiz şeylerle tutkulu bir ilişki kurulur. (Eşanlamlılar sözlüğünde güzele oranla çirkinin çok daha fazla sayıda eşanlamlısı vardır).



Adolf Hitler
Çiçekli natürmort
1909, Özel Koleksiyon

Çirkini temsil etmekten kaçınmayı öğütleyen Platon'a karşı, Aristoteles'ten sonra her dönemde hayatın çirkininin de güzelce temsil edilebileceği ve böylece güzel olanı yüceltme-ye ya da belli bir ahlaki tezi savunmaya yarayacağı söylen-di. Bonaventura'nın dediği üzere "*imago diabolic est pulchra, si bene repraesentat foeditatem diabolic*", yani eğer çirkinliği güzel temsil ediyorsa, şeytan imgesi güzeldir.

Sanat şeytanın çirkinliğini temsil etmede elinden gelenin en iyisini yapmıştır. Oysa çirkinliği iyi temsil etmedeki yarış bizde sadece cehennemin farklı görüntülerinin değil, aslında korkunç olanın alttan alta gerçek bir haz kaynağı olduğu ko-nusunda şüphe yaratır. Bazı cehennemlerin sadece müminle-ri korkutmak için yaratıldıklarını söylemeyin sakın bana: on-lara çılgınca haz yaşatmak için yaratılmış da olabilirler. Ve *Ölümün Zaferi* konulu farklı tablolarla iskeletin güzelliği, aynen Mel Gibson'un *İsa'nın Çilesi* filminde olduğu gibidir: burada gerçekten bir haz kaynağı olarak görülür. Öte yandan Schiller şöyle yazmıştır (*Trajik Sanat Üzerine*, 1792):

Doğamızın genel bir olgusu gereği, hüznü, korkunç, hatta dehşet verici olan bizi dayanılmaz bir cazibeyle kendine çeker; acı ve korku sahneleri karşısında hem itildiğimizi hem de aynı güçle çekildiğimizi hissederiz. En maceralı hayalet hikâyelerini açgözlülükle yineleriz ve bu açgözlülük tüylerimizi diken diken eden kuvvetten daha tesirlidir. Sanki suçlunun işkence yerine dönmesine eşlik eden duyguyu andırır.

Pek çok işkence tanımı arasında –aslında işkenceyi tasvir etme zevki için yazılır bunlar, yoksa "Suçlu öldürüldü" demek yeterdi– Niketas Choniates'in *Chronike* eserinde işkencenin bu tanımına bakılmalıdır; XIII. yüzyıl başında Bizans'ta *Ba-sileus* (Kral) Andronikus tahttan indirilir ve feci bir işkence-ye tabi tutulur:



Andrea Bonaiuti

(Takriben 1346-1379) *Limboya iniş*

Şeytanlar, ayrıntı, Floransa, Santa Maria Novella

İmparator İshak'ın huzurunda göründü, ona hakaret ettiler, yanaklarını tokatladılar, poposunu tekmelediler, sakalını yoldular, dişlerini söktüler, saçlarını kopardılar ve çıldırmış halkın önüne attılar. Baltalarla sağ elini kestikten sonra yiyecek ve içecek vermeden aynı zindana attılar. Birkaç gün sonra bir gözünü oydular, huysuz bir deveye oturtup zaferle agorada teşhir ettiler. Kimisi kafasına topuzla vurdu, kimisi öküz pisliğini burun deliklerine tıktı, kimi süngerle yüzüne sıgır ve insan dışkısı sıktı. Bazıları da kılıçlarını bellerine sokup ahmak kalabalık onu ayaklarından astığında bile dağılmadılar, Andronikus'un işkencesine son vermedi ve etini bağışlamadı; gömleğini yırttı ve genital organlarını parçaladı. Çılgının biri uzun kılıcını ağ-



Katalan Okulu

Ölümün zaferi

1446 cıvan, Palermo, Palazzo Abatellis

zından bağırsaklarına kadar soktu, bazıları iki elleriyle anüsüne bir kılıç dayadı ve çevresine dizilip kılıç darbeleri indirdiler, hangisinin silahı daha keskin diye yarıştılar ve en sert darbeyi indirmekle övündüler.

Birkaç yüzyıl sonra McCarthy tellallarından *hard boiled novel*²⁵ ustası Mickey Spillane, 1950'lerin başında, *Trajik Gece* romanında komünist casusları öldürmeyi nasıl başardığını anlatıyor:

25. İngilizce "ucuz roman" anlamında. (yay.n.)

Benim çılgılığını, mitralyözün sağır edici gümbürtüsünü işit-tiler, kemikleri kıran, etleri parçalayan kurşunları duyuyorlardı. Kaçmaya çalışırken, yere yığılıyorlardı. Generalin başının resmen kırmızı kıymıklara dönüşerek patladığını ve yerin pisliğine döküldüğünü gördüm. Yeraltına birlikte sığındığımız arkadaşım kurşunları elleriyle durdurmaya çalıştı ve mavi mor delikler karabasanında paramparça oldu. Sadece bereli adam cebinden tabancasını çekmek gibi saçma bir harekete meyletti, o anda ilk kez hedef aldım ve kolunu tam olarak omzundan kopardım. O sefil uzuv, yere, kendi yanına devrildi ve ben iyice seyretmeye zaman buldum: sanki başına gelene inanamaz gibiydi.

Biz geri dönelim. Yunanlılar, güzeli iyiyle eşanlamlı kı-larken –*kalòs kai agathòs*– fiziksel çirkinini de ahlaki çirkinle eşanlamlı kılıyorlardı ve işte *İlyada* destanında Thersites’in “İlion’a gelmiş olan en çirkin, çarpık, tek ayağı topal, omuzları öne eğik ve göğsüne katlı, sivri başı az saçlı” diye nitelediği adam çok kötüydü, dekadans Avrupası’nın güzel kadınlar olarak nitelediği değil, aslında iğrenç kuşlar olan deniz kızları kadar kötüydü. Öyle kötü olduklarından ve öyle olmaya devam ettiklerinden, Dante aracılığıyla, intihar ormanında yarı kuş yarı kadın Harpialar, Minotaurlar kadar, Medusa kadar, Gorgonlar kadar, tek gözlü Polyphemos kadar korkunçtular.

Platon döneminden beri Yunan kültürü bir sorunla yüzleşmekteydi: Nasıl oluyor da çirkin Sokrates böylesine yüce ruhlu olabiliyordu? Ve Helenistik dönemin *Aisopos Romanı*’na göre “esir, tiksinti yaratan, iğrenç, koca göbekli, çıkık kafalı, yassı burunlu, kambur, esmer, bodur, yassı ayaklı, kısa kol-lu, çarpık burunlu, hilkat garibesi” Aisopos (Ezop), nasıl bu kadar çirkin olabiliyordu? Üstüne üstlük bir de kekemeydi. Neyse ki yazmayı biliyordu.



Gorgon tasviri, pişmiş toprak levha
İÖ VI. yüzyıl , Sıraküz, Arkeoloji Müzesi

Görünürde Hıristiyanlık için her şey güzeldir; hatta kozmoloji, Hıristiyan teolojisi evrenin güzelliği üzerine temellendirilmiştir ve bu nedenle canavarlar ve çirkinler de bir tabloda ışığı yüceltmek için kullanılan *chiaro – scuro* gibi kozmik düzenin içine dahildirler. Sayısız sayfa vardır bununla ilgili ve elbette Aziz Augustinus'un yazıları da bunların arasındadır. Ama çirkinin sanat tarihine Hıristiyanlıkla birlikte girdiğini bize hatırlatan Hegel olur: “Başında dikenli tacıyla idam ye-



Yaşlı Lucas Cranach

İsa'nın Çilesi, Kırbaqlama

XVI. yüzyılın ilk çeyreği, ahşap baskı

Strazburg, Cablnet des Estampes et des Dessins

rine kadar haçını sırtında taşıyan, uzun ve acılı can çekişme sonucunda şehit olan İsa'nın kırbaçlanma sahnesi Yunan güzellik formlarıyla temsil edilemezdi. İşte o zaman ıstırap çektiği için çirkinleşen İsa çıkar ortaya." Ve gene Hegel'e göre, "düşmanları, Tanrı'ya karşı çıktıkları sürece onu aşağılıyorlar, mahkûm ediyorlar, işkence ediyorlar, çarmıha geriyorlar ve bunlar kalpleri kötü kişiler olarak temsil ediliyorlar. Ve içsel kötülüğün ve Tanrı'ya karşı düşmanlığın temsili, dışarıya çirkinlik, kabalık, barbarlık, öfke ve biçimin biçimsizleşmesi olarak yansır." Nietzsche, her zamanki aşırı uç tutumuyla şunu söylemeye varabilirdi: "Hristiyanın dünyayı çirkin ve kötü yürekli kılma kararı, dünyayı çirkin ve kötü yürekli kılmıştır."

Bu çirkin dünyada bedenini işlediği günahlara karşı maruz kaldığı işkencenin özel bir değeri vardır. Bunun sadece Ortaçağ sömürüsü olduğunu düşünenlere karşı XVII. yüzyılda Peder Segneri'nin kaleme aldığı metinde bize Loyolalı Aziz Ignatius'un pişmanlıklarını ve tensel işkencelerini anlatıyor; burada onu Cranach'ın *Kırbaçlama* tablosuyla yorumluyorum.

Üzerine son derece kaba bir çuval, altına da at yelesinden sert bir don geçirmek, geniş kalçaları ya yakan ısırğanlarla ya da dikenli çalılarla ya da sivri şişlerle sarmak: her gün sadece ekmek ve suyla bozulacak şekilde oruç tutmak ve pazar günleri lezzet niyetine, kül ya da toprakla yumuşatılmış acı otlar eklemek; sonra üç, altı ve sekiz günü yemeksiz geçirmek; gece gündüz beş kez zincirle kendini dövmek ve kan dökmek; sivri taşlarla deliler gibi çıplak göğse vurmak, [...] günde yedi saat derin tefekkürle diz üstüne çökmek, asla sızlanmamak, kendine zarar vermekten vazgeçmemek; işte bu değişmez hayat düzeniydi ve o Manresa mağarasında böyle dile düştü, uzun ve acılı işkenceden yakınmadı ve kısa süre içinde ölümcül bir bitkinlik, titreme, kasılma, baygınlık, ateş yaşadı.

Ortaçağ elbette canavar doludur ama bizi Ortaçağ canavarlarını görmeye götüren, güzellik konusu işlenirken değinilen çirkinlik kavramıdır. Onlar acayıptirler, tek ayakları vardır, ağızları göğüstedir, normal kurallara uygun değildirler. Hilkat garibesidirler ama Tanrı tarafından doğaüstü olaylara anlam yüklemek için yaratılmışlardır. Her canavar ruhsal bir mana yüklüdür ve bu anlamda Ortaçağ onları çirkin değil ilginç, masalsi olarak görür. Bizim çocuklarımızın bugün hepsini ezbere çektikleri, bir tiranosaurus'u bir stegosaurus'tan ayıracak bilgiyle tanıdıkları dinozorlara baktıkları gözle bakıyorlardı. Onları yol arkadaşı olarak görüyorlardı. Ortaçağ ejderhaları da bu sevgi dolu merakla görülüyorlardı çünkü mümin imgelerdi. Nuh Peygamber'in gemisine alınabilirlerdi, onlara özel bir kat verilirdi ama gene de canavara benzemeyen ve Nuh tarafından kurtarılan öteki hayvanlarla eşit önem taşırlardı.

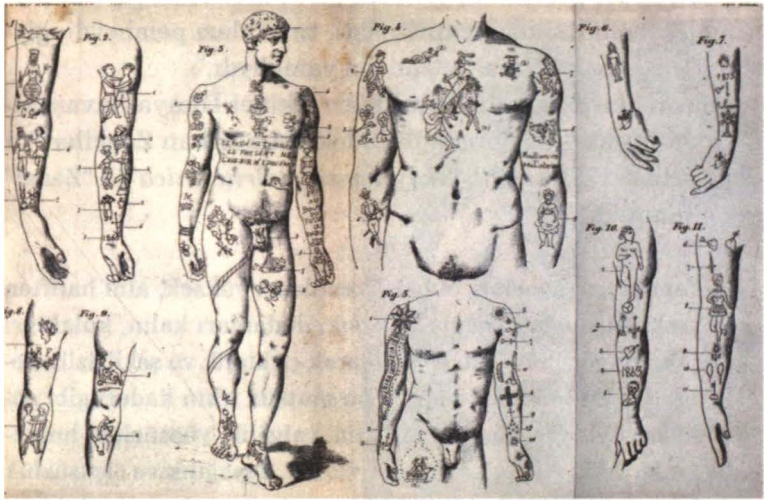
Teratoloji konusuna bilimsel ilgi XVI. ve XVII. yüzyıllar arasında sürer. O zamanlarda acayip, teratolojik doğumlar, doğa şakaları bir tutku haline gelmişti; bunların iskeletlerinin koleksiyonları yapılır, tanıklıkları gravüre dökülür, hatta bedenleri alkollü eriyik içinde muhafaza edilirdi.

Ve bu ortamda fizyognomi (yüz okuma) konusu ortaya çıktı ve insan çehresi ile hayvan surati arasındaki benzerlikler incelendi; aslan adam ve tek tük başkaları dışında, sonuç daima çirkinden yana oldu; bu yeni ilgi alanı bireyin karakterini hayvan dünyasına benzerliklerle anlamaya çalışıyordu. Ama birkaç yüzyıl içinde fizyognomiden, Cesare Lombroso'ya varıldı; size onun *Suçlu Adam* kitabından bir bölüm okuyacağım (1876, bölüm 16):

Sıracı hastalığının gelişim bozukluğuna ve raşitizme ne derecede etkili olduğunu ya da cinai eğilimler yaratacağını kim bilebilir? 832 suçlu arasında 11 kambur bulduk; neredeyse hepsi hırsız

ve tecavüz suçlusuydu. Virgilio, incelediği 266 suçlu arasında 3 raşitik ve iskelet gelişimi durmuş, altı kekeme, bir tavşan dudaklı, 5 şaş, 45 sıracalı, 24 adet de diş çürüğünden mustarip insan buldu. Ona göre 266 kişi içindeki 143 kişi ciddi fiziksel dejenerasyon gösteriyordu. Vidocq, eline düşen tüm katillerin çarpık bacaklı olduğunu tespit ediyordu. [...] Bütün suçlular ve özellikle hırsız ve katillerde genital organların gelişimi son derece hızlıydı ve altı ila sekiz yaş arası fahişelik yapan kadın hırsızlar da böyleydi.

Ve yüzyıllar içersinde, Lombroso'dan çok önce düşman fizyognomisi değişti. Bu düşman mistik, siyasi ya da dini olabildi. Bazı protestan vinyetlerinde, mesela Papa, Deccal imgesiyle temsil ediliyordu. Ve ilk yüzyıllara ait bazı metinlerde –küçük bir derleme yaptım– Deccal'in tasviri şöyledir: “Sa-



Suçluların dövme tipleri, *Suçlu Adam*
illüstrasyonları

Cesare Lombroso (1835-1909), Özel Koleksiyon

ğı tutuşmuş alevdir, sol gözünü kan bürümüştür, sol gözü iki bebekli ve kedigiller gibi yeşildir, gözkapakları beyazdır, alt dudağı büyüktür, sağ ayağının femur kemiği cılızdır, ayakları büyüktür, el başparmağı yassıdır ve uzundur ve ellerinin sırtında cüzzam işareti vardır" (*Testamentum Domini*, IV-V. yüzyıl tarihli apokrif). Ya da Hildegarde von Bingen için (XII. yüzyıl) "Deccalin alevden iki gözü, eşek kulakları, aslan gibi ağız ve burnu olacaktır [...] ve demir dişlerini göstererek korkunç bir çılgılla kükreyecektir." Ve onun ırk düşmanları çirkindir, Sicilya çocuklarının kuklaları gibidir, çirkindir zavallılar. Ve hepsi arasında heykeltıraşlar tatmin edici bir sonuç çıkartamamış olsa da ben size yeniden Edmondo De Amicis'in *Çocuk Kalbi* romanındaki Franti'yi takdim ederim (1886): "Nefret ediyorum ondan. Kötü kalpli. [...] Mumlu kasketi altında gizlediği alçak alnında, uyuşuk gözlerinde insanı tiksindiren bir şeyler vardı [...] ve okul çantası, defterleri, kitapları, hepsi perişandı, yırtıktı, pisti, kenarları pıyırım pıyırımdı, kaleminin ucu kemirilmişti, tırnakları pembeydi, giysileri lekeli ve kavgalar yüzünden yamalıydı."

Ve son olarak ırk düşmanlıkları. İkinci Dünya Savaşı sırasında faşist propaganda dilindeki "Amerikan Zencileri"ni düşünelim. 1798 tarihli *Encyclopædia Britannica*'da "Zenci" şöyle tanımlanır:

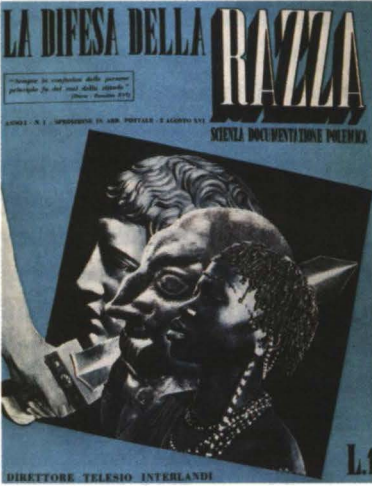
Yanakları yuvarlak, elmacıkkemikleri yüksek, alnı hafiften yüksek, burnu kısa, geniş ve basık, dudakları kalın, kulakları küçük, dış görünümünü genel olarak çirkinlik ve şekilsizlik belirler. [...] En bilinen kusurlar bu mutsuz ırkın kaderi gibi görünüyor: Aylaklık, ihanet, intikam, vahşilik, yüz­süz­lük, hırsızlık, yalancılık, çirkin konuşma, rezillik, bayağılık ve ölçüsüz­lük doğal yasaların ilkelerini yerle bir etmiş ve vicdanın sesini susturmuştur.

Ve elbette, uygarlık yolunda biraz daha olgunlaşmış dönemde “Yahudi” tanımı:

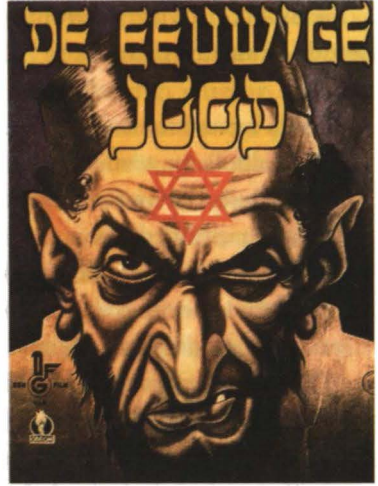
Seni huzursuz edecek kadar sahte bakışları hep gizli gizli dikizleme halindedir, yüzüne yapışmış o sırtkanlık, dişlerin kabarttığı sırtlan dudaklar ve sonra seni senden alan o bakış darbeleri, ağır, hastalıklı, çirkin, dolaşan zenci kanı, o burun ve üst dudak bağlantısı her an huzursuz, kaypak, kırışık, korumada, nefret ve tiksiniş izleriyle derinleşmiştir. Sizin için! Sizin için lanetlendiği için yok edilmesi gereken, düşman ırktan bir hayvanın suça hazır hali. Tukan kuşunun gagasını andıran burunları, sahtekârlık, ihanet, alçaklık yansıtır, en şüpheli dalaverelere, hainliğe hazırdır, ağzının iğrenç deliğine uzanan bir organdır, o iğrenç muz, o boynuz, o pis yüz ifadesini vıcık vıcık eden, vampir gibi emen fil hortumu onun burnudur. [...] Lanet olasıca hainler. Gebersinler, soyları tükensin bu pis hayvanların!



Gino Boccasile
Milo Venüsü ile asker
Anti-Amerikan poster, 1944



Telesio Interlandi yönetiminde yayımlanan
Irkın Muhafazası dergisinin ilk sayısının
kapağı
5 Ağustos 1938



Der Ewige Jude filminin antisemit
propaganda poster, yönetmen Fritz Hippler.
1940-41 yıllarında Hollanda diline çevrilmiş
ve Alman işgali altındaki bölgelerde
gösterilmiştir.

Kimdi bunları söyleyen? Hitler mi? Hayır; Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre* (1938).

Bir de Yahudilerin ne aktör ne müzisyen olabileceğini ifade eden şu sözler var:

Antik dönemlerin ya da çağdaş zamanların bir kahramanının ya da meftununun bir Yahudi tarafından canlandırıldığını hayal etmek bile mümkün değildir; onun böyle bir tiptlemeyi canlandırmasında yerine oturmayan hatta gülünç olan bir şey olması insanı ister istemez vurur. Ama bizi en çok tiksindiren Yahudilerin konuşmalarını karakterize eden o özel vurgulamadır. [...] Kulaklarımız bu dilin özellikle tiz, tıslayan, gıcırdayan tonlarından rahatsız olur. [...] İşte özellikle Yahudilerin müzi-

kal eserlerinin yarattığı izlenimi açıklamak için bu son derece önemli bir noktadır. [...] Yahudi, şarkı dışındaki bir sanat kolunda kendini icra edebilir çünkü doğası gereği o bu sanata kesinlikle yatkın değildir.

Kim bu? Céline mi? Hayır; Richard Wagner, *Müzikte Yahudilik* (1850).

Öte yandan çirkinlik radikaldir, kanlarında vardır. Bir de şuna kulak verin:

Irkçılığımız et ve kasa ait olan olmalıdır, [...] yoksa kırmaların ve Yahudilerin oynadığı oyuna döneriz; Yahudilerin pek çok durumda isimlerini değiştirip aramıza karışmaları gibi onlar da daha kolayca masraflı ve emek isteyen işlere ihtiyaç duymadan ruh değişimi oyunu oynayabilirler. [...] Kırma ve Yahudi olana uygulanabilecek tek bir belge vardır: kan belgesi.

Kim? Wagner mi? Hayır, Giorgio Almirante. İdeolojik pseudo-ırkçılığın koyunlarına karşı.

Ne var ki, tarih akışının bir noktasında –çirkinini tüm dönemlerde, kırsal destanlarda yer alan komik ve müstehcen sahada bırakarak– manyerizm içinde ilginç olan dikkat çekmeye başladı ve çirkinliğe anlayış ve merhamet sergileyen metinler yazılmaya başlandı. Shakespeare’in *Fırtına* eserindeki Caliban figürünü düşünün. Du Bellay gümüşü güzel saçları, Marot pörsük memecikleri, Montaigne topal ayakları över, Leonardo tarzı karikatürde yaşlılığın keşfi bize bir an Michelangelo’yu düşündürür, çünkü o kendi yaşlılığını tanımlarken “unufak olup ezilmiş küçük gözler, enstrüman tuşları gibi dişler [...]. Benim yüzüm korku biçimindedir” der.

Merhamet adına anlayışın yanı sıra, ölü güzelliklerin çürümüş bedenlerine de cazibe duyulur ki, bunun cehennem ve işkencelerinin Ortaçağ’daki eğitimsel temsilleriyle hiçbir il-

gisi yoktur. Burada ahlaki bir eğitim değil, yozlaşma adına yozlaşma vardır. Barok dönemin Alman temsilcisi Andreas Gryphius, *Über Die Gebaine der Ausgregrabenen Philosetten* eserinde şöyle haykırır:

Korkunç bir görünüm! Nerede o altın saçlar,
Ak alın, yanakların parıltısı,
Kan ve zambak bezeli yanaklar?
Pembemsi al dudaklar ve nerede dişler?
Nereye gitti yıldızlar, nerede gözler
Sevdanın içinde oynadığı? Şimdi kara yılanlar
Açık ağıza çöreklenmişler, burun kaybolmuş
Eskiden fildişinden beyaz olan.
Kim katı ve korkusuz kalbiyle
Kulakların çölünü, gözlerin inini inceler de
Bunun karşısında ürpermez?

Ve sonra 17. yüzyılda Cyrano'nun çirkinliği vardır; Edmund Rostand bize onu uzun değil, gaga burnuyla takdim eder. Cyrano son derece cömert bir adam değildi çünkü babasını sömürmüştü; Roxane'a âşık olmamıştı çünkü hem eşcinseldi hem frengisi vardı... Tabii bu onun şair olmasını engellemiyordu. Ama geleneksel Cyrano bu değildi ve dostu Le Bret'e içini şöyle döküyordu:

Bak yüzüme ve sonra söyle hangi umut
Beni bu yumruya razı edebilir!
Ben kendimi kandırmıyorum, hayır. – Elbette ben de bazen
Huzurlu gecelerde duygulanıyorum
Ve zavallı burnumla mayıs kokusunu içime çekerek
bir bahçeye girdiğimde, bir sim ışını altında
kavalyesinin kolunda gezinen kadınlar görüyorum
ve kalbim yerinden sıçırıyor,



Cyrano de Bergerac

Bir resimden gravür, Zacharie Heine

XVII. yüzyıl

ve düşünüyorum, ah, ben de isterdim böyle
ağır adımlarla ay altında gezmeyi.

Yüceltiyorum kendimi ve unutuyorum... Ta ki ansızın
Profilimin gölgesi duvara vurunca idrak ediyorum.²⁶

Zaman geçtikçe illet güzelliğinin çöküntü anlamı doğar; Violetta Valéry veremden ölür, farklı Ophelia'lar can verir, Barbey d'Aureville Léa'nın hastalığını şiirsel bir dille aktarır. Ve işte bir de Mary Shelley'nin kötülüğün çirkinleştirdiği, çirkinliğin kötü kıldığı canavar *Frankenstein*'inin (1818) yakarışı vardır: "İnan bana Frankenstein, ben iyi kalpliydim; ruhum aşkla ve insaniyetle tutuşuyordu ama ben yalnız, çaresizce yalnız değil miyim? Sen ki benim yaratıcısın, sen benden nefret ediyorsun: Senin benzerlerin nasıl bir umut verebilir bana? [...] Onlar beni aşağılıyorlar ve benden nefret ediyorlar."

Sanat tarihinde çirkinin gerçek anlamda merkezîyetinin bilincine varıldığı an, yücenin preromantik duyarlılığıyla olmuştur ve yüce korkunç olanın, fırtınanın, yıkımın ululuğudur. Belki de bu romantik duyguyu en iyi dile getiren Victor Hugo'dur ve bunu *Cromwell* eserinin önsözünde sergilemiştir (1827). O "Hristiyanlıkla insanın böylesine yüksek inişli çıkışlı yaşantılarıyla yüzleşince insanoğlu, insanlığa merhamet beslemeye, hayatın acı hayal kırıklıkları üzerine tefekkür etmeye başlamıştır. O zamana kadar antik insanların destansı ilhamları bunu, neredeyse güzelin belirtisiz her halini sanattan acımasızca esirgemişti" diyordu.

Çirkinliğin temsili konusunda daha da manalı olan onun *Gülen Adam* (1869) romanıdır; burada Hugo'nun eski bir sinematografik yorumunu görüyoruz:

Doğa, Gwynplaine'e karşı mucizevi biçimde iyi davranmıştı, ona kulaklara kadar açılan bir ağız, gözlere kadar eğilen iki ku-

lak, mimikleri olan birinin gözlüğünün sarsıntılarına destek olacak deforme bir burun ve gülmeden bakılamayacak bir yüz bahşetmişti. Peki ama bu doğanın işi miydi? Bütün işaretler, ünlü çocuk modelcisinin bu yüz için çalıştığını gösteriyordu. Kesim, kıvrım, yassılma ağzı yarmış, dudakları açmış, diş etlerini ortaya çıkarmış, kulakları uzatmış, kıkırdakları ayırmış, kaşları dağıtmış, yanakları bozmuş, şakak kaslarını genişletmiş, nokta ve yara izlerini renklendirmiş, yaralar üzerine deri germiş ve bunları ağzı hep açık olarak yapmıştır. Ve işte bu kudretli ve derin heykel işinden ortaya bir maske çıkmıştır: Gwynplaine.

Sanki günümüzdeki pek çok beyefendinin tanımı... Ama özellikle böyle çirkin olduğu için Gwynplaine Lady Josiane gibi dekadan ve yoz bir kadının erotik tutkularını azdırıyor ve kadın Gwynplaine'in aslında Lord Chancharlie olduğunu öğrendiğinde onun sevgilisi olmasını istiyor ve şöyle diyor:

Seni seviyorum, sadece biçimsiz değil, aynı zamanda rezil olduğun için. Aşağılanmış, alay edilmiş, korkunç bir kafa olduğun için. Küçümsenen bir sevgili. Ah, dişleri cennetin değil, cehennem elmasına batırmak ne lezzetlidir. İşie içimden gelen budur, açlığım, susuzluğum budur ve ben bu Eva'yım. Uçurum Eva'sı. Gwynplaine, ben bir tahtım, sen meydan kazığı. Aynı düzeye gelelim. Sen çirkin değil, biçimsizsin. Çirkin küçüktür, biçimsiz olan büyük. Çirkin şeytanın güzelin arkasından nanik yapmasıdır, biçimsiz ise yüce olanın baş aşağı olanı. Sen Titansın. Seni seviyorum" diye haykırdı kadın ve onu bir öpücükle ısırdı.

18. yüzyıldan sonra çirkin ve lanetlenmiş olanlar vardır ve sadece benim edepli tabiatım beni Monsieur de Courval'in – Courval Başkanı– tanımını kullanmaya mecbur etti; alıntı Sade'in *Sodom'un 120 Günü* adlı eserindendir.

Savruk hayatın hayret verici biçimde yıprattığı adam uzun



Mary Philbin ve Conrad Veidt

Gülen Adam, takriben 1928

Yönetmen Paul Leni

boylu, sıska, cılızdı, cansız iki gözü, sağlıksız ve mor ağzı, çıkık çenesi, uzun burnu vardı. Satir gibi kılıydı, sırtı yassıydı, böğürleri öyle gevşek ve sarkıktı ki, baldırların üst kısmına sarıkan pis ve dalgalı bir çift paçavrayı andırıyordu; böğürlerin derisi kırbaçlanma yüzünden öylesine ölü ve sertti ki, elle tutulabilirdi ve ovulsa kişinin kendi hissetmezdi. Kişiliğinin geri kalanı da aynı biçimde iğrençti [...] ve pis kokusu yüzünden yakınında duran hiç kimsenin hoşuna gitmezdi. [...] Öte yandan Bay Hyde'ın teni solgundu ve boyu cüceydi; kesin olarak tanımlanabilecek bir şekilsizliği olmasa da bakanda şekilsizlik izlenimi bırakıyordu. Sevimsiz bir gülüşü vardı, çekingenlik ve yüz-süzlük karışımı bir kararsızlıkla takdim etmişti kendini ve boğuk, çatlak ve güvensiz bir ses tonuyla ifade ediyordu kendini.

Size James Bond düşmanlarının görünümelerini sunamam çünkü filmlerde hepsi güzelleştirilmiştir ama Fleming romanlarında tanımlar çok belirgindir: “Goldfinger başka insanlardan temin edilmiş çıkma parçalardan oluşturulmuş izlenimi bırakıyordu”, oysa filmde öyle değildir. “Rosa Klebb dünyanın en çirkin ve yaşlı fahişesi gibi duruyordu.” Doktor No:

Yüzü uzundu, yuvarlak ve tamamen kel kafatasından, ince çenesine kadar sanki kopuk duruyordu ve böylece ters duran bir yağmur hatta yağ damlası izlenimi veriyordu çünkü rengi yoğun, neredeyse saydam sarıydı. Dall’ı anımsatan kaşları ince, kara, derin kavisliydi, sanki bir sihirbaz makyajını andırıyordu. Onların altındaki kapkara ve parlak gözler bütünüyle kirpiksizdi, sanki iki küçük tabancanın ağzı gibi düz ve sabittiler ve mutlak olarak manadan aridiydiler. Doktor No onlara üç metre yaklaştı ve durdu. “Elinizi sıkmadığım için özür dilerim” dedi anlamsız bir sesle. “Ellerim yok.”

Mr. Big:

Başı koca bir futbol topunu andırıyordu; normal büyüklüğün iki katıydı ve neredeyse tam bir küre şeklindeydi. Teni grimsi siyah görünüyordu, yüzü bir hafta derede kalmış bir bedene aitmiş gibi şiş ve parlaktı. Saçı yoktu, bir tek kulaklarının arkasında kır bir püskül vardı. Ayrıca kirpiği ve kaşı da yoktu ve gözleri birbirlerinden gayet uzaktı; öyle ki onlara aynı anda bakmak mümkün olamazdı, sırayla tek tek bakmak icap ederdi.

En azından on yedinci yüzyıldan başlayarak, sonra on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda anlatılan ilk masallarla birlikte çocukların küçüklükleri karabasanlarla doldu; Kırmızı Başlıklı Kız’dan Pinokyo’nun Ateşyiye’ine, gizemli ve rahatsız edici ormanlara kadar her şey ürkütücüydü. Ve bu ürpertici konu-



Pinokyo ve Ateşiyen

Carlo Collodi'nin *Pinokyo'nun Serüvenleri* içinde

Luigi ve Maria Augusta Cavalieri çizimi, 1924

lar sonradan yetişkin edebiyatına da sızarak oradan vampirlerle, Golem ve hayaletlerle yeniden çocuk edebiyatına döndü.

Buharın ve makineleşmenin hayatlara girişiyle kültür aynı zamanda modern kentin çirkinliği üzerinde de durmaya başladı. İlk ve en ünlü metin Dickens'a aittir (*Zor Zamanlar*, 1854):

Olayların son noktası Coketown idi. Kırmızı tuğlalardan örülmüş bir şehirdi, daha doğrusu duman ve kül izin verseydi, kırmızı görünecekti. [...] Sanki bir vahşinin boyadığı yüzü gibi doğal olmayan bir kırmızı-kara şehirdi: Makinelerle ve yüksek bacalarla dolu bir şehir; bu bacalardan aralıksız yayılan duman yılanları sürekli kıvrımlanarak yayılıyordu.

Gerçekten Dickens ile başlayan, DeLillo ve çağdaşlarına varana kadar çok sayıda yazarın, sanayi dünyasının çirkinliklerini tanımlamış olması etkileyicidir. Ve tam da bu dönemde, sanayi çirkinliğe tepki, saf estetizme kaçış olarak aynı zamanda korkunç olanın da dini olan bir güzellik dini doğurur.

Baudelaire'i düşünelim. ("Leş", 1857)

Ruhum hatırlasana gördüğümüz o şeyi,
Güzel yaz sabahında:
İğrenç kokulu bir leş, bükte çakıl döşeli,
Bir dere yatağında,

Kösnül bir kadın gibi bacakları havada,
Ateşli zehir kusan,
Açıyordu kokuşmuş karnını pervasızca
Utanıp arlanmadan.
Güneşse parlıyordu üstünde bu pisliğin,
Pişirmek ister gibi,
Ve Doğa'ya yüz misli iade etmek için
Ona eklediğini.²⁷

Ve bizim memleketimize ulaşmak için, Olindo Guerrini'den *Nefret Türküsü* (1877):

Sen unutulmuş uyuduğunda,
Yağlı toprak altında,
Ve Tanrı'nın haçı dikildiğinde
Tabutunun üzerine,
Yanakların çürüyüp düştüğünde
Dökük dişlerinin arasına
Pis kokulu ve boş gözlerine
Kurtçuklar kaynaştığında,
Başkaları için huzur olan o uyku
Sana yeni işkence olacak
Ve soğuk, hassas bir pişmanlık gelecek
Beynini kemirmeye.
Sivri ve vahşi bir pişmanlık
İnecek çukuruna
Tanrı'nın, onun haçı karşısında
Kemiğini kemirecek.
[...]
Ah, ne sevinçle batıracağım pençemi,
Senin o ahlaksız karnına!
Senin o gevşek, ahlaksız karnına
Ben yerleştireceğim sonsuza dek
İntikam ve günah hayaletini.
Cehennemin korkusunu.

Mateme övgü, Avangart dönemin eserlerini belirliyor; bu dönemde karşılaştırma yapmak önemli değil, ne bileyim, fütüristler Picasso ile ya da sürrealistler informalistlerle mukayese edilmez. Tam olarak klasisizme karşı gitme kararı doğar. Bu Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* (1868) ile başlıyor:



René Magritte
Maldoror'un Şarkıları için desen
1945, Özel Koleksiyon

Pisim, pireler ısıyor, domuzlar bana baktıklarında kusuyorlar. Cüzamın kabukları ve çatlakları sarı irin kaplı. Ne nehir suyu bilirim ne bulutların çiyni. Gübreligi andıran ensemde kocaman ve yayvan bir mantar büyüyor.

Ve sonra *Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu* (1912):

Oysa biz onun tüm kaba seslerini, bizi çevreleyen şiddetli hayatın ifade haykırıışlarını kullanıyoruz. Cesurca edebiyatta "Çirkini" yapıyoruz. [...] Sanat Sunağına her gün yeniden tükürmek gerekir.

Aldo Palazzeschi ise *Controdolore*'de şöyle yazıyordu (1913):

Çocuklarımızı gülmeye; en ölçüsüz, en sıradışı gülüşlere alıştırmalıyız. [...] Onlara, kambur, kör, kangrenli, topal, veremli, frengili, durmadan ağlayan, bağırان, yakınan, sara krizine tutulan, vebalı, koleralı, kanamalı, basurlu, irinli, deli, bayılan, inleyen, ölen cinsinden eğitici oyuncaklar almalıyız.

Çevrenizde pek çok minik kambur, yamuk, cüce, aksak ve yüce neşe peşinde koşan küçüğün büyüdüğünü düşünsenize. [...]

Biz fütüristler Latin ırklarını, özellikle de bizimkini bilinçli acıdan, kronik romantikliğın kemirdiğı edilgen ışıktan, canavar misali sevgiden, her İtalyan'ı kemiren merhametli duygusalıktan arındırmak ve şifalandırmak istiyoruz. [...] Çocuklara tokadın, küfrün, iniltinin, sızlanmanın, çığlığın bin bir çeşidini öğretmeliyiz ve onları mis kokular yerine pis kokulara bulanmaya alıştırmalıyız.

Elbette kitleselleştirilmiş dünya Avangart hareketin bu kışkırtmasına sanatın taklidi olan Kitsch ile karşı çıkmadan edemez. Böylece masalsı Kitsch, kutsal Kitsch ya da faşist dönemin Kitsch ile Avangart karışımı çıkar ortaya.

Kitsch farklı şeyler olabilir. Kitsch zevk yoksunluğu olarak tanımlanabilir: Bahçelere yerleştirilen cüceler, üzerine kar yağan Oropa Madonnası'nın cam kubbeleri, ama aynı zamanda Guido Gozzano'nun feci zevksiz iyi şeyleri gibi (*Ümit Ninenin Arkadaşı*, 1911):

İçi doldurulmuş Loreto ve Alfieri, Napolyon büstü
 Çerçeve de çiçekler (en zevksizinden güzel şeyler!)
 Kasvetli şömine, konfetisiz kutular,
 Cam çanların koruduğu mermer meyveler.
 Sıradan bir oyuncak, deniz kabuğundan kutu,
 Anı yüklü nesneler, hatıralar, hindistancevizi kabukları
 Mozaik Venedik, soluk suluboyalar
 Baskılar, kutular, kurumuş anemon resimleri
 Massimo d'Azeglio tabloları, minyatürler,
 Dagerotipler, şüphe hayalinde figürler
 [...]
 Şam şalı döşeli iskemleler,
 Allar [...].

Ayrıca bir de efekt arayışı olan Kitsch vardır ve bunun anlamı şudur: Eğer bir kadın tasvir ediyorsam, bu kadın bende onunla yatma arzusu doğurmalıdır. Kitsch'in özü ahlaki kategorinin estetik kategoriyle yer değiştirmesinde yatar.

Herman Broch 1933 tarihli *Kitsch* eserinde söyler der: "O sanatçıya 'iyi bir iş' değil de 'güzel bir iş' buyurur; onun için önemli olan güzel etkidir."

Gösteri sanatı için efekt, olmazsa olmaz bir unsurdur, estetik bir unsurdur, öte yandan başlı başına bir sanatsal tür vardır, bu özel kentsoylu türdür, yani eserdir ve bu nedenle o etki temel bir yapısal unsuru temsil eder.

Kitsch, sanatın bir koşuluymuş gibi yapan ama asla ona ulaşamayan da olabilir. Ve eğer Kitsch teriminin bir anlamı var-

sa, bunun nedeni etki amaçlayan bir sanat yarattığı için değil, aynı zamanda büyük sanat bazı durumlarda kendine bunu hedef seçtiği içindir. O kendi başına biçimsel bir dengesizlikle donanmış sanat değildir çünkü o durumda sadece çirkin bir yapıt olurdu; başka bir koşul içinde görünmüş tavrı kullanarak da eserini karakterize etmeye çalışma; bu zevksizlik içine düşmeden de gerçekleştirilebilir. Kitsch onun etkileri uyaran işlevini mazur göstermek için başka deneyimlerin artıklarıyla kibirlenen ve kendini sanat gibi satandır. Bence özgün Kitsch örneği, Boldini'dir; portrelerinde belden yukarısını etkinin en kışkırtıcı kurallarıyla oluşturur: Yüz ve omuzlar, yani açıkta olan bölümler en seçkin natüralizm kurallarına uygundur. Kadınlarının dudakları etli ve nemlidir; tenleri dokunsal duyuları iştahlandırır; bakışları tatlıdır, baştan çıkartıcıdır, fesattır, hayallere sürükler. Ama sıra giysiyi resmetmeye gelince göğüsten eteklere doğru inildiğinde Boldini gastronomik tekniği terk eder; yan süsler kural tanımaz, malzeme aydınlık fırça darbeleriyle yaprak yaprak ayrılır, şeyler renk pıhtılarına dönüşür, nesneler ışık patlamaları içinde erir. Boldini tablolarında alt bölüm artık izlenimci kültürü çağırıştır; Boldini belli ki artık avant-gart bir adım atmıştır, çağdaş resim repertuarından dem vurur. Üstte etki peşindedir, kadınları deniz kızlarını çağırıştır. Çehre, siparişi vereni tatmin etmelidir ve bu onun kadınla ilişkisiyle bağlantılı bir durumdur ama aynı zamanda kendisinin sanatsal tavrıyla ilgili noktayı da tatmin etmelidir.

Eğer Kitsch böyle iki yüzlüyse, ortaya çıkan bir gerçek de, geçmişte kitsch olanın şimdide sanat olmasıdır. Susan Sonntag *camp* ile ilgili kuramını oluştururken böyle düşünüyordu. *Camp*, bir şeylerin güzelliği ile değil onun yapaylık ve stilize oluş derecesiyle ilgilidir. En iyi örnek Art Nouveau'dur; o aydınlatma araçlarını çiçekli ağaçlara dönüştürür; bir oturma odasını mağara ya da mağarayı oturma odası yapar, orkideler döküm demirdir ve bunun en iyi örneği Paris-Guimard

metrosunun girişinde görülebilir. Birbirine en aykırı nesneler *Camp* kanonunu oluşturur; Beardsley'de bulunan Tiffany lambalarından, Kuğu Gölü balesine; Bellini operalarından Visconti'nin sahnelediği *Salomè*'ye, 19. yüzyıl sonu bazı kartpostallardan *King Kong*'a, Gordon'un eski çizgi romanlarına, 20'li yılların kadın giysilerine, ötriş şallara, püsküllü ve incili elbiselere kadar hepsi buna örnektir. Beğeni duygusuna hitap etmeyen, ilk anda sunulan şahsiyettir; onu hiç heyecanlandırmayan, bizzat şahsiyetin gelişimidir. Opera ve bale bu nedenle *camp* için sonsuz bir depodur çünkü bu formların hiçbirisi insan doğasının bütünlüğüne tam olarak adalet sağlamaz. İnsanın gelişiminin olduğu yerde, *camp* unsuru azalır. Örneğin operalar arasında, insanın gelişimine küçük bir örnek sergileyen *La Traviata*, *Trovatore* operasına göre daha az *camp*'tir çünkü onda hiç mi hiç yoktur. Bir şeyler *camp* değil de sadece çirkinse, bunun nedeni fazlasıyla vasat hırslara sahip olmaları değildir. Sanatçı gerçekten tuhaf olan bir şey yapmaya meyletmemiştir. "Fazla, çok fazla fantastik, kimseler inanmaz." İşte *camp* heyecanının tipik ifadesi budur. Maciste filmlerinde bir araya getirilen büyük ve renkli İtalyan gösterileri serisinde *camp* vardır ve Gaudí'nin *Sagrada Familia*'sı *camp*'tir, bir adamın tek başına bütün kuşakların çabasını gerektirecek bir eser yaratma hırsına kapılmasıdır. Şeyler eskidiklerinde değil, biz onlarla daha fazla hemhal olduğumuzda ve sonuçlardan yararlanmak yerine girişimin başarısızlığının keyfini sürdüğümüzde *camp* olurlar. *Camp* zevki estetiğin normal yargısı olan güzel ile çirkin arasında ayrımı reddeder; şeyleri ters yüz etmez, güzelin çirkin olduğunu ya da tersini savunmaz; sanata ve hayata farklı ve tamamlayıcı yargı kriterleri sunmakla yetinir. Yirminci yüzyılın neredeyse bütün operalarını düşünün; bunların amacı bir armoni sağlamak değil, giderek şiddet ve çözümsüzlük yüklenen dönemleri takdim etmek için aracıyı azami derecede zorlamak-

tır. *Camp*, zevk sadece zevk değildir, der; zevksizliğin de bir zevki vardır. *Camp* güzeldir çünkü korkunçtur.

Bu noktada pek çok düşünce hayattan değilse de sanattan çekilir çünkü uzaydan gelen büyüleyici kahramanların güzel mi çirkin mi olduklarını bilemeyiz, Frazetta'nın tiplerinin çirkin mi korkunç mu olduğuna karar veremeyiz; yaşayan ölüler –Romero'yu anmak adına– onun dediği gibi siyasi mesaj ulakları olarak sadece korkunçlar mı değiller mi anlayamayız. *Splatter* filmi çirkin mi, güzel mi? Piero Manzoni'den *La Merda d'artista* (1961) güzel olmak istiyor muydu? Ve internette sanat yapıtlarının çirkinleştirilmiş halleri var, bunların biri ötekinden daha güzeldir diyebilir miyiz? Sanatın da çirkinini vardır ama *Macbeth* cadılarının dedikleri gibi çirkin güzel midir yoksa güzel çirkin midir, bunu tespit etmek ne kadar zor, görüyorsunuz.

Ya hayatta? Hayatta örnekler daha açık seçik görünebilir ve kitle iletişim araçları, sinema ve televizyon bize güzel-ler ile çirkinler olduğunu söylüyor ama sonra sokakta birbirinden farklı, güzel olmayan insanlar görüyoruz; bazen bizim benzerlerimiz o kadınlar ya da erkeklerle evleniyorlar, birlikte yatağa giriyorlar ve bu durum bazı feminist yazarlar tarafından türü ve cinsel farklılığı aşma olarak nitelendiriliyor.

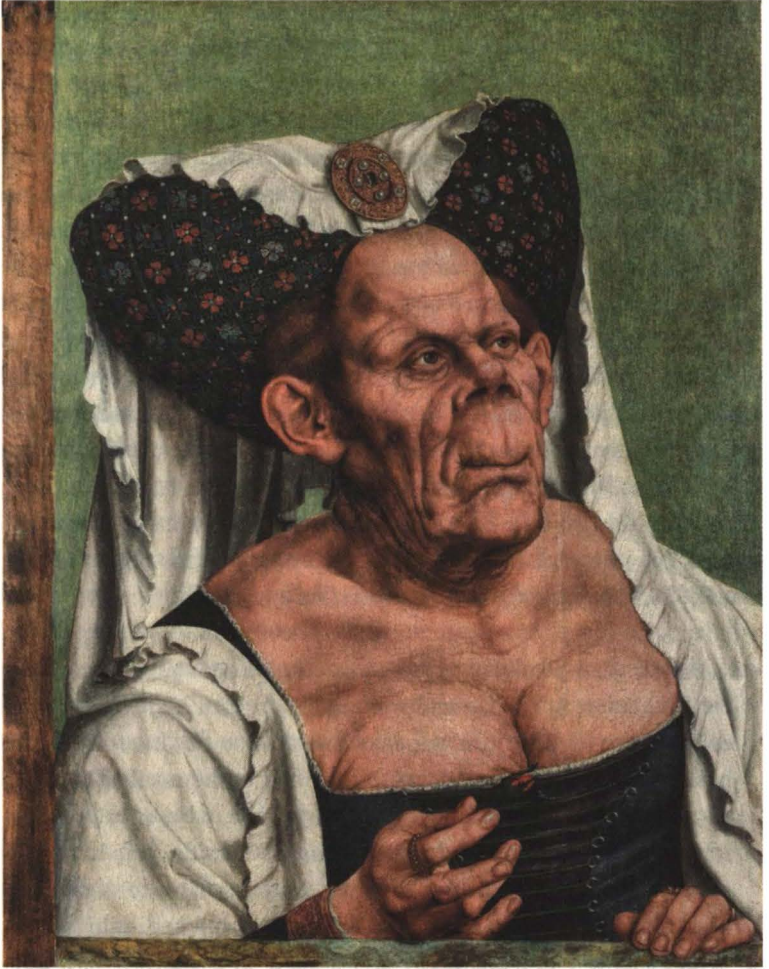
Belki hepinizin bildiği bir hikâyeyle bitireceğim –Fredric Brown'ın “Nöbetçi”si– burada onun temel noktalarına yeniden bakmakta yarar var:

Sırılsıklam ıslanmıştı, çamura bulanmıştı, karnı açtı, üşümüştü ve evinden elli bin ışık yılı uzaklıktaydı. Tuhaf bir güneş, buz gibi mavi ışık yayıyordu ve alıştığının iki katı olan yerçekimi her hareketini işkenceye dönüştürüyordu. [...] Ve şimdi bu kutsal topraktı çünkü düşmanı da gelmişti. Düşmanı, galaksinin tek öteki zeki ırkı... acımasızlar, iğrençler, pisler ve korkunçlar... Sırılsıklam ıslanmıştı, çamura bulanmıştı, karnı açtı, üşümüştü ve

gün morarmıştı ve gözlerini yakan şiddetli bir rüzgâr esiyordu. [...] Tetikte duruyordu, tüfeği hazırda. [...] Vatanından elli bin ışık yılı uzakta. [...] Ve o zaman onlardan birinin kendine doğru süründüğünü gördü. Hedef aldı, ateş etti. Düşmanı, hepsinin yaptığı üzere o acayip, kan donduran iniltiyi çıkardı, sonra bir daha kımıldamadı. Ses ve cesedin görüntüsü onu ürpertti. Pek çoğu, zaman geçtikçe alışmıştı, umursamaz olmuştu; ama o hayır. Bunlar sadece iki kolu ve bacağı olan fazlasıyla iğrenç yaratıklardı; mide bulandırıcı ve beyaz ciltleri pulsuzdu...

Brown'ın duyarlılığı bizi çirkinin başlangıçtaki göreceliliğine götürüyor. Belki biz hepimiz bu gezegeni ileride sömürgeleştirecek olanlara iğrenç görüneceğiz ama çirkinle ilgili tarihimiz bize çirkinin kabul etmeyi, anlamayı, hoş görmeyi öğretmiş olduğu için işte size Quentin Metsys'in portresi yanısıra 17. yüzyıldan harika bir şiir sunuyorum. Robert Burton (1624) *Melankolinin Anatomisi*'nde şöyle diyor:

Aşkın gözü kördür. [...] Âşık her erkek kendi sevgilisine hayranlık besler; kadın ne kadar biçimsiz, çirkin, kırış kırış, sivilceli, solgun, kıpkırmızı, sapsarı, esmer olsa da; hastalıklı gibi beti benzi atmış bir surata ya da bir hokkabazın tabak gibi geniş, şişmiş suratına sahip olsa da; veya ince, cılız, çocuksu, gözlerinde bulutlar gezinen bir surata sahip olsa da; eciş bücüş olsa da; kart, saçı dökülmüş olsa da; patlak gözlü, mahmur bakışlı olsa da veya ıslıl ıslıl baksa da; ezilmiş bir kedi gibi gözükse de; başını öyle sabit eğri tutsa da; sıkıcı, donuk, çukura kaçmış gözleri olsa da; gözlerinin etrafında morluklar, sarılıklar olsa da veya şaşlı baksa da; serçe gibi küçük ağızlı, İranlılarınki gibi kanca burunlu olsa da; bir tilkininki gibi sivri bir burna sahip olsa da; kızarmış bir burnu, Çinlilerininki gibi yam-yassı bir burnu, kocaman bir burnu, *naro simo patuloque*, çıkıntıyı andıran bir burnu olsa da; tavşan dişli, çürük dişli ol-



Quentin Metsys
Grotesk Kadın
1525-1530 civarı
Londra, National Museum

sa da; kararımış, çarpık çurpuk, kahverengiye çalan dişleri olsa da; çatık kaşlı olsa da; çürük nefesi odanın her yanını sarsa da; burnu yaz kış aksa da; [...] turna kuşunu andıran uzun boynunu aynı şekilde eğri tutsa da; *pendulis mammis*, memeleri iki koca testiyi andırsa da, [...] aşağıdaki uzantılarında kahrolası günahkâr parmakları, kirli, uzun, soyulmamış tırnakları, kabuklanmış elleri ya da bilekleri, esmerleşmiş bir teni, enkaza dönmüş bir bedeni, yamuk yumuk bir sırtı olsa da; kambur dursa da, topallasa da, yayvan ayakları olsa da; bel oyunusu ancak bir ineğinki kadar ince olsa da; şişmiş bacakları, ayakkabılarının üstünden taştan bilekleri olsa da, ayakları koksas da; üstü başı bittten geçilmese de; sadakatsizin önde gideni, canavarın ta kendisi, kusursuz bir hödük olsa da; tepeden tırnağa tüm görüntüsüyle bunları ele verse de; kulakları tırmalayan bir sesi, incelikten yoksun tavırları olsa da; ahlaksız ahlaksız ortalıkta salınsa da; eli maşalının teki ya da çirkin bir sürtük olsa da; tembelin önde gideni, şişman pasaklı bir kadın olsa da; ip gibi ince, bir deri bir kemik, canlı bir cenaze olsa da; [...] sizin nazarınızda sokak lambasına bulaşmış bir dışkıdan farkı olmasa da; [...] en tiksindirici, en iğrendirici, [...] şıfıntı, cada-loz, edepsiz, terbiyesiz, kokuşmuş, murdar, sevimsiz fingerdek kadın, berbat yazgılı, yakışsız, aşağılık, sefil, kaba, ahmak, cahil, hırçın, [...] işte adam onu bir kez sevdi mi, ona tüm bunlar için hayranlık duyar.²⁸

2006

28. Alıntıyı İngilizce orijinalinden (Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Philadelphia, E. Claxton & Company, 1883) Türkçeye Elif Sema Mutlu aktardı. (yay.n.)



René Magritte
Mutlak
1965, Özel Koleksiyon

Mutlak ve göreceli

Bu Magritte, Mutlak bilgisi. Moralinizi düzeltmek için gösteriyorum bunu size. Zaten her şeye hazırlıklı olmalısınız; mutlak ve göreceli kavramları üzerine ciddi bir ders en azından iki bin beş yüz yıl sürmeli, tıpkı bu konuda yapılacak gerçek bir tartışma gibi. “Mutlak” kavramıyla ne ifade edildiğini sordum kendime. Bir düşünürün sorması gereken en temel sorudur bu.

Mutlağa yönelen sanatçılara ait görseller aramaya giriştim ve işte –felsefi olarak bana pek az şey söyleyen bu güzel Magritte dışında– bakın ne buldum: Mutlağın resmi, *Quête d’absolu*; Mutlak Arayışı, *Marcheur d’Absolu*; tabii bu arada reklamın terim olarak yarattığı spekülasyondan da söz edilebilir; Valentino’nun *Absolu* görselleri, Absolu marka kıyma ve Absolut votka akla gelir. Öyle görünüyor ki, mutlak olan iyi satıyor.

Bunun yanı sıra, mutlak kavramı bana onun zıtlarından birini, görecelilik kavramını çağırıştırıyor; üst düzey din adamları ve hatta laik düşünürler handiyse teröristçe kullanılan, hatta Berlusconi’nin diline pelesenk ettiği “komünizm” misali, “sözde” göreceliliğe karşı bir kampanya başlattıklarında terim, çoktan moda olmuştu bile. Ben bu arada düşüncelerinizi aydınlatmak değil karıştırmakla yetineceğim ve size bu iki terimin –koşullar ve ortamlara bağlı olarak– nasıl birbirlerinden çok farklı kullanıldıklarını ve bu nedenle beyzbol sopası yerine konmamaları gerektiğini açıklayacağım.

Felsefe ansiklopedilerine göre, mutlak, *ab solutus* olandır, bağlardan ve sınırlardan özgürleşmiş, başkasına bağımlı olmayan, kendi nedeni, anlamı ve açıklaması olandır. Bu anlamda, kendini *ego sum qui sum* (Ben ben olanım) diye tanımlayan Tanrı'ya çok benzer; çünkü onun dışında kalan her şey bir şarta bağlıdır; kendi kendinin gerekçesine sahip değildir, –tesadüfen varsa bile– olmasa da gayet güzel olur ya da yarın güneş sistemi veya bizler gibi artık var olmayabilir.

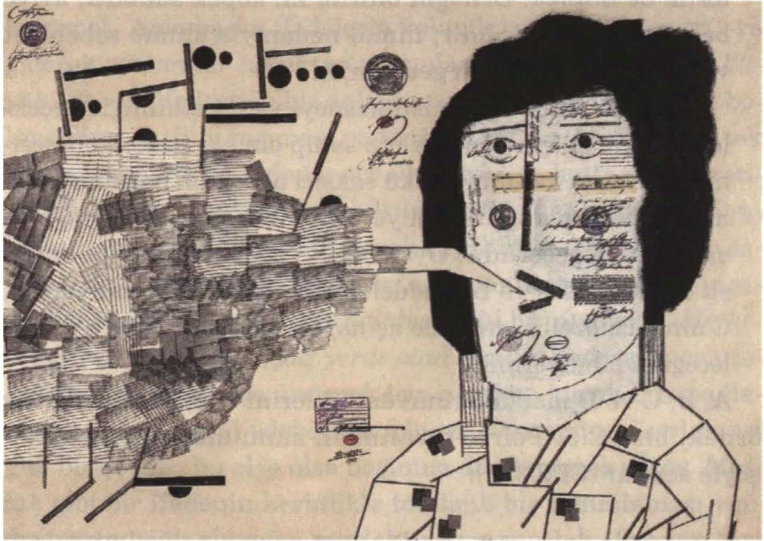
Bir koşula bağlı ve ölümü mukadder varlıklar olarak bizlerin, solmayan, mutlak olan bir şeye tutunabilme olanağı olduğunu düşünmek çaresiz ihtiyaçtır. Ne var ki mutlak, *Kutsal Kitap* ilahı gibi aşkın da olabilir, içkin de. Spinoza ve Giordano Bruno gibi idealist düşünürlerle birlikte bizler de mutlağın bir parçası oluyoruz çünkü mutlak –örneğin Schelling'de– bilen ve bir zamanlar doğa ya da dünya gibi özneye yabancı sayılan şeyin çözünmeyen birimidir. Biz mutlak içinde kendimizi Tanrı'yla özdeşleştiririz, henüz bütünüyle tamamlanmamış bir şeyin parçasıyız: süreç, gelişim, sonsuz büyüme ve sonsuz öz-tanımlama. Ama eğer öyleyse bizler mutlak olanı ne bilebilir ne tanımlayabiliriz çünkü biz onun bir parçasıyız ve onu idrak etmeye meyletmek, kendini saçlarından çekerek bataklık-tan çıkmaya çalışan Münchausen Baronu gibi davranmak olur.

Bunun alternatifi, mutlağı bizim olmadığımız ve bizden öte bulunan şey olarak düşünmektir; Aristoteles'in "düşünen kendini" düşünen Tanrısı gibi bize bağımlı değildir; Joyce'un *Dedalus*'u yaratırken arzu ettiği değildir. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, "kendi yapıtının içinde ve arkasında veya ötesinde veya üzerinde kalıyor, görünmez, gözden yok olana dek incelmış, umursamaz, tırnaklarına bakım yapmakla meşgul." Nitekim XV. yüzyılda Niccolò Cusano *De Docta ignorantia* (Bilimsel Cahillik) yapıtında zaten şöyle diyordu: *Deus est absolutus*. (Tanrı Mutlaktır.)

Ama Cusano için, Mutlak olan Tanrı asla tam olarak ula-

şılabilir değildir. Bizim bilgimiz ve Tanrı arasındaki ilişki, çemberin içine çizilmiş çokgenle arasındaki ilişki gibidir: Çokkenarın kenarlarının sayısı adım adım artar, giderek çembere yaklaşır ama çokkenar ve çember *asla* eşit olamazlar. Cusano, Tanrı'yı; çemberin merkezinin her yerde ve çemberin hiçbir yerde olmasıyla tanımladı.

Merkezi her yerde, kendi hiçbir yerde olan bir çember *düşünmek* mümkün müdür? Elbette hayır. Oysa biz onu *söze dökabiliyoruz*, şu anda yapmakta olduğum odur ve her biriniz söz ettiğim şeyin geometriyle ilgisi olduğunu ama bunun geometrik olarak olanaksız ve algılanamaz olduğunu anlıyorsunuz. Demek ki, bir şeyi algılayabilmek ile ona bir anlam yükleyerek adlandırmak arasında bir fark var.



Saul Steinberg

Konuşma 2, 1969

Bloomfield Hills, Michigan, Cranbrook Art Museum

Bir sözcüğü kullanmak ve ona bir anlam yüklemek ne demektir? Pek çok şey demektir.

A. Olası nesneyi, durumu, etkinliği tanıyabilmek için yönergelere sahip olmak: Örneğin *köpek* veya *tökezlemek* sözcüklerinin anlamları, imge biçiminde de olsa bir köpeği tanıyabilmek ve onu kediden ayırt edebilmek; *tökezlemek* ile *zıplamak* hallerini birbirlerinden ayırmak için kullanılan tanımların bir parçasıdır.

B. Bir tanımlama ve/veya sınıflandırmaya sahip olmak: Köpeğin tanımına ve sınıflandırmasına sahibim, ama aynı şekilde *ihmal nedeniyle birinin ölümüne neden olmak* gibi durum ya da olayı tanımlaması gereği *önceden tasarlanmış cinayetten* ayırmayı da bilirim.

C. Bir varlığın “fiili” veya “ansiklopedik” başka niteliklerini de bilmek: Örneğin bilirim ki, köpek sadıktır, av ve bekçilik için yararlıdır; ihmal nedeniyle ölüme sebebiyet vermek cezai yaptırım gerektirir.

D. Olasılıkla söz konusu nesneyi ya da etkinliği gerçekleştirebilmek için yönergelere sahip olmak: *Saksı* kelimesinin anlamına vakıfım çünkü saksıcı olmasam da saksı üretmenin nasıl olduğunu biliyorum – bu *idam* veya *sülfürik asit* için de geçerlidir. Oysa *beyin* gibi bir terim söz konusu olduğunda A ve B maddelerinin anlamlarını biliyorum, C’nin bazı özelliklerine de aşinayım ama onu nasıl üretebileceğimi bilmiyorum.

A, B, C ve D maddelerinin özelliklerini bildiğim harika bir örnek, bize C.S. Peirce tarafından sunulmuştur; *Lityum*’u şöyle açıklar (CP2.330):

Lityumun tanımlamasını bulmak için bir kimya kitapçığını incerseniz onun atom ağırlığının takriben 7 olduğunu öğrenirsiniz. Yazar mantığı kullanmaktan yanaysanız, o zaman si-

ze; eğer camısı, yarı saydam, gri veya beyaz, çok sert, kırılabilir, çözünmez – ışıklı olmayan aleve morumsu bir ton verilebilir, bu minerali kireç ya da kuru fare zehriyle birlikte kıyarak eriterseniz, parsiyal olarak muryatik asit içinde çözünemediği açıklanır. Ve bu eriyik buharlaştırılır, çöküntü sülfürik asitle işleme tabi tutularak zorunlu olarak arıtılırsa normal yöntemlerle klorüre dönüştürülebilir. Bu klorür, katı hale geçtiğinde, yarım düzine güçlü hücreyle eritilip elektrolize edildiğinde, benzin üzerinde yüzen gümüşü pembe renkte bir metal yuvar oluşum ortaya çıkacaktır. Bu madde de bir lityum örneği olacaktır. Bu tanımın tuhaflığı –ya da tanımdan daha yararlı olan bu kural– size *Lityum* kelimesini, bir dış nesnenin algısal deneyimini elde etmek için ne yapmanız gerektiğini bildirerek tanımlamasındandır.

Bir terimin anlamının tam ve tatmin edici temsiline güzel bir örnek. Ama başka ifadelerin bulanık ve kesin olmayan –ve giderek azalan bir netlikte– anlamları vardır. Örneğin *en büyük çift sayı* ifadesinin bir anlamı vardır, öyle ki onun ikiye bölünebilme özelliği taşıması gerektiğini biliriz (böylece onu tek sayıların en büyüğünden ayırt edebiliriz) ve hatta onun üretimi için afaki bir yöntem de biliriz, yani tek sayıları çift olanlardan ayırıp sayıları yükselterek sayabiliriz... Ne var ki o sayıya asla ulaşamayacağımızı anlarız; sanki bir rüyada bir şeyi yakalamaya çalışıp başaramamak gibi bir şeydir bu. *Merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde olan çember* ifadesinin ona tekabül eden bir nesne üretmek için gereken kuralı bize sağlamaması ama hayal edebilmek için tasavvurumuzu zorlaması gibi bir şeydir; bu olsa olsa başımızı döndürmeye yarar. *Mutlak* gibi bir ifadenin kesinlikle totolojik bir tanımlaması vardır (şarta bağlı olmayan mutlaktır ama mutlak olmayan şarta bağlıdır) ve tanımlama, betimleme, sınıflandırma sunmaz, ona tekabül eden bir şey üretmemiz için yöntem düşüneme-

yiz, herhangi bir özelliğini bilmeyiz, sadece bu sayılanların tümüne sahip olduğunu varsayabilir ve olasılıkla Aosta'lı Aziz Anselmo'nun sözünü ettiği *id cuius nihil maius cogitari possit* (daha yücesinin idrak edilemeyeceği) olduğunu düşünebiliriz (burada aklıma Rubinstein'a atfedilen bir söz geliyor: "Tanrı'ya inanıyor muyum? Hayır ben ondan çok daha yüce bir şeye inanıyorum...") Bizim idrak etmeyi ararken hayal edebileceğimizin en fazlası *kara ineklerin kara gecesidir*.

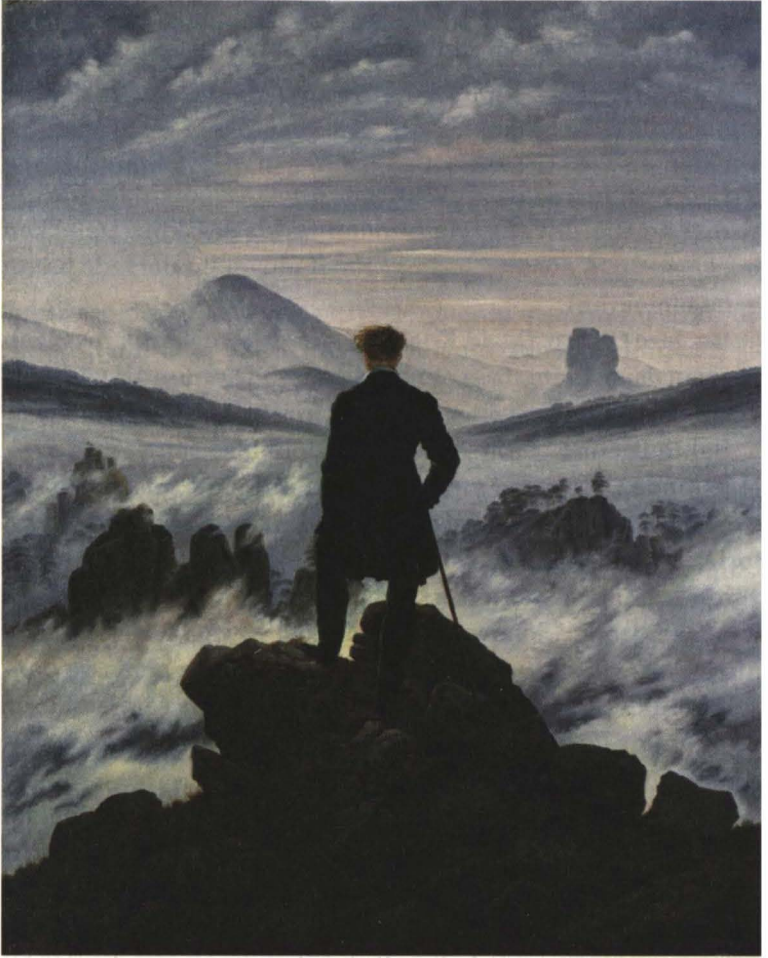
İdrak edemediğimizi sadece söze dökmek değil görsel olarak betimleyebilmek elbette mümkündür. Ama bu imgeler idrak edilemeyeni *temsîl etmezler*: Bizi sadece algılanamayana hayal etmeye davet eder ve sonra beklentimizi kışkırtırlar. Anlamaya çalışma esnasında bizi yakalayan, Dante'nin, *Cennet*'inin son kantosunda (XXXIII, 82-96) ilahın bakışlarına bakabildiği anda ne gördüğünü bize söylemek istediğinde dile getirdiği güçsüzlük duygusundan, onu ifade edemediğini söyleyişinden başka bir şey değildir; bu durumda sonsuz sayfaları olan bir büyüleyici kitabın metaforuna başvurur:

Ey gözlerimin olanca gücüyle
Öncesiz sonrasız ışığı görmemi
Sağlayan bereketli sevgi

Evrende dağınık olanın
Onun derinliğinde sevgiyle
Bir araya geldiğini gördüm tek ciltte:

Tözler etkilenmeler ve özellikleri,
Öyle iç içe geçmişlerdi ki
Cılız bir ışık olur anlatsam gördüklerimi

Sanırım evrensel biçimini
Gördüm bu düğümün, çünkü ondan söz ederken



Caspar David Friedrich
Sis Denizi Üzerinde Seyyah
1817 civarı, Hamburg, Kunsthalle

İçimdeki sevincin arttığını duyuyorum,
Argo'nun gölgesini görünce Neptunus'u şaşırtan
Girişimin unutulması için yirmi beş yüzyıl geçti
Oysa bana bir an yetti.²⁹

Leopardi'nin sonsuzluktan söz etmek istediğinde dile getirdiği acizlik duygusu da bundan farklı değildir (Dalarken bu sonsuzluğa düşüncelerim: / Keyif alırım bu denizde batan gemi olmaktan).

Bu, bize Caspar David Friedrich adındaki romantik ressamın yücenin deneyimini ifade etmeyi deneyişini anımsatır; yüce yüzündeyken mutlak olana ait deneyimi en iyi çağrıştırandır.

Sahte Dionisos daha önce İlahi Bir'in bize son derece uzak olmasından ötürü ne anlaşılabileceğini ne de ona ulaşılabilceğini söylemişti; bu nedenle onun hakkında ancak metaforlar ve imalarla ve özellikle, belagatimizin kısıtlılığını görünür kılmak için, olumsuz simgeler ve benzeşmez ifadelerle konuşabilirdik: "Sonuç olarak onu kokulu yağ, köşeli taş gibi düşük düzeyli nesnelerin adıyla anar ve hatta aslan ve panter özelliklerini yakıştırarak ona hayvansal bir şekil yükleriz ve onun bir leopar, yırtıcı bir dişi ayı gibi olacağını söyleriz." (Sahte Dionisos, *Göksel Hiyerarşi*, II, 5)

Daha saf bazı düşünürler, olmak ve mutlak kavramlarının ne olduğunu bize sadece şairlerin söyleyebileceğini ileri sürmeye kadar vardırıdılar işi ama onlar aslında sadece *belirsiz*'i ifade etmeyi biliyorlardı. Tüm ömrünü "*Yeryüzünün Orfeus'vari açıklaması*"nı kelimelere dökebilmek için harcayan Stéphane Mallarmé'nin şiiriydi bu. "Ben bir çiçek diyorum ve sesimin bir çerçeveyi uzaklaştırdığı unutuluşun ötesinde, bilindik taçyapraklarından farklı olarak aynı tatlı düşünce, demet ve kokunun yoksunluğu yükseliyor". Aslında bu metin tercüme edilemez ve bize sadece bir sözcüğün onu çevre-

29. Dante Alighieri, *İlahi Komedy: Cennet*, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 1999.

leyen beyaz uzamda yalıtılmış haliyle adlandırıldığını ve söylenmemiş olanın bütünü ondan kaynaklanırken bunun yoksunluk biçimi altında olması gerektiğini bildirir. “Bir nesneyi adlandırmak, şiirin usul usul keşfetme mutluluğundan oluşan gücünün dörtte üçünü bastırmaktır: Fısıldamak, işte hayal.” Mallarmé hayatını bu izleği hedefleyerek yaşar ama aynı zamanda ikinci bir izleği de satrançtır. Dante de başlangıçtan beri satranç kavramını kabul etmişti, sonsuzluğu sonluluk içinde ifade etmeye niyetlenmenin şeytani bir kibir olduğunu anlamış ve şiirin satrancından kaçınarak aynen şiirin satrancını yapmıştı, söylenemeyen anlamına gelen şiir değil, söylemenin olanaksızlığı üzerine şiir yazmıştı.

Unutmamalıyız ki, Dante (Sahte Dionisos ve Niccoló Cusano gibi) inançlı bir insandı. Onun düşünülemez ve tanımlanamaz olduğunu kabul ederek mutlak olana inanılabilir mi? Elbette, mutlağın olanaksız olan düşüncesi yerine mutlak olanın *duygusunu* yani imanı koymayı kabul ederek mümkündür; “*inanç özlenen nesnelerin özü, görülmeyenlerin kanıtıdır*”.³⁰ Elie Wiesel, bir konferans sırasında Kafka’nın sözlerini hatırlattı ve Tanrı’yla konuşmak mümkün iken Tanrı hakkında konuşmanın mümkün olmadığını söyledi. Mutlak, felsefi olarak kara gecelerin kara inekleriyse, Juan de la Cruz (XVI. yüzyıl) gibi bir mistik onu *noche oscura* (karanlık gece) olarak algılar (Bana yol gösteren gece, / seherden daha hoşgörülüdür”), o dile sığmaz heyecanların kaynağıdır. Juan de la Cruz mistik deneyimini şiir aracılığıyla söze döker: Mutlak olanın söylenemezliği karşısında, bu tatmin edilememiş gerilimin tamamlanmış bir form içinde maddeleşmiş biçimde çözülebilmesi, bize bir garanti olarak görünür. Zaten bu da Keats’e *Ode on a Grecian Urn* (1819)³¹ yapıtında

30. Dante Alighieri, *İlahi Komedya: Cennet*, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 1999.

31. John Keats, “Bir Yunan Vazosuna”, Çev. Behçet Kemal Çağlar, *Dünya Şiiri Antolojisi*, 2. Cilt içinde, Haz. Ataol Behramoğlu ve Özdemir Ince, İstanbul, Pozitif Yayınları, 2008, s. 28-29.

güzelliği mutlak olanın deneyiminin yerini tutan şey olarak görme olanağını tanımıştı; “Bunu bil, yeter sana, yeryüzünde bunu bil! / Güzellik, büyük gerçek, tek gerçek, başka değil!..”

Ve bu, estetik bir dinin kurallarını uygulamaya karar veren için uygundur. San Juan bize, aslında ona tek mümkün gerçeği garanti edenin kendi yaşadığı mistik mutlak deneyimi olduğunu söylediler. O felsefelerin, mutlak olanı bilme olanağını yadsıdığını varsayan pek çok inançlı insanın, yani otomatik olarak her gerçeklik kriterini ya da mutlak bir gerçeklik kriteri bulunduğunu yadsıyanların, aynı zamanda mutlak olanı deneyimleme olanağını da yadsıdığı savı buradan kaynaklanır. Ne var ki bir felsefe için, mutlak olanı bilme olanağını yadsıyor demek başka bir şeydir, felsefe her gerçeklik kriterini yadsıyor demek başka bir şey – bu aynı zamanda koşula bağlı dünya konusunda da geçerlidir. Peki, mutlak olanın gerçekliği ve deneyimlenmesi bu kadar birbirinden ayrılamaz şeyler midir?

Gerçek bir şeyler olduğuna güven, insanoğlunun hayatta kalabilmesi için temel koşuldur. Bizimle konuştuklarında, başkalarının doğruyu ya da yanlış söylediıklarını düşünmesek, toplumsal hayat mümkün olmazdı. Hatta üzerinde Aspirin yazan kutuya bile güvenemez, onun striknin olduğundan bile kuşkulandırırdık.

Gerçeği olduğu gibi yansıtan bir kuram da onun *adaequatio rei et intellectus* olmasıdır; sanki bizim zihnimiz bir aynadır ve iyi işliyorsa ve çarpık ya da buğulu değilse, *şeyleri oldukları gibi* sadakatle yansıtmalıdır. Bu, örneğin Aquino’lu Aziz Tommaso tarafından desteklenen bir kuramdır ve yanı sıra Lenin 1909 yılında yazdığı *Materyalizm ve Ampiryokritisizm* yapıtında da bunu savunur; Tommaso Leninist olamayacağına göre Lenin’in felsefi görüşü *neotomist* idi. Ne var ki esrime halleri dışında, bizler *konusmak* ve zihnimizin yansıttığını söylemek *zorundayız*. Bizler doğru (ya da yanlış) tanımlamasını nesne-



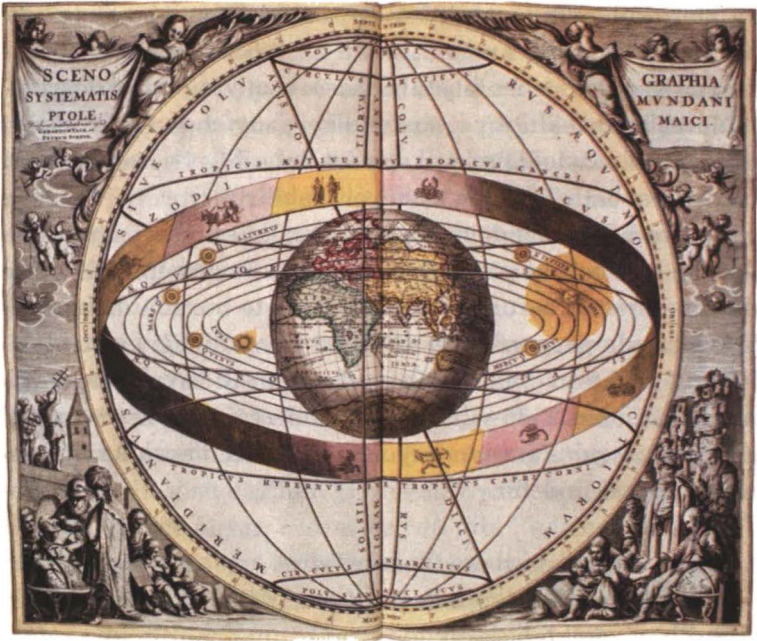
Frederick William Fairholt
 John Keats'in Mezarı
 "Virtue" için İllüstrasyon, 1873

ler değil nesnelerin nasıl olduğuna ilişkin savlarla ilgili olarak yapıyoruz. Alfred Tarski'nin ünlü "kar beyazdır" tanımlaması, ancak kar beyaz ise doğrudur. Şimdi karın beyazlığını da bir kenara bırakalım çünkü ABD Kyoto protokolünü imzalamazsa, bu konu son derece tartışılabilir olacaktır; bir başka örneği ele alalım: "Yağmur yağıyor" açıklaması (tırnak içinde) yalnızca dışarıda yağmur yağıyorsa doğrudur.

Tanımın –tırnak içinde– olan ilk bölümü sözel beyandır ve kendinden başka bir şeyi temsil etmez ama ikinci bölümü şeylerin hakikatte nasıl olduğunu ifade etmelidir. Şeylerin durumu olması gereken her neyse, yeniden sözlerle ifade edilecektir. Bu dilsel aracılığı önlemek için *oradaki o şey* (hiçbir şey söylemeden yağan yağmuru parmakla işaret etsek) "yağıyor" (tırnak içinde) dememiz gerekir. Bu işarete dayalı başvuruyu yağmurla ilgili duyularımıza dayanarak gerçekleştirmek bize mümkün görünüyorsa, bunu "Dünya Güneş çevresinde dönüyor" açıklamasıyla yapmamız daha zordur (çünkü bu durumda duyularımız bize tam tersini söyleyebilir).

Açıklamanın şeylerin durumuna uygun düştüğünü saptamak için *yağmak* terimini yorumlamış olmak ve bir tanımlama belirlemiş olmak gerekir. Yağmurdan söz etmek için, yukarıdan düşen su damlalarını hissetmiş olmak yetmez çünkü birisi balkonunda çiçeklerini suluyor olabilir; yağmur damlalarının yapısının belli bir kuvveti olması – yoksa çiy ya da kırağıdan söz ediyor olabilirdik; bu duygunun daimi olması – yoksa hemen dinen bir çiseleme geçişi diyebilirdik. Kanıta dayalı açıklamadan sonra deneysel bir doğrulamaya geçilmelidir çünkü yağmur durumunda, bu, herkesin deneyimlemesine açık bir haldir (insanın elini uzatması ve duyularına güvenmesi yeter).

Ama "Dünya Güneş çevresinde dönüyor" açıklaması durumunda doğruluğu ispat etme süreçleri daha karmaşıktır. Şu aşağıdaki açıklamalardan hangisinde *doğrudur* anlamı yüklenir?



Andreas Cellarius

Harmonia Macrocosmica tablosu

Ptolemaios'a göre dünya merkezli evren sistemi

Amsterdam, 1708

1. Karnım ağrıyor.
2. Gece rüyamda Padre Pio'nun bana göründüğünü gördüm.
3. Yarın kesinlikle yağmur yağacak.
4. Dünya 2536 yılında sona erecek.
5. Ölümünden sonra hayat vardır.

1 ve 2 sayılı açıklamalar öznel bir bulguyu dile getirir ama karın ağrısı aşikâr ve önlenemez bir duygudur; öte yandan bir önceki gece gördüğüm rüyayı hatırlarken, hatırladıkla-

rımdan emin olamayabilirim. Ayrıca iki ifade de o anda başkalarınca doğrulanamaz. Elbette bir hekim, gerçekten kolitimi mi var, yoksa ben hastalık hastası mıyım; bunu doğrulama araçlarına sahiptir ama kendisine rüyamda Padre Pio'yu gördüğümü söylediğim psikanalist daha büyük zorluk yaşar çünkü ona bal gibi yalan söylüyor olabilirim.

3, 4 ve 5 ilk anda doğrulanamazlar. Ertesi gün yağmur yağacağı, bir sonraki gün doğrulanır ama dünyanın 2536 yılında sona ereceği sorun yaratabilir (ve işte burada meteoroloji uzmanıyla peygamber arasındaki güvenilirliği ayırt edebiliriz). 4 ve 5 arasındaki fark ise 4 numaralı savın gerçekliğinin en azından 2536 yılında görülebileceği ama 5. savın *saecula saeculorum* (asırlar) boyunca deneysel olarak kanıtlanamayacağı şeklindedir.

6. Her dik açı mutlaka 90 derecedir.

7. Su daima 100 derecede kaynar.

8. Elma, çiçekli bitkidir.

9. Napolyon, 5 Mayıs 1821'de ölmüştür.

10. Sole Otoyolu'nu izleyerek deniz kıyısına varılır.

11. İsa, Tanrı'nın oğludur.

12. Kutsal Metinlerin doğru yorumu Kilise Uzmanlarınca yapılır.

13. Embriyolar insani varlıklardır ve ruhları vardır.

Bu beyanların bazıları edindiğimiz kurallara bağlı olarak doğru ya da yanlıştır: Dik açı sadece Öklid aksiyomlarının geçerli olduğu bir sistemde 90 derecedir; suyun 100 derecede kaynaması, tümevarımcı genellemelerle çalışan fizik yasasına ve santigrad derecelerinin tanımlanmasına dayanan verilere göre doğrudur; elmanın çiçekli bitki olması da bazı botanik sınıflandırma kuralları temel alındığında geçerlidir.

Bazı insanlar, bizden önce başkalarınca yapılmış doğrula-

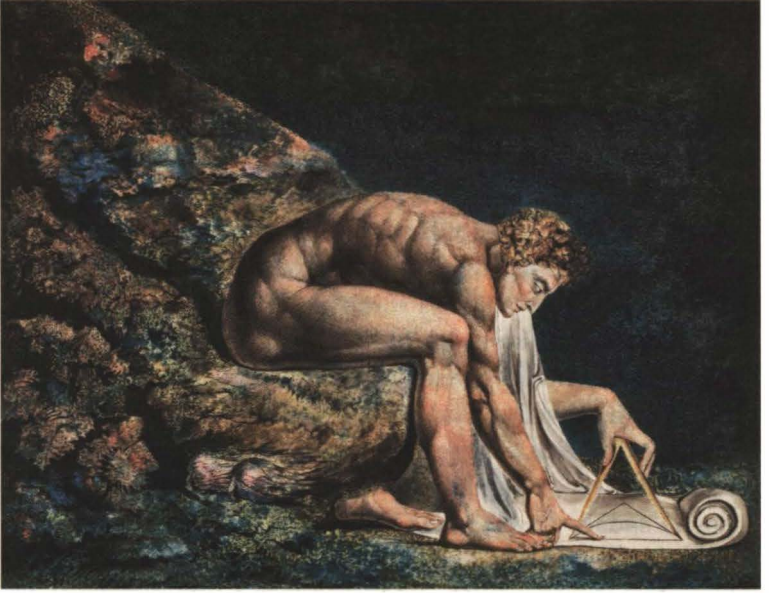
maya güvenirler: Napolyon'un 5 Mayıs 1821'de öldüğünün doğru olduğuna tarih kitapları öyle yazdığı için inanıyoruz ama yarın Britanya yönetiminin arşivlerinde bulunabilecek yayımlanmamış bir belgeyle bunun değişebileceğini de aklımızda tutmalıyız. Kimi zaman da yanlış olduğunu bildiğimiz bir bilgiyi yararlı gerekçelerle doğru olarak kabul ederiz: Örneğin çölde yönümüzü bulmak için Güneş'in doğudan batıya doğru hareket ediyor olduğu bilgisini doğru kabul ederek hareket ederiz.

Dinsel nitelikli beyanlarla ilgili olarak onların karar verilemez olduklarını söyleyemeyeceğiz. Kutsal kitapların tanıklıkları tarihi olarak kabul ediliyorsa, İsa'nın tanrılık kanıtlarını bir Protestan da onaylar. Ama burada dayanak kilise yetkililerinin sözü değildir. Oysa embriyoların ruhlarıyla ilgili beyan sadece *hayat*, *insani* ve *ruh* gibi ifadelerin anlamlarına bağlıdır. Örneğin Aziz Tommaso embriyoların hayvanlar gibi sadece duyuya bağlı ruhları olduğunu öne sürer ve insanlar gibi bilinen mantıkta ruhları olmadığı için kıyamette dirilmeyeceklerini söylerdi. Bugün sapkınlıkla suçlanabilirdi ama o pek medeni dönemde onu aziz ilan etmişlerdi.

Demek ki kullanmakta olduğumuz gerçeklik kriterlerini zaman zaman yeniden tartışmaya açmalıyız.

Bizim hoşgörü duyumuz üzerinde temellenen bir gerçekliğin kabul edilebilirliği veya doğrulanabilirliğinin farklı derecelerinin kabulü söz konusudur. Ben, suyun 90 derecede kaynadığını –sanırım bir sınavda olmuştu bu– iddia eden öğrenciyi sınıfta bırakmak konusunda bilimsel ve eğitimsel zorunluluğa sahibim ama bir Hıristiyan da, bazıları için Allah'tan başka ilah olmadığını ve Muhammed'in onun peygamberi olduğunu kabul etmelidir (Müslümanlar da tam tersini yapmalıdır.)

Son zamanlarda süren bazı polemiklerin ışığında, öyle görünüyor ki modern ve özellikle de mantıksal-bilimsel düşüncenin tipik bir örneği olarak her gerçeklik düşüncesini yad-



William Blake
 Newton, 1795-1805
 Londra, Tate Gallery

sıyan, çağdaş kültürün tarihsel hastalığı olarak görülen bir görecelilik söz konusudur. Peki ama anti-görecelilik yanlısı olanlar, görecelilik deyince ne anlıyorlar?

Bazı felsefi ansiklopediler bize *bilişsel* bir görecelilik olduğunu ve buna bağlı olarak nesnelerin sadece insan yeteneklerinin belirlediği koşullara bağlı olarak bilinebileceğini savunuyorlar. Bu anlamda Kant da görecelilikten yana sayılabılırdi çünkü o evrensel değer yasalarınca açıklanan şeyleri yadsımıyordu – bunun yanı sıra ahlaki temellerde de olsa Tanrı'ya inanıyordu.

Bir başka felsefe ansiklopedisinde ise görecelilik şöy-

le açıklanıyordu: Bilme ve etkime alanında mutlak ilkeler kabul etmeyen her kavram. Ama bilme ve etkime alanında mutlak ilkeleri yadsımak farklıdır. *Pedofili*'nin değişik kültürlerde kabul edilebilir, hoş görülebilir olması nedeniyle bazı değerler sisteminde *göreceli kötü* olduğunu savunmaya hazır insanlar vardır ve onlar gene de Pitagoras teoreminin her dönem ve kültürde geçerli olması gerektiğini de savunurlar.

Ciddi hiçbir kimse görecelilik etiketi altına Einstein'ın Rölativizm Teorisi'ni koymaz. Bir ölçümün gözlemleyicinin ivmelenme koşullarına bağlı olduğunu söylemek, her dönem ve her yerde her insan için geçerli bir ilkedir.

Felsefi doktrin olarak görecelilik, bu adıyla XIX. yüzyıl pozitivizminde mutlağın bilinemezliği konusuyla doğdu; mutlak olan, en fazla daimi bilimsel araştırmanın hareketli sınırı olarak anlaşılabilirdi. Ama hiçbir pozitivist, nesnel olarak denebilen ve herkes için geçerli olan, ulaşılabilir bilimsel gerçeklikler olduğunu asla savunmadı.

Hızlıca göz atılan el kitaplarına göre, rölativist olarak tanımlanabilecek felsefi görüş Holizmdir ve buna göre her beyan, sadece organik kabul sistemi, belli bir kavramsal şema veya başkalarının dediği üzere, bilimsel bir paradigma dahilinde doğru ya da yanlıştır – ve bir anlam kazanır.

Holistik düşünür (haklı olarak) uzam kavramının Aristoteles sisteminde ve Newton sisteminde farklı anlamları olduğunu savunur; öyle ki, iki sistem mukayese edilemez ve bir bilimsel sistem, fenomenler bütününe kanıtlayabildiği zaman diğeriyle eşit değerdedir. Ama, fenomenler bütününe kanıtlamayı *kesinlikle başaramayan* sistemler olduğunu bize ilk söyleyenler, Holistik düşünürler olmuşlardır ve bazıları uzun bir süreçte öne çıkmışlar çünkü bunu başkalarından daha iyi başarmışlardır. Böyle olunca, holistik düşünür gözle görülür hoşgörüsü dahilinde, kendini, kanıtlayacağı *bir şeyle* mukayese eder ve bunu söylemese bile benim *minimum re-*

alizm diye tanımlayabileceğim şeye tutunur. Buna göre, *şeylerin olduğu ya da gittiği bir hal* olmalıdır. Belki asla öğrenemeyeceğiz ama eğer var olduğuna inanmazsak, araştırmamızın bir anlamı olmayacaktır ve dünya için hep daha yeni açıklama sistemleri bulmaya gayret etmenin de bir anlamı olmayacaktır.

Holistik düşünür kendini genellikle pragmatist olarak tanımlar ama burada da felsefe el kitaplarını hızlı okumak yetmez: Peirce gibi gerçek bir pragmatist, düşünceler sadece tesirli olduklarını gösterirlerse gerçektirler ama tesirli olduklarını da gerçek olduklarında kanıtlarlar, der. Ve o *fallibilism*'i (yanılabilirlik ilkesi) yani bütün bilgilerimizin kuşkuyla geçersiz kılınabileceği olasılığını desteklerken, aynı zamanda bilgilerini sürekli düzeltmek sayesinde insan topluluğunun "hakikat meşalesini" ileri taşıyacağını savunuyordu.

Görecelilikle ilgili bu kuramlar hakkında kuşkuyla kapılmaya neden olan farklı sistemlerin karşılıklı olarak *mukayese edilemez* olmalarıdır. Ptolemaios sistemi elbette Kopernik sistemiyle karşılaştırılmaz ve daha ilk adımlarda dış çember ve yörünge kavramları kesin bir anlam kazanır. Ama iki sistemin mukayese edilemez olması *karşılaştırılmaz* olması demek değildir ve zaten onları karşılaştırdığımızda Ptolemaios'un dış çember ve yörünge kavramlarıyla açıkladığı göksel olguların hangileri olduğunu ve Kopernik'in de aynı olguları farklı bir kavramsal şemayla açıklayışını anlayabiliyoruz.

Filozofların holizmi, dilsel holizmle benzeşir, bu nedenle belli bir dil semantik ve sentaks yapısı aracılığıyla dünyayla ilgili belli bir vizyon ileri sürebilir ve bu nedenle konuşan kişi onun tutsağıdır. Benjamin Lee Whorf (1897-1941) sözgeli mi doğu dillerinde pek çok olayı nesneymiş gibi analiz etme meyli bulunduğunu hatırlatıyordu; "üç gün" gibi bir ifade dilbilgisel olarak "üç elma" ile eşittir; oysa Kızılderililerin ba-

zı dilleri *sürece* yöneliktir ve bizim şeyler gördüğümüz yerde onlar etkinlikler görür – öyle ki Hopi dili modern fiziğin incelediği bazı olguları tanımlamakta İngilizceden daha donanımlıdır. Whorf, Eskimoların *kar* kelimesi için karın yoğunluğuna işaret eden dört ayrı kelime kullandıklarını ve bu nedenle onların bizim sadece *tek bir şey* gördüğümüz yerde *birden çok şey* gördüklerini hatırlatmıştı. Bu bilgiye itiraz edilmiş olsa da, Batılı bir kayakçı da farklı yoğunluktaki kar türlerini birbirinden ayırmayı bilir; onun farklı adlarla nitelendirdiği dört *şeyin* bizim açımızdan sadece kar olduğunu anlaması için bir Eskimo'nun bizimle temasa geçmesi yeterlidir; bu durumda biz buza, meybuza, dondurmaya, aynaya, vitrin camına *glace* adını veren ve sabahları dondurmaya bakarak tıraş olduğu için kendi dilinin tutsağı olan Fransız gibi davranırız.

Son olarak, çağdaş düşüncenin tümü Holistik bakış açısını kabul etmiyor olsa bile o, gerçekliğe ilişkin sadece farklı perspektifler verilebileceğini ve her perspektifin ölçülemeyecek çeşit zenginliği içinde daima yeni bir çehreye bürünebileceğini iddia eden bilgi perspektiflerinin kuramlarına sızar. Gerçeğin, daima özel bir bakış açısıyla tanımladığını savunmakta göreceli bir durum yoktur (bu öznel ve bireysel anlamına gelmez), bizim onu daima ve yalnızca *belli bir betimleme altında* görüyor olduğumuzu savunmak da bizi, temsil ettiğimizin *hep aynı şey* olduğuna inanmaktan ve ümit etmekten de muaf tutar.

Ansiklopediler, bilişsel göreceliliğin yanı sıra *kültürel görecelilik* konusunu da kaydederler. Farklı kültürlerin sadece farklı dilleri ve efsaneleri değil, aynı zamanda farklı ahlaki kavramları olduğunu (hepsi kendi ortamlarında haklıdır) anlamaya başlayanlar, önce Montaigne ve sonra Locke olmuştur. Bu, Avrupa başka kültürlerle eleştirel anlamda temasa geçtiğinde gerçekleşmiştir. Yeni Gineli ilkel bir yerli-



Théodore de Bry
Kristof Kolomb Güney Amerikâda,
Amerikalının Tarihi içinde,
Justin Winsor (haz.), Londra, 1886.

nin, yamyamlığı günümüzde hâlâ yasal ve tavsiye edilir sayması ile bir İngiliz'in tam tersine inanması bana su götürmez bir gözlem olarak görünüyor; bazı ülkelerde zinanın bizimkinden farklı bir kabulü olması da sarıh bir gerçektir. Kùltürlerin çeşitliliğinin kabulü, ilk olarak, evrensel bazı davranışlar olduğunu yadsımaz (örneğin annenin yavrularına sevgisi ya da tikslenme ya da sevinme duygularını ifade için benzeri yüz ifadeleri yapmak); ikincil olarak da ahlaki göreceliği otomatik olarak kapsamaz ve bu nedenle bütün kùltürler için eşit etik değerler olmadığından, özgürce kendi davranışlarımızı kendi arzu ve çıkarlarımıza uyarlayabiliriz. Başka bir kùltürün farklı olduğunu ve kendi farklılığı içinde saygı gösterilmesi gerektiğini kabul etmek, kendi kùltürel kimliğimizden feragat etmek anlamına gelmez.

Peki o halde, çağdaş uygarlığın kanseri olan görecelilik hayaletini, homojen ideoloji olarak yaratma noktasına nasıl vardı?

Görecelilik karşısında, ağırlıklı olarak kùltürel göreceliğin aşırılıklarını iğneleyen, laik bir eleştiri vardır. Marcello Pera, Joseph Ratzinger'la birlikte yazdığı *Köksüz (Without Roots, 2004)* adlı kitapta savını sunarken, kùltürler arasında farklar olduğunu çok iyi biliyor ama aynı zamanda Batı kùltürünün bazı değerlerinin (demokrasi, din-devlet ayrılığı, liberalizm) başka kùltürlerin değerlerinden üstün olduğunu kanıtlandığını söylüyor. Şimdi Batı kùltürü bu konularda başkalarından daha fazla gelişmiş olduğunu öne sürmekte haklı nedenlere sahiptir ama bu üstünlüklerin evrensel olarak aşikâr olması gerektiğini desteklerken, Pera karşı çıkılabilir bir argüman kullanıyor. Şöyle diyor: "B kùltürünün üyeleri özgürce A kùltürünü yeğlediklerini gösterirlerse ve bunun tersi olmazsa –mesela göçmen akımları İslam ülkelerinden Batı'ya oluyor ama tersi olmuyor– işte o zaman A'nın, B'den daha iyi olduğuna inanmak için bir neden var-

dır.” Bu, zayıf bir argümandır çünkü XIX. yüzyılda İrlandalılar kitleler halinde Birleşik Devletler’e göç ederlerken bunu o Protestan ülkeyi kendi sevgili Katolik ülkelerine yeğledikleri için değil, vatanlarında patatese peronospora asalağı dadandığı için açlıktan ölme raddesine geldiklerinde yapmışlardı. Pera’nın kültürel göreceliliği reddine neden olan, başka kültürlerle hoşgörünün uysallıkla yozlaşmaya yol açması ve Batı’nın yabancı kültürlerin göçmen akımlarının ağır baskısına teslim olması kaygısıdır. Pera’nın sorunu mutlağın savunması değil Batı’nın savunmasıdır.

Giovanni Jervis, *Göreceliliğe Karşı* (2005) kitabında geç romantik birini, Nietzsche ekolünden postmodern bir düşünürü ve New Age müritlerinden birini tek potada eriterek farklı bir rölativist yaratır; böylelikle görecelilik bilime karşı çıkan bir irrasyonelizm şekline dönüşür. Jervis kültürel göreceliliğin tepkisel doğasını ifşa eder: Her türlü toplumun, idealize edilmese bile saygı görmesi ve anlaşılması savunulursa, halkların gettolaşması cesaretlendirilir. Hepsi bu değildir; halklar arasında biyolojik karakteristikleri ve sabit davranışları belirlemeye çalışmak yerine sadece kültürden kaynaklanan farklılığın altını çizmiş olan o kültürel antropologlar –biyolojik unsurları ihmal ederek kültüre fazlasıyla önem verenler– dolaylı olarak bir kez ruhun madde üzerinde önceliğini desteklemiş oldular ve böylece dinsel bir düşüncenin adımlarıyla dayanışma kurdular.

Bu önerme iki korku birden yaşayan inançlı insanlarda kuvvetli iki şüphe yaratıyor olmalı; ilk olarak, (1) kültürel görecelilik kaçınılmaz olarak ahlaki göreceliliğe sürükler – mesela Papua’lıya burnuna bir çivi saplama hakkını vermek, İrlanda’da yedi yaşındaki bir erkek çocuğunu taciz etme hakkını vermez (2) bir düşüncenin gerçekliğini doğrulamanın farklı yolları olduğunu savunmanın, mutlak bir gerçekliği kabul etmekte sorun yaratacağını düşünmek buna ör-

nektir. Elbette Meryem Ana'nın Lourdes'da belirmiş olduğuna inanan ve bir sınıflandırma inancı yüzünden Yeni Zelanda karabatağının bir *Phalacrocorax Carbo* olduğunu iddia eden insanlar olduğu doğru değildir ve bu doğrulanmıştır.

Kültürel görecelilik konusunda o zaman kardinal olan Ratzinger –Papalara değil ama kardinallere itiraz etmek istiyorum çünkü bugünün dünyasında neyin ne olacağı belli olmaz– Cemaatin inanç doktrini toplantısında (2002) bazı notlarıyla kültürel görecelilik ile etik görecelilik arasında sıkı bir bağ kuruyordu:

Kültürel görecelilik [...] etik çoğulculuğun savunmasında ve kuramsallaşmasında kendine ait belirgin işaretler sunar ve bu mantığın ve doğal ahlak yasalarının ilkelerinin çöküşünü ve çözümlüğünü doğrular. Bu eğilimi takiben, etik çoğulculuğun demokrasinin koşulu olduğunu beyan eden toplumsal açıklamalarla karşılaşmak, ne yazık ki, şaşırtıcı değildir.

Papa II. Jean Paul, 14 Eylül 1998 tarihli *Fidus et ratio* (iman ve akıl) genelgesinde şunu bildiriyordu:

Çağdaş felsefe, araştırmasını varoluş üzerine yönlendirmeyi unutarak, kendi özel araştırmasını insan bilgisine çevirdi. İnsanın gerçeği bilme yeteneğine yöneleceğine, onun sınırlarını ve koşullanmalarını vurgulamayı yeğledi. Bu nedenle değişik agnostisizm ve rölativizm formları türedi ve bunlar felsefi araştırmayı genel septisizmin hareketli kumlarında kaybolmaya itti.

Ratzinger, 2003 tarihli bir vaazında şöyle demişti: “Görecelilik alanında hiçbir şeyi kesin olarak kabul etmeyen veya tek ölçüt olarak kendi şahsını ve arzularını kabul eden bir diktatörlük oluşturulmaktadır. Oysa bizim başka bir ölçütümüz vardır: Tanrı'nın Oğlu, gerçek insan.”

Burada iki gerçeklik kavramı karşı karşıya gelir; biri beyanların semantik özellikleri olarak ortaya çıkarken, öteki de ilahi olanın özellikleridir. Bunun nedeni, Kutsal Metinlerde (en azından bildiğimiz çevirilerine göre) gerçekliğe ait nosyonların her ikisinin de görülmesidir. Kimi zaman gerçeklik *söylenen* bir şeyle, durumun olduğu hal arasındaki bağlantı olarak kullanılır (“gerçekten gerçekten diyorum size” demenin anlamı “gerçekten söylüyorum”dur) ve kimi zaman da gerçeklik ilahi olanın yaradılıştan özelliğidir (“Ben yolum, ben gerçekliğim ve ben hayatım”). İşte bu pek çok Kilise pederini, bugün Ratzinger’in göreceli olarak niteleyeceği duruma sürükledi çünkü onlar dünyayla ilgili bir beyan, durumun aslen olduğu halle uyuşmuyorsa bunda kaygılanacak bir şey olmadığını söylüyorlardı; önemli olan dikkatlerin, kurtuluşun mesajına, bu ada layık olan tek gerçekliğe yöneltilmesiydi. Aziz Augustinus, dünyanın düz mü küresel mi olduğu tartışmasında küresel olmayı savunmaktan yanaydı ama bunu bilmenin ruhu kurtarmaya yaramayacağını hatırlatıyordu ve bu nedenle her iki kuramın da birbiriyle eşit değerde olduğu yargısına varıyordu.

Oysa Kardinal Ratzinger’in pek çok yazısında İsa’da tezahür edenin ve bedenlenenin dışındaki gerçeklikle ilgili bir tanım bulmak çok zordur. Eğer imanın gerçekliği tezahür eden gerçeklikse, amacı ve doğası farklı olan bir kavram sunan düşünürlerin ve bilim insanlarının gerçekliğine neden karşı koyacağız? *De aeternitate mundi* yapıtında, İbni Rüşt öğretisine uyararak dünyanın ebediyetini savunmanın korkunç bir sapkınlık olduğunu bilen ve dünyanın yaratılmış olduğunu imanla kabul ederken, kozmolojik bakış açısıyla ne yaratılmış ne de ebedi olduğunun kanıtlanabileceğini söyleyen Aziz Tommaso’ya ilişmek yeterlidir. Oysa Ratzinger *Monoteismo* (2002) çalışmasında, tüm çağdaş felsefi ve bilimsel düşüncenin özünü şöyle dile getiriyordu:

Gerçeklik bilinemezdir –böyle düşünülür– ama doğrulama ve doğruluğunu geçersiz kılma işleminin küçük adımlarıyla yavaş yavaş ilerlenebilir. Gerçeklik kavramının yerine, onama kavramını koyma eğilimi güçlenir. Ama bu insanın gerçeklikten ve buna bağlı olarak iyi ve kötü farkından da ayrılması anlamına gelir ve bu durumda kendini çoğunluğun ilkesine uymuş bulur. [...] İnsan dünyayı önceden saptanmış ilkeler olmadan tasarlar ve “monte eder” ve böylece zorunlu olarak insan onuru kavramını da aşar, öyle ki insan hakları sorunsal halini alır. Böyle ortaya çıkan akıl ve mantık kavramında Tanrı kavramına hiç yer kalmaz.

Geçmiş verilerden hareketle varılan bu temkinli tahminden yola çıkılarak doğrulama ve daimi düzeltme nesnesi olarak alınan bilimsel gerçeklik kavramından, insanın her onurunun yıkımının desteklenmeyeceği beyanına varılır; yeter ki çağdaş düşünce *olaylar değil sadece yorumlar vardır* önermesiyle ve buna bağlı olarak, var olmanın dayanağı yoktur demek ki Tanrı ölmüştür, son olarak da Tanrı yoksa her şey mümkündür, açıklamasıyla eşdeğer tutulmasın.

Şimdi ne Ratzinger ne de görecelilik karşıtı olanlar vizyoner ya da komplo teorisyenidir. Sadece uyumlu veya eleştirel diye nitelendireceğim görecelilik karşıtı insanlar düşmanlarını *sadece* o aşırı uç özel görecelilik formuyla eşleştirirler ve burada olaylar değil sadece yorumlar vardır; oysa radikal diyeceğim görecelilik karşıtı insanlar, olaylar değil sadece yorumlar vardır, savını bütün çağdaş düşünceye yayarlar oysa –en azından benim üniversite dönemimde– işledikleri bu hatayla felsefe tarihi sınavını geçmelerine izin verilmezdi.

Olaylar değil sadece yorumlar vardır, düşüncesi Nietzsche’yle doğar ve *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (Ahlak dışı anlamda doğruluk ve yalan üzerine) eserinde gayet net biçimde açıklanır (1896). Doğa, anah-

tarı fırlatıp attığı için, zihin, gerçeklik adı verdiği kavramsal kurgularla oyun oynar. Biz ağaçlardan, renklerden, kardan ve çiçeklerden konuştuğumuzu zannederiz ama bunlar özgün ve asıl olana karşılık veren metaforlardır. Tek tek yaprakların çoğulluğu karşısında –beceriksiz ellerce– bütün yaprakların “kendisi model alınarak dokunmuş, tasarlanmış, çevresi belirlenmiş, renklendirilmiş, dantellenmiş, boyanmış” bir ilk “yaprak” yoktur. Kuş ya da böcek, dünyayı bizimkinden farklı biçimde algılar ve hangi algının daha doğru olduğunu söylemenin bir anlamı yoktur çünkü bunun için hiç var olmayan o “doğru algı” ilkesi gerekirdi. Doğa “hiçbir biçim ve hiçbir kavram ve buna bağlı olarak hiçbir tür bilmez; tek bildiği bizim için ulaşılamaz ve tanımlanamaz olan bir X’tir”. O zaman gerçeklik “mecazlardan, dolaylamalardan, antropomorfizmlerden oluşan hareketli bir ordu” haline gelir. Ne var ki, Nietzsche iki olguyu göz önüne almaktan kaçınır. Birincisi, tartışmaya açık bilginin sınırlarına uyum sağladıkça bir şekilde doğayla hesaplaşmayı başarıyoruz: Eğer biri köpek tarafından ısırıldıysa, hekim, hastayı ısırın köpeklerle kişisel bir deneyim sahibi olmasa bile hangi iğneyi yapacağını bilir. İkincisi ise, doğa arada sırada bizi bilimizi aldatıcı diye ihbar etmeye ve alternatif bir biçim aramaya mecbur eder (ki bu sonraki bilişsel paradigmlar devriminin sorunudur). Nietzsche, üzerimize sürekli baskı yapan ve ona “korkunç güçler” olarak görünen doğal zorlamaların varlığı hakkında uyarıda bulunurken bizim “bilimsel” gerçekliklerimize karşı çıkar. Ama bunları kavramsallaştırmayı da reddeder, çünkü bizler onlardan kaçmak için savunma alanı, kavramsal zırh yarattık. Değişim mümkündür ama yeniden yapılanma olarak değil, kalıcı şiirsel devrim olarak: “Eğer her birimiz, kendi adına, farklı bir duyuya sahip olsa, bizler kendimizi bir an kuş, bir an solucan, bir an bitki gibi hissedebilsek veya aynı uyarıyı birimiz kırmızı, birimiz mavi olarak görsek, üçün-

cü kişi de aynı uyarıyı ses olarak algılasa, işte o zaman kimse doğanın belli bir düzenliliğinden söz edemez.”

Bu arada sanat (ve onunla birlikte söylene) “sürekli kavram fihristlerini ve çekmecelerini karıştırır, aktarımlar, mecazlar, dolaylamalar sunar; uyanık insanın halihazırda var olan dünyasına böyle çok renkli, çok şekilli, düzensiz, sonuçsuz, heyecanlı ve ebediyen yeni biçim verme arzusu uyandırır ve işte bu hayal dünyasının eseridir.”

Eğer vaatler bunlarsa, gerçeklikten kaçış olarak ilk olanak hayale sığınmaktır. Ama aynı Nietzsche, sanatın hayat üzerindeki egemenliğinin pek neşeli bile olsa bir aldatmaca olacağını kabul eder. Ya da Nietzsche sonrası kuşakların gerçek bir ders olarak kabul ettiğı budur, sanat istediğini söyleyebilir çünkü Varoluş’un kendisi her türlü tanımlamayı kabul eder; bir temeli yoktur. Varoluş’un bu yitip gidişi Nietzsche için Tanrı’nın ölümüne denk düşüyordu. Bu da bazı müminlerin ilan edilen bu ölümden Dostoyevski işi sahte bir sonuç çıkarmalarına izin veriyordu: Eğer Tanrı yoksa ya da artık yoksa, o halde her şeye izin vardır. İşte o zaman, cehennem ve cennet olmadığından, imanlı kişi hayır işleyerek, anlayış göstererek ve ahlaki yasalara uyarak kendini bu dünyada kurtarmak zorunda olduğunu anlar. 2006 yılında Eugenio Lecaldano’nun *Un’etica senza Dio* (Tanrısız Ahlak) adlı bir kitabı çıktı; burada geniş antolojik belgelemeyle sadece Tanrı’yı bir kenara bırakarak insanın gerçekten ahlaki bir yaşantı sürebileceğı gösteriliyor. Ben burada Lecaldano ve onun adını sıraladığı adların haklı olup olmadıklarını tespit etmek istemiyorum, sadece Tanrı’nın yokluğunun ahlak sorununu ortadan kaldırmayacağını savunan kişiler olduğunu anımsatmak istiyorum – Milano’da inançsızlar kürsüsü kuran Kardinal Martini de bunu fark etmişti. Martini’nin daha sonra Papa olmayışı Papa seçen kurulun ilahi ilhamında kuşku uyandırabilir ama bunlar benim uzmanlık alanı-

mın dışında kalan konulardır. Sadece şunu hatırlıyorum ki, Elie Wiesel her şeyin mübah olduğunu düşünen insanların Tanrı'nın öldüğüne inananlar değil, kendilerinin Tanrı olduğuna inananlar olduğunu söylüyordu (Küçük ve büyük diktatörlerin ortak kusuru).

Ne var ki olaylar değil sadece yorumlar vardır söylemi, tüm çağdaş düşünce tarafından paylaşılmaz ve şu itirazları büyük oranda Nietzsche ve izdeşlerine yönlendirilir: (1) Olaylar değil, yorumlar varsa o halde yorum neyin yorumu olacaktır? (2) Ve yorumlar da kendi aralarında yorumlanırlarsa gene de bizi onu yorumlamaya iten bir ilk olay ya da nesne olmalıdır. (3) Ayrıca, varlık tanımlanabilir olmasa bile, mecazi olarak konuşan bizlerin kim olduğumuzu söylememiz gerekir ve gerçek bir şey söyleyebilme sorunu nesneden bilginin öznesine yönelir. Tanrı ölmüş olabilir ama Nietzsche hayır. Nietzsche'nin varlığını hangi temelle açıklayabileceğiz? Bunun sadece bir mecaz olduğunu söyleyerek mi? Eğer öyleyse, bunu telaffuz eden *kimdir*? Bu kadar da değil, gerçeklik hakkında sık sık mecazlarla konuşuluyor olsa bile, onları işlemek için içerikli anlamı olan sözcüklerin var olması ve bizim deneysel olarak bildiğimiz şeyleri göstermesi gerekir: İnsan bacağının biçimini ve işlevini bilerek onun mecazi olmayan anlamı hakkında bilgim yoksa, masayı ayakta tutan desteğe *bacak* diyemem. (4) Son olarak, doğrulamanın öznelarası bir ilkesi bulunmadığını iddia ederken, *arada sırada* bizim dışımızda bulunan şeyin (ve Nietzsche'nin korkunç güçler dediği) onu sadece mecazi olarak da olsa ifade etmek istediğimizde bu meylimize karşı çıktığını unutmamalıyız; örneğin simyacının bir iltihabı tedavi etme kuramı, onu iyileştiremezse ve antibiyotiğe başvurarak şifa elde edilirse burada ötekenden daha iyi bir tıbbi kuram bulunduğu anlaşılır.

Sonuç olarak belki bir mutlak yoktur, varsa da düşünülebilir ve ulaşılabilir değildir ama bizim yorumlarımıza kar-



Andrea Mantegna

Camera degli sposi

Kubbe (trompe-l'œil)

1465-1474, Mantova, San Giorgio Šatosu

şılık veren ya da meydan okuyan doğal güçler vardır. Eğer *trompe-l'œil* (üç boyutlu) çizimli bir açık kapıyı, gerçek bir kapı olarak yorumluyorsam ve oradan çıkmak için dümdüz gidiyorsam, bu duvardan geçilemeyecek olması kişisel yorumumu geçersiz kılacaktır.

İşlerin olduğu ya da gittiği bir hal olmalıdır – ve bunun kanıtı da sadece bütün insanların ölümlü olması değil, aynı zamanda bir duvarın içinden geçmek istersem burnumun direğini kırarak olmamdır. Ölüm ve o duvar kuşku duyamaya-cağımız birer mutlaklıktır.

Onu yokmuş gibi yorumlamak istediğimizde bize “hayır” diyen duvarın görünümü belki de mutlaklık bekçileri için son derece sade bir gerçeklik ilkesi olabilir ama Keats’ten bir alıntıyla şöyle diyebiliriz: “Bu, yeryüzünde bildiğiniz ve bil-meye gereksinme duyduğunuz her şeydir.”

Mutlak konusunda söylenecek başka sözler de olabilir ama şu anda aklıma gelmiyor.

Alev güzeldir

Dört element arasında yüzleşmek için ateşi seçtim.

Neden? Çünkü tüm unsurlar arasında, hayatımız için asli olmayı sürdürmesine karşın, çoğunlukla unutulma tehlikesiyle karşı karşıya olan odur. Havayı her gün soluyor, suyu gündelik yaşantımızda kullanıyor, toprağı daimi olarak çiğniyoruz ama ateşle yaşadığımız deneyim giderek daha fazla azalma riski taşıyor. Ateşin işlevlerinin yerini aşamalı olarak gözle görülmeyen enerji kaynakları aldı, ışık kavramını alevinkinden ayırdık ve ateşle tek deneyimimiz –neredeyse gözle görünmeyen– ocakta, kibritte, çakmakta (hâlâ sigara içenler için) ve mum alevlerinde (sadece kiliseye gidenler için) kaldı.

Ayrıcalıklı kişilerin şöminesi vardır ve ben de söze buradan başlamak istiyorum. Yetmişli yıllarda güzel bir şöminesi olan bir kır evi satın almıştım. O zamanlar on ve on iki yaşlarında olan çocuklarım için ateş; yanan odun, alev mutlak olarak yeni birer olguydu.

Şömine yandığında ise çocukların gözünün televizyon aradığını fark ettim. Alev herhangi bir programdan daha güzel ve değişikendi, bitmek bilmeyen masallar anlatıyor, her an yenileniyor, televizyon gösterisi gibi sabit bir çizelge izlemiyordu.

Çağdaşlar arasında ateşin şiiri, mitolojisi, psikolojisi ve psikanalizi üzerinde en çok düşünen kişi belki de Gaston



Gaetano Prevali

Işığın yaratılışı, 1913, Roma

Ulusal Modern Sanat Müzesi

Bachelard'dır; hayali ilkel insan imgesine eşlik etmiş olan arşetip figürler araştırması sürecinde onun ateşten başka bir şeye rastlaması mümkün değildi.

Ateşin sıcaklığı kimi zaman bir ateş topu olarak tanımlanan Güneş'in sıcaklığını çağırıştırır; alevler hipnotize eder ve böylelikle hayal kurmanın ilk nesnesi ve başlatıcısı olur; ateş bize ilk evrensel yaşağı (Ona dokunmamak gerekir) ve yasanın ortaya çıkışını anımsatır; ateş, doğmak ve büyümek için

onu yaratan iki odun parçasını yutuverir –ateşin bu doğuşu güçlü bir cinsel değer taşır, çünkü alevin tohumu bir sürtünmeyle atılır– ve öte yandan psikanalitik okumaya devam etmek istersek, Freud için ateşin efendisi olmanın koşulu onu çişle söndürme zevkini reddetmek, yani dürtüsel hayattan vazgeçıştır.

Oysa ateş dürtüsüyle öfkenin alevlenmesinden aşkın alevlenmesine kadar pek çok mecaz yapılır; ateş mecazi olarak tutkularla ilgili her konuşmada hal-i hazırdır, aynı zamanda kanla aynı rengi taşıdığı için simgesel olarak hayatı da yansıtır. Isı olarak ateş, sindirim dediğimiz besin olayındaki maserasyonda başrol oynar ve beslenme süreciyle ortak noktası, yaşamaya devam etmek için sürekli beslenmesi gerekliliğidir.

Ateş ilk aşamada her türlü dönüşümün aracı olarak kendini tanıtır ve bir şeylerin değişmesi istendiğinde hemen ateş çağrılır: Sönmesini önlemek için ateşe, yeni doğmuş bebek gibi özen göstermek gerekir; hayatımızın temel çelişkileri ateşin içinde hemen gözle görünür olur; hem hayat hem de ölüm, yıkım ve ıstırap veren unsurdur; saflık ve arındırma simgesidir ama aynı zamanda artığı olarak kül ürettiğinden pislik de yaratır.

Güneşe çıplak gözle bakamadığımız gibi, ateş de göz kamaştırıcı ışıktır ama mum alevindeki örneği gibi zorunlu olarak ehlileştirilir, bize ışık-gölge oyunları yapar, uykusuz gecelerde tek bir alev karanlıkta yükselen hafif ışık titreşimleriyle bizi *hayallere* sürükler; mum hayatın kaynağının ve sönen Güneş'in imasıdır. Ateş maddeden doğar ve gidecek daha hafif ve eterik bir öze dönüşür, doruk noktasında beyaz olan alev kökünde kırmızı ya da mavimsidir ama sönmesiyle dumana dönüşür... Bu anlamda ateşin hayatı yükseştir, bizi aşkınlığa davet eder ve belki de yeryüzünün ta yüreğinde yaşadığı ve ancak yanardağların uyanışıyla orta-

ya çıktığı için o aynı zamanda cehennem derinliklerinin de simgesidir. Hayattır ama sönüşünün ve daimi kırılganlığının deneyimidir.

Ve Gaston Bachelard ile sonlandırmak için *Ateşin Psikanalizi* adlı kitaptan şu sayfayı anmak hoşuma gidiyor:

Zincirin dişlerinden kara kazan sarkıyordu. Üç ayaklı boru sıcak külde ilerliyordu. Tüm nefesiyle onun demir borusuna üfleyen nine uykuya dalan alevleri uyandırıyor. Her şey bir arada pişiyordu; domuzların patatesleri ve ailenin daha zarif yemekleri. Benim içinse külün altında taze bir yumurta pişmekteydi. Ateş kum saatiyle ölçülmez: bir su ya da hatta tükürük damlası kabuğu üzerinde buharlaştığı anda pişmiş sayılırdı. Daha sonra öğrendiğimde beni şaşırtan, Papin'in de o boruyu benim ninemden öğrendiği şekilde kullanmasıydı. Yumurtadan önce paparamı yemek zorundaydım [...] ama uslu olduğumda pide ızgarasını getirirlerdi ve o, dikdörtgen şekliyle gladyatör mızrağı gibi kırmızı, ateş dikenlerini ezerdi. Pide bir anda benim kucağıma verilir, dudaklarımdan çok parmaklarımı yakardı. Ve işte o zaman evet, ben ateşi yiyor olurum, onun altınını, onun kokusunu ve hatta çatırtısını yutar-ken, kızgın pide dişlerimin arasında eziliyor olurdu. Ve hep böyleydi, bir tür lüks, tatlı yerine geçen yiyeceklerle ateş insani-liğini kanıtlardı.

Sözün özü, ateş pek çok şeydir, –fiziksel olgunun yanı sıra– sembol haline gelir, bütün semboller gibi çok anlamlıdır ve içeriğe göre farklı anlamlar çağırıştırır. Ben ateşi ele alırken psikanalizin değil, kaba ve umursamaz bir anlamın peşine düşeceğim ve şimdiye dek yüklendiği farklı anlamlar ile kendisiyle ısındığımız ve kimi zaman canımızı alan bizim gözümüzdeki manasını didikleyeceğim.

İlahi unsur olarak ateş

Mademki ateşle ilgili ilk deneyim dolaysız olarak güneş ışığı, dolaylı olarak da hâkim olunamayan yıldırım ve yangındı, ateşin ilk andan itibaren tanrısallıkla bağdaştırılması gerektiği aşikârdı. Bütün ilkel dinlerde bir şekilde ateş kültü bulunur; tapınakların iç kısımlarında asla sönmemesi gereken kutsal ateşin korunmasıyla “Güneşe Selam” vardır.

Kutsal Kitap’ta ateş daima Tanrı’nın görünür hale gelmesinin imgesidir; İlyas Peygamber bir ateş arabası üzerinden kaçırılacak, ateş ışığıyla doğru olanlar kutlanacaktı (“Ya RAB, bütün düşmanların böyle yok olsun. Seni sevenlerse, bütün gücüyle doğan güneş gibi olsunlar,” – Hakimler 5,31; “Bilgeler, gökkubbe gibi, birçoklarını doğruluğa döndüren yıldızlar gibi sonsuza dek parlayacaklardır,” – Daniel 12,3; “Onların adalet gününde, anızda kıvılcım gibi parlayacaklar, şuraya buraya koşacaklar, Bilgelik 3,7;³² ve bu arada kilise پدرleri İsa Peygamber’den *lampas, lucifer, lumen, lux, oriens, sol iustitiae, sol novus, Stella* olarak söz ederler.

İlk düşünürler ateşi kozmik ilke olarak belirlediler. Aristoteles, Herakleitos için o *archè* – her şeyin başlangıcıydı ve bazı yazılarında Herakleitos’un bu savı desteklediği açıkça görülür. O, evrenin her çağda ateş aracılığıyla yenilendiğini ileri sürüyordu, her şeyin ateşle, ateşin her şeyle karşılıklı alış-verişi vardı; malların altınla, altının mallarla takas edildiği gibi.

Diogenes Laertius, her şeyin ateşten evrildiğini, her şeyin ateşte çözümlendiğini, yoğunlaşma ya da seyrelme nedeniyle ateşin mutasyonları olduğunu iddia ediyordu (yoğunlaşmayla neme dönüşüyor, o katılaşarak toprak oluyor, toprak sıvılaşarak suya dönüşüyor ve su ısıltılı buharlaşmasıyla yeniden

32. İtalyanca Eski Ahit’te yer alan bu kısmın Türkçe çevirisine *Kutsal Kitap*’ta (İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 2001) rastlanmadı, İtalyancadan çeviri bana aittir. (ç.n.)



İlyas Peygamber ve ateş arabası

Rus ikonası, 1570 civarı

Solviçegodsk, bölgesel sanat müzesi

ateşi besliyor). Ama malum karanlık düşünür Herakleitos'a göre Delf tapınağındaki kâhin ne bir şeyler gizler ne bir şey açıklar, sadece işaretler aracılığıyla ima eder ve pek çok kişi ateşle ilgili açıklamalarının, var olan her şeyin had safhada değişken oluşunu dile getirmek için kullandığı mecaz olduğuna inanır. Gerçekten de *panta rei*, her şey akar ve değişkendir; insan aynı derecede iki kere yıkanamadığı gibi (*chioserei*) aynı ateşte de asla iki kez yanamaz.

Ateşi tanrısallıkla özdeşleştirmenin belki de en güzel örneğini Plotinos'un eserinde buluruz. Ateş ilahi olanın göstergesidir çünkü paradoksal olarak yaratılış anında hiçbir şeyin hareket etmediği ve tükenmediği, her şeyin yayıldığı Bir'dir. Ve bu İlk, bir ışın gibi düşünülebilir, Güneşin etrafında parlayan ışık her an yeni bir ışının ışımasıdır ama Güneş daima tükenmeden olduğu gibi olmayı sürdürür. (*Enneades V, 1, 16*)

Ve eğer şeyler bir ışımadan doğuyorsa, yeryüzünde, hiçbir şey ilahi ışınlanmanın yani ateşin temsil ettiğinden daha güzel olamaz. Basit bir şey olan, bir rengin güzelliği maddenin karanlığına egemen olan şekilden ve cisimsiz ışığın renk içinde varlığından doğar, bu da onun biçimsel nedenidir. Bu nedenle de ateş kendi içinde bütün öteki cisimlerden daha güzeldir çünkü biçimi maddi değildir: bütün maddelerin en hafifidir, öyle ki adeta cisimsizdir. Daima saf kalır çünkü içine maddeyi oluşturan başka unsurları almaz, oysa ötekilerin tümü ateşi içine alır: nitekim onlar ısınabilir ama ateş soğuyamaz. Sadece ateş doğası gereği renk sahibidir ve bütün öteki şeyler rengini ve biçimini ondan alırken ateş ışığından uzaklaştıklarında güzellikleri sona erer. Yeni Platoncu akımda Sahte Dionisos'un (V-VI. yüzyıl) sayfaları bütün Ortaçağ estetiğini etkiler. Onun *Göksel Hiyerarşi* satırlarına göz atalım (XV):

Ateşin göksel zekâların içinde en ilahi olanını görünür kıldığına inanıyorum; nitekim kutsal yazarlar genellikle öz-üstü



Paul Limbourg

Mayıs ayında Riom dükalılık sarayından görünen at üzerinde müzisyenler ve soylular korteji;

Les très riches heures du duc de Berry, XV. yüzyıl

Chantilly, Musée Condé

olan özü tanımlarlar; onun ateş simgesiyle tek bir şekli yoktur, ilahi karakterde pek çok çehresi vardır, söylemek gerekirse o daha çok gözle görünür şeylerde keşfedilebilir. Nitekim, hassas ateş her şeyde bulunur ve onlara karışmadan içlerinden geçer, hepsinden kopuktur ve her şey parlak olduğundan, aynı anda, hem gizli, kendi içinde bilinmez kalır –ve ancak onun önüne bir madde bulunduğu kendi eylemini açığa çıkartır– yoksa ne yakalanır ne görülür ama o her şeyi yakalar.

Güzelliğin Ortaçağ kavramları, orantı kavramıyla birlikte açıklık ve aydınlıkla eşdeğerdir. Sinema ve oynanan roller bizi Ortaçağ'ı "karanlık" yüzyıllar süreci olarak düşünmeye yönlendirirken bunu sadece mecazi anlamda değil, gece renkleri, kasvetli gölgelerle yaparlar. Bu kadar yanlış bir şey olamaz. Ortaçağ insanları elbette karanlık mekânlarda, ormanlarda, şato koridorlarında, ancak şömine ateşiyle aydınlanan kasvetli odalarda yaşıyorlardı ama insanların erken uyumaları ve geceden çok gündüze alışık olmaları bir yana (bu romantiklerin hoşuna gidecek), Ortaçağ kendini parlak renklerle temsil eder.

Bu canlı renkler, şairlerin işlerine damga vurur: ot yeşildir, kan kırmızıdır, süt aktır, Guinizelli için güzel bir kadının "yüzü kar gibidir ve nar rengiyle boyanmıştır" ve daha sonra onu Petrarca aydınlık, serin, tatlı sularla betimler.

Dante'nin *Cennet*'inde göz alan ışık görüntülerini anarken bu sahnelerin Dorè gibi bir 19. yüzyıl ressamı tarafından, parlaklığın şahıkasıyla yansıtıldığını söyleyebiliriz; Gustave Dorè (elinden geldiğince ama yapılamazdı) o ısıltıları, o alev girdaplarını, o kandilleri, o güneşleri, o "*çepeçevre tekdüze bir ışık belirdi*" diye anılan (XIV, 69) aydınlıkları, o beyaz gülleri, o üçüncü kantoyu süsleyen kızıl çiçekleri görünür kıldı; burada Tanrı vizyonu da bir ateş vecdi olarak belirdi. (XXXIII, 115-120)

Yüce ışığın derin ve arı tözünde
 Aynı renkte, aynı büyüklükte,
 Üç daire belirdi gözlerimin önünde;
 Biri birine yansıyor,
 Ebemkuşağının ebemkuşağına yansması gibi,
 Üçüncüsü ikisinden kaynaklanan bir ateşti.³³

Ortaçağ'da ışık kozmolojisi egemendir. Daha önce IX. yüzyılda John Scotus Eriugena (*Göksel Hiyerarşiye Yorum I*) eserinde şöyle der:

Bu dünyanın evrensel yaratıcısı, pek çok ışık misali pek çok parçacıktan müteşekkil büyük bir aydınlıktır; zekâyla anlaşılabilir şeylerin saf türlerini açığa çıkarmaya, onları zihnin görüşüyle sezmeye yarar ve bunun için mümin bilgelerin yüreğinde ilahi lütufla ve mantığın yardımıyla işbirliği yapar. İlahiyatçı, Tanrı'yı Aydınlıkların Babası olarak adlandırır, çünkü her şey O'ndandır, çünkü O kendini onunla görünür kılar ve onun bilgeliğinin, aydınlığının ışığında onları birleştirir ve yaratır.

XII. ve XIII. yüzyıllar arasında Roberto Grossatesta tarafından önerilen ışık kozmolojisi tek bir aydınlık enerji akımından oluşan evren imgesini işlerken onu aynı anda güzelliğin ve var oluşun kaynağı olarak göstererek aklımıza bir tür Big Bang'in gelmesini sağlar. Tek ışıktan aşamalı seyrermeler ve yoğunlaşmalarla göksel küreler ve elementlerin doğal bölgeleri oluşur, daha sonra sonsuz renk tonları ve şeylerin hacimleri ortaya çıkar. Bonaventura da Bagnoregio (*Comento alle sentenze* II, 12, 1; II, 13, 2) ışığın ister göksel ister dünyasal, her bedende bulunan ortak tabiatın doğası olduğunu hatırlatacak; ışığı, cisimlerin ona katılmaktan ziyade li-

33. Dante Alighieri, *İlahi Komedya: Cennet*, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 1999.

yakatli ve gerçek bir manada sahibi olan öz formu olarak nitelenecektir.

Cehennem ateşi

Ateş göklerden yola çıkarak bize kadar yansıdığı gibi, Yeryüzünün derinliklerinden de fışkırır ve ölüm saçar; işte bu nedenle ilk günlerden bu yana ateş aynı zamanda cehennem dünyasıyla da bağdaştırılır.

Eyüp (41,1-27) kitabında, Livyatan “Ağzından alevler fışkırır, kıvılcımlar saçılır. Soluğu kömürleri tutuşturur, alev çıkar ağzından” der. *Kıyamet* kitabında yedinci mühür açıldığında Yeryüzü’nü dolu ve ateş mahveder, yeraltı kuyusu açılır, oradan duman ve çekirgelerle, dört melek bağlı oldukları Fırat nehrinden çözülerek çıkacaklar ve ateş zırlı sayısız insan ordusuyla hareket edecekler. Ve Kuzu yeniden belirdeğinde ve beyaz bir bulut üzerinde geldiğinde yüce hâkim, Güneş hayatta kalabilenleri yakacak. Ve sonra Armageddon, Canavar, kükürt ateşi gölünde sahte peygamberle birlikte ortaya çıkacak.

İncillerde günahkârlar Cehanna Ateşi’ne mahkûm edilecektir (Matta, 13,40-42).

Deliceler nasıl toplanıp yakılırsa, çağın sonunda da böyle olacaktır. O zaman O gene solunda duranlara şöyle diyecektir: “Gidin yanımdan lâinler, şeytan ve melekleri için hazırlanmış olan ateşe.” Ve onları kızgın fırına atacaklar. Orada ağlayış ve diş gıcirtısı olacaktır.³⁴

İlginç bir şekilde Dante cehenneminde hayal edilebilecek

34. *Kutsal Kitap*’ın Türkçe edisyonunda “O zaman O gene solunda duranlara şöyle diyecektir: ‘Gidin yanımdan hainler, şeytan ve melekleri için hazırlanmış olan ateşe’” kısmı yer almıyor. İtalyancadan çeviri bana aittir. (ç.n.)



Maestro di Caterina di Clèves

Ruhlarn cehennemın ağızından kurtuluşu

Caterina Clèves, *Sanat Kitabı*'ndan detay

Ms M. 917/945 f. 107r, Utrecht, 1440 civarı

New York, The Pierpont Morgan Library

olandan daha az ateş vardır çünkü ozan farklı ve değişik işkenceler hayal etmekle yorar zihnini ama biz alevli mezarlarda yatan sapkınlarla, kaynar kan nehirlerine atılan zalimlerle, küfürbazlarla, sodomi yanlıları ve ateş yağmuruna tutulan tefecilerle, ayakları ateşte baş aşağı yere dikilmiş papazlık rütbesi satıcılarıyla, kızgın zifte batmış düzenbazlarla yetinmeliyiz...

Elbette cehennem ateşi barok metinlerde daha yaygındır ve Dante şiddetini aşan cehennem işkencesi tanımları vardır. Bunun bir nedeni de sanatın ilhamından kaynaklanmasıdır. Örnek olarak Sant'Alfonso de'Liguori'nin sayfasına bakalım (*Ölüme Hazırlık*, 1758, XXVI):

Melunun duygusuna en ağır gelen ceza, cehennem ateşidir [...]. Bu dünyada da ateş cezası tümünün en büyüğüdür ama bizim ateşimizle, Cehennem ateşi arasında büyük fark vardır; [Aziz] Augustinus bizimkinin adeta resim olduğunu söyler [...]. Sefil, fırındaki bir odun misali ateşle çevrelenecektir. Altan ateş çukuru, üstten ateş çukuru, çevresinde ateş çukuru içinde bulacaktır kendini. Dokunursa, görürse, nefes alırsa; ateşten başka bir şeye dokunamaz, başka bir şeyi göremez, soluyamaz. Sudaki balık gibi ateşin içinde olacaktır. Ateş sadece melunun çevresini sarmayacak, aynı zamanda iliklerine kadar inip onu yakacaktır. Bedeni tümüyle ateş olacak ve karnındaki bağırsaklar, sinesindeki kalp, başındaki beyin, damarlarındaki kan ve hatta kemiklerindeki ilik tutuşacaktır: Her lâin kendi içinde bir ateş ocağı olacaktır.

Ve Ercole Mattioli, *Pieta Illustrata* (1694) yapıtında şöyle diyecektir:

Ciddi ilahiyatçıların hükmünce, tek bir ateşin yaradılıştan içinde buzların soğuşunu, dikenlerin ve demirin iğnesini, zehrin acısını, yılanların zehrini, canavarların vahşiliğini, tüm elementlerin ve yıldızların fesatlığını barındırıyor olması büyük

mucize olacaktır. [...] Ama en büyük mucize, “et supra virtutem ignis”, o ateşin tek bir bahardan oluşmasına karşın kimin daha çok günah işlediğini bilip ona daha büyük işkence yapmasıdır, Tertulliano ona *sapiens ignis* [bilge ateş] adını takarken, Eusebio Emissero ise *ignis arbiter* [seçici ateş] adını yakıştırmıştır, çünkü yakarmaların büyüklüğünden ve değişikliğinden, günahların büyüklüğünü ve değişikliğini ayırt etmek zorundaydı [...]. Ateş sanki mantıkla donanmış, bilgiyle yüklenmişti ve günahkâr ile günahkâr arasında seçim yapmayı ve cezalarının ağırlığını hissettirebilmeyi biliyordu.

Şimdi emekli rahibe Lucia’dan Fatima’nın son sırrını alalım:

Sır üç ayrı bölümden oluşuyor, ben burada ikisini açıklayacağım. İlki Cehennem vizyonuydu. Meryem Ana bize, yer kabuğunun altındaymış gibi görünen, büyük bir ateş denizi gösterdi. Bu ateşe gömülmüş olan iblisler ve ruhlar sanki saydam közler gibiydiler, siyahtılar, bronz rengindeydiler, insan formundaydılar, yangında süzülüyorlardı, alevlerce sürükleniyorlardı, kendilerinden çıkıyorlardı, duman düğümleriyle yükselip dört bir yana düşüyorlardı, büyük yangınlarda düşen kıvılcımlara benziyorlardı, ağırlıkları ve dengeleri yoktu, ıstırap ve çaresizlik haykırırları ve inleyişleri arasında, korkudan titretiyor, ürpertiyordu. İblisler korkunç ve iğrenç şekilleriyle korku içindeki ve tanınmayan ama saydam ve zenci hayvanlardan, ayırt ediliyorlardı.

Simya ateşi

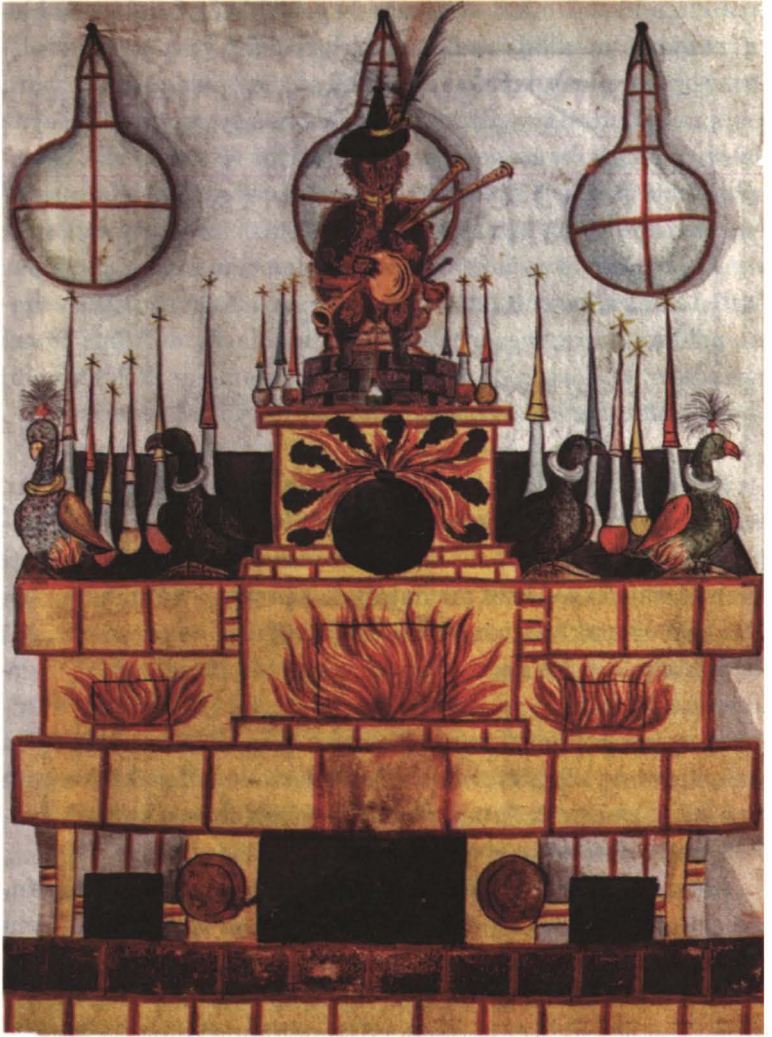
İlahi ateş ile cehennem ateşi arasındaki bir noktada simya işlemcisi olan ateş yer alır. Ateş ve pota, simya işlemleri için vazgeçilmez gibidirler; simya İlk Madde üzerinde çalışır ve bir dizi işlem sonucunda düşük metalleri altına dönüştürecek olan felsefe taşını elde etmeyi amaçlar.

İlk madde işlemleri üç aşamada gerçekleşir; bunlar madde-
nin adım adım aldığı renkle birbirlerinden ayrılırlar: siyah iş-
lem, beyaz işlem, kırmızı işlem. Siyah işlemde pişirme (yani
ateş müdahalesi) ve maddenin dekompozisyonu vardır; beyaz
işlemde süblimleşme veya damıtma vardır ve son aşama kırmı-
zı işlemdir (kırmızı güneş rengidir ve Güneş genellikle altın ma-
nasına gelir, ya da tam tersi). İşlemin temel aracı hermetik fırın
athanor'dur ama aynı zamanda imbikler, cam kaplar, havanlar
kullanılır; bunların tümü felsefi yumurta, ana karnı, nikâh oda-
sı, pelikan, küre, mezar gibi sembolik adlarla anılırlar. Temel
maddeler, kükürt, cıva ve tuzdur. Ama aşamalar hiçbir zaman
açık değildir çünkü simyacıların dili üç ilkeye dayanır:

Bu sanatın nesnesi büyük ve söylenemeyen bir sır olduğu,
sırların sırrı sayıldığından, hiçbir ifade asla söylemek istedi-
ğini söylemez, her türlü simgesel yorum hiçbir zaman kati
olan olmayacak çünkü sır daima başka yerde saklanacaktır:
"Zavallı ahmak! Sana sırların en büyüğünü ve en önemlisini
açıkça öğreteceğimizi mi sandın? Seni temin ederim ki, Her-
metik Filozofların yazdığı kelimelerin sözel ve sıradan anla-
mını sana açıklamak isteyen olursa, kısa süre sonra kendini
asla kaçamayacağı labirentin dehlizlerinde bulacaktır ve onu
oradan kurtaracak Ariadne'nin ipliği bile olmayacaktır" (*Lib-
ro Segreto dell'anticihissimo Filosofo Artefio*, 1150 civarı).

Altın, gümüş, cıva gibi sıradan maddelerden söz edildiğin-
de aslında bir başka şeyden söz edilir; altın veya Filozofların
cıvası, bilinen altın ve cıvadan kesinlikle farklıdır.

Hiçbir konuşma, söyler gibi yaptığını söylemiyorsa, bunun
tam tersi olarak her konuşma daima aynı sırdan söz ediyor-
dur. *Turba Philosophorum*'da (XIII. yüzyıl) dendiği gibi: "Bil-
melisiniz ki biz ne söylersek söyleyelim, hepimiz aynı fikirde-
yiz. [...] Biri, ötekinin gizlediğini açıklar ve gerçekten araştı-
ran, her şeyi bulabilir.



Simyaclann fırını olan *athanor*'u temsil eden çizim
 XVII. yüzyıl, Duchov, Çek Cumhuriyeti
 Waldstein Residence



David Teniers

Simyacı

XVII. yüzyıl, Bayonne

Musée Bonnat-Helleu

Simya işleminde ateş ne zaman devreye girer? Eğer simya ateşinin sindirim ya da işlemi yaratan ateşle bir benzerliği varsa, o kara işlem sırasında, yani ısı; metalik, yapışkan ve yağlı radikal neme karşı ve onun üzerinde etki etmelidir ve *nigredo* özneyi etkilemelidir. Dom Pernety'nin *Dictionnaire Mytho-Hermétique* (1787) adlı metnine güvenirsek şu satırları okuruz:

Isı, bu malzemeye etkidiğinde, bunlar önce toza ve yağlı ve yapışkan suya dönüşür ve vazonun ucunda buharlaşır, sonra çiy ya da yağmur gibi dibe çöker ve orada kara ve yağlı bir çor-

baya dönüşür. Bu nedenle süblimasyon ve uçurmadan, yükselme ve alçalmadan söz edilir. Pıhtılaştığında, su önce kara zifte benzer ve bu nedenle kirli ve pis kokulu toprak diye anılır ve bunun bir nedeni de mezar ve gömüt küfü kokusu yaymasıdır.

Ne var ki metinlerde damıtma, süblimasyon, kireçleme, çözülme, yükselme, pıhtılaşma aynı İşlem'in farklı adlarıdır, aynı potada yapılır ve maddenin pişmesini ifade eder. Pernety, sözlerini şöyle sonlandırır (*Règles générales*, s. 202-206):

Aynı çalışmayı farklı terimlerle dile getiren bu İşlem'i dikkate almak ve kabul etmek gerekir; müteakip ifadelerin tümünün hep aynı anlama geldiği anlaşılabacaktır: imbikte damıtmak, ruhu bedenden ayırmak, yakmak, kireçlemek, elementleri birleştirmek, dönüştürmek, hamile kalmak, dünyaya getirmek, su almak, ıslatmak, ateşle yıkamak, çekiçle dövmek, karartmak, çürütmek, kızartmak, çözmek, süblime etmek, un ufak etmek, toza dönüştürmek, havanda dövmek, mermer üzerinde toz etmek – ve pek çok başka benzer terimin tümü aslında koyu kırmızı olana kadar aralıksız çalışmayla pişirmek anlamına gelir. Bu nedenle kabın yerini değiştirmemek, ateşten almamak gerekir çünkü materyal soğursa, her şey yok olur.

Farklı farklı işlemler Pers ateşi, Mısır ateşi, Hint Ateşi, elementer ateş, doğal ateş, yapay ateş, kül ateşi, kum ateşi, talaş ateşi, füzyon ateşi, alev ateşi, doğa karşıtı ateş, Algir ateşi, Azot ateşi, göksel ateş, aşındırıcı ateş, materyalin ateşi, aslan ateşi, çürütme ateşi, ejder ateşi, gübre ateşi v.b.'den söz ettiklerine göre nasıl bir ateş söz konusudur?

Ateş daima fırını ısıtır, ilk andan kızıl işleme kadar. Ama acaba bu "ateş" simya işleminde ortaya çıkan kırmızı madde için kullanılan bir mecaz mıdır? Nitekim gene Pernety'ye göre bazı kırmızı taşlara verilen adlar şunlardır: Kırmızı lastik,

kırmızı yağ, yakut, vitriol, Tatar külü, kırmızı cisim, ürün, kırmızı lastik, kırmızı taş, kırmızı magnezya, kırmızı yağ, yıldızlı taş, kırmızı tuz, kırmızı kükürt, kan, gelincik, kırmızı şarap, kırmızı vitriol, kabuklu bit ve hatta, “ateş, doğa ateşi” (*Signes*, s. 187-189).

Sözün özü simyacılar hep ateşle çalışır ve ateş simya işleminin temelinde yer alır; buna rağmen bizzat ateş simya gizemlerinin en gizemli olanıdır. Şimdiye dek altın üretemediğime göre bu soruya bir yanıt veremiyorum ve bir başka simyanın bir başka ateş türüne geçiyorum; bu ateşin yeni yaradılış aracı olduğu sanat ateşidir ve sanatçı burada kendini Tanrı’yı taklit ederken bulur.

Sanatın nedeni olarak ateş

Platon, *Protagoras* yapıtında şöyle anlatır (320c ve devamı):

Tanrıların olduğu bir dönem vardı ama o zaman fani soylar yoktu [...] Ve onlar ışığı yaratma zamanı gelince ateşi temin etme ve onu makul biçimde her ırka dağıtma işini Prometheus ve Epimetheus’a verdiler. Epimetheus, Prometheus’tan onu tek başına dağıtabilmek için izin istedi: “Dağıtımı bitirdiğim zaman” diye ekledi, “sen gelip görebilirsin.” Ve onu böyle ikna ettikten sonra dağıtım işine girişti. Bazı ırklara hızı olmayan güç verdi, cılız ırklara ise hız temin etti. Kimine savunma ve saldırma silahı verdi, doğuştan savunmasız olanlara da kurtuluşlarını garanti etmek için başka yetenekler düşündü. Nitekim küçüklükle donattığı ırklara kanatlarıyla kaçma ya da yerin altına saklanma yetisi dağıttı; öte yandan büyüklük sağladığı ırklara bu özellikleriyle kurtulma olanağı tanıdı. Başka yetileri de bu anlamda denge olacak şekilde dağıttı. [...] Ve karşılıklı imhadan kaçabilmeleri için farklı araçlarla donatırken, Zeus’un gönderdiği mevsimlerin tehlikeli değişkenliklerinden korunmaları için de yöntem düşündü ve on-

ları gür tüylerle, kalın kürklerle donatarak soğuktan ve sıcaktan korunmalarını sağladı; öyle ki yuvalarında yattıklarında bu onların her birinin doğal yorganı oldu. Kiminin ayağına toynak verdi, kimine kalın ve kansız deri. Arkasından her bir ırka farklı yiyecek sağladı: Kimine toprağın otunu, kimine ağaçların meyvesini, kimine kökleri tayin etti. Ve bazı ırklara da beslenmek için öteki hayvan ırklarını yeme izni çıkardı; bunlar daha az sayıda üreyecekler, başkalarınca yenecek olanlar ise daha çok sayıda üreyeceklerdi ve böylece ırkların türünün korunması mümkün olacaktı.

Ne var ki pek bilge olmayan Epimetheus, hayvanlarla tüm yetileri tükettiğini fark etmedi: Varılan bu noktada insan ırkı henüz düzene sokulmamıştı ve bu duruma nasıl bir çare bulacağını bilemiyordu. Tam bu utanç verici haldeyken, Prometheus dağıtımı denetlemek için geldi ve bütün hayvan ırklarının mantıklı bir şekilde donandıklarını oysa insanoğlunun çıplak, yalınayak ve savunmasız olduğunu fark etti. [...]

İşte Prometheus bu utanç verici durumu, insana hangi kuruluş aracını vererek düzeltebileceğini bilemezken, Hephaestus ve Athena'dan onların teknik bilgeliklerini ve ateşi çaldı (ateş olmadan bu bilgeliği edinmek ve kullanabilmek mümkün değildi) ve onu insana verdi.

Ateşin ele geçmesiyle birlikte sanatlar; en azından Yunan deyişiyle teknikler doğdu ve böylelikle insanoğlu doğanın egemenliğini kazandı. Platon'un Lévi-Strauss okumamış olması ve bize ateşin üretimiyle yemek pişirilmesinin de başladığını söyleyememiş olması yazıktır; nitekim mutfak sanatı da ötekiler gibi bir sanattır ve Platon'un *techne* adını verdiği kavramın başlığı altında yer alır.

Ateşin sanatlarla ilgisi olması konusunu bize Benvenuto Cellini *Vita (Hayat, 1567)* çok güzel anlatır; Perseus'unu erittiğini, toprak zırhla kapladığını, sonra ağır ateşte balmumunu çıkardığını söyler.



Jan Cossiers

Prometheus ateşi taşıyor, 1637

Madrid, Prado Müzesi

Benim yaptığım pek çok tahliye deliğinden çıkıyordu ve ne kadar çok yapılırsa, formların içi o kadar iyi doluyordu. Ve sonunda ben balmumunu çıkarttım, kendi Perseus'umun çevresine yani formuna bir boru yaptım, tuğlaları birbirini üzerine dizerek ama aralarda çok boşluk bırakarak dizdim ki ateş en iyi şekilde çıkabilsin: Daha sonra tahtaları sıkı sıkı koymaya başladım ve onu iki gün iki gece hiç durmadan yaktım; öyle ki bütün balmumunu soyduğumda form gayet iyi pişmişti ve hemen şeklini oluşturabilmek için çukuru boşaltmaya giriştim ve bunu sanatın bize emrettiği en iyi yöntemlerle yaptım. [...] Kendi çukurunun orta yerinde sarkmış duran onu zorlanmadan dikleştirdim, yavaş yavaş fırının en dibine kadar indirdim. [...] Mükemmelen sabitlediğimi gördüm ve yanlarına o boruları mütemadiyen dizdim [...] ben, fırınıma döndüm, onu pek çok bakır ve bronz kütlelerle doldurdum; hepsini sanatın gösterdiğince üst üste dizdim, yani yükselttim ki ateşin alevlerine yer açılsın çünkü en kısa sürede metal onun ısınısını aldı ve onunla eridi ve ıslandı ve canlı bir şekilde fırını yakmalarını söyledim. Ve o çam odunlarını koyarak, çamın yağlı çırasının sayesinde, ocağımın mükemmel yapısıyla öyle iyi işledi ki [...] ateş atölyeye yapıştı ve dam tepemize inecek diye korktuk; öte yandan bostan tarafında gökyüzü bana fazlasıyla su ve rüzgâr yolluyordu ve fırınım soğuyordu. İşte saatlerce bu zalim kazalarla uğraştım, bilgimin güçlü değeri zahmetimin çokluğuna direnemedi, derken ansızın benim ateşim yükseldi ve bu dünyada hayal edilebilecek en yüksek ateşti ve bu nedenle gidip kendimi yatağıma zor attım (II.75).

İşte tesadüf ateşi, yapay ateş, beden ateşi derken bunca kavram arasında heykeli şekil alıyor.

Her ne kadar ateş ilahi bir unursa da, ateş yakmayı öğrenen insan da o zamana dek tanrılara tanınmış ayrıcalıklı gücü ele geçirir ve hatta tapınaklarda yaktığı ateş bir kibir eylemi olur. Yunan uygarlığı bu kibir tavrını ateşin fethine verir ve

sadece klasik tragedyalarda değil daha sonraki sanatlarda da, Prometheus'un bütün kutlamalarında onun ateşi hediye edişi değil de daha sonra aldığı cezanın anılır olması ilginçtir.

Epifanik deneyim olarak ateş

Sanatçı *hybris* ve gururla, tanrılara benzer olduğunu kabul edip benimseyince; sanat eserini ilahi yaratıma eşdeğer tutunca, işte o zaman estetik deneyim ve ateş; ateş ve epifani arasında o yoz duyarlık, “şirk koşma” başladı.

Terim değilse bile kavram olarak *epifani* Walter Pater ve onun *Rönesans* (1873) yapıtının “Sonuç” bölümüyle doğar. Ünlü “Sonuç” bölümünün Herakleitos’un bir sözüyle açılması boş yere değildir. Gerçeklik, adım adım bütünlenen ve çözülen kuvvetlerle öğelerin toplamıdır; sadece yüzeysel deneyim onları bize cisimsel ve uygun olmayan bir ortama tespit edilmiş gibi gösterir: “Ama yansıma o çehreler üzerine etkidiğinde, bu etkiyle çözünürler, birleştirici güç, sihir yapılmış gibi havaya asılı kalıverir.” Demek ki biz sabit olmayan, parlak, tutarsız izlenimler dünyasındayız: alışkanlık kırılmıştır, alışıldık hayat boştur ve geriye sadece tek bir anlığına yakalanabilecek ve sonra hemen yok olacak anlar kalır.

Her dakika, biçimin mükemmelliği bir el ya da çehrede belirir; tepelerde ya da denizde renk tonlamaları geri kalanından daha caziptir; bazı tutku, vizyon, entelektüel heyecan hali bizim için karşı konulmaz biçimde gerçek ve çekicidir – sadece o an için.

Bu esrime halini korumak “hayatın başarısı” olacaktır.

Her şey ayaklarımızın altında erirken, elbette leziz tutkular yakalamaya çalışabiliriz; bilgiye birkaç katkıyla ufkun aydınlanması, duyuların coşkusu, acayip tonlar, değişik renkler, ilginç kokular ve bir sanatçının eli ya da dost insanın çehresi elde edilir ve bunlar ruhu bir anlığına özgürleştirir.

Estetik ve şehvetli esrime tüm dekadın yazarlarda coşku-
lu terimlerle hissedilmiştir. Estetik esrime halini ateş kavra-
mıyla ilk bağdaştıran belki de Gabriele d'Annunzio olmuştur;
onu elbette ateşin güzelliği gibi basit bir ifadeyle bağdaştırı-
cak kadar banal olmayacağız. Ateşin deneyimiyle, estetik es-
rime ideası, adı Ateş olan o romanda ortaya çıkar. Venedik'in
güzelliği karşısında Stelio Effrena ateşi anar:

O zaman, dayanılmaz şimşekler gibi nesnelerin içinde çakı-
verdi. Dualarla kabarmış kubbelerin tepesinde dikilen haçlar-
dan, köprülerin kemerleri altında salınan cılız tuz kristalleri-
ne kadar her şey ulu ışık şahikasıyla parladı. Kasırga kaygısı-
yla titreyen kıyı gözcüsünün bağrından yayılan çığlık misali, en
yüksek kuledeki altın melek sonunda alev alev parlayarak ma-
lumu ilan etti. Ve O belirdi. Ateş arabası gibi bir bulut üzerin-
de, ardında mor ışıklarını sürükleyerek göründü.

D'Annunzio'nun *Ateş* yapıtını (1900) okuyan ve seven Ja-
mes Joyce, ondan esinlenerek epifaninin en yüksek kuramı-
nı ortaya koydu. "Stephen, epifani deyince beklenmedik ve
anımsamaya değer bir konuşma, bir davranış, bir düşünceler
çağırışımı içindeki ruhsal hali anlıyordu" (*Kahraman Step-
hen*, 1944). Joyce eserlerinde bu daima alevli bir deneyim
olarak ortaya çıkar. "Ateş" sözcüğü Dedalus ile geri gelir. *Sa-
natçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (1916) yapıtında elli
dokuz kez "alev", otuz beş kez "alev alev titreyen" sözcükleri
geçer ve "ışılta" veya "parılta" gibi ona bağlı terimler de ayrıca
sayılabilir. *Ateş* yapıtında Foscarina Stelia'nın sözlerini din-
ler ve "demirci ocağı gibi kızgın o atmosfere çekildiğini" his-
seder. Stephen Dedalus için estetik esrime daima parılta be-
lirtisi olarak görülecek ve kendini güneş mecazlarıyla ifade
edecektir; aynı şey Stelio Effrena için de geçerli olacaktır. Sa-
dece bu iki metni karşılaştıralım:



William Turner

Europa Otel'i'nden seherde Venedik ve San Marco Çan Kulesi

1840 Londra, Tate Gallery

D'Annunzio'nun, *Ateş*'inden:

Tekne hızla yön değiştirdi. Bir mucize onu yakaladı. Güneşin ilk ışınları uçuşan yelkenin içinden geçti, San Marco ve San Giorgio Maggiore kiliselerinin çan kulelerinde dikilen melekleri tutuşturdu, Fortuna'nın küresini yaktı, Basilica'nın beş kubbesini taçlandırdı. [...] Mucizeye Şükürler olsun! Rüzgârın yelkeni şişirmesi misali gencin yüreği de insanüstü bir kudret ve özgürlük duygusuyla şişti. Yelkenin al ısıltısında o kendi kanının al ısıltısında dururmuş gibi dikildi.

Joyce'un *Portre*'sinden:

Şüphe ve kendine inançsızlıktan meydana geliyordu düşün-

cesi, kimi anlarda sezgi şimşekleriyle aydınlanıyordu, ama o kadar açıkça görkemli şimşeklerdi ki bunlar, böyle anlarda yer-yüzü ateşte erimiş gibi yok olup gidiyordu ayaklarının dibinde: sonra dili ağırlaşıyor, başkalarının gözlerine karşılık vermeyen gözlerle bakıyordu çünkü güzellik ruhunun onu bir pelerin gibi kapladığını hissediyordu.³⁵

Yeniden canlandıran ateş

Herakleitos düşüncesinde dünyanın her çağda ateş sayesinde yeniden canlandığını gördük. Öyle görünüyor ki ateşle daha fazla senli benlilik kuran Empedokles belki tanrısallaşmak ya da izdeşlerini tanrısallaştığına inandırmak için –bazı söylentilere göre– kendini Etna Yanardağı'nın içine atmıştı. Bu son arınma, bu ateş içinde hiçleşme tüm zamanların şairlerini baştan çıkarmıştı; Hölderlin'i hatırlamak yeterlidir (*Empedokles'in Ölümü*, 1798):

Görmüyor musun? Geri geliyor
Yaşamımın güzel çağı bugün bir kez daha.
Büyük olan ilkin çıkıyor ortaya.
Yakında ey oğul, biz yukarıyı isteriz.
Eski, kutlu Etna'nın tepesine çıkmayı!
Tanrılar da burda eğlenmek için...
Ben bu gözlerimle görmek isterim bugün
Irmakları, adaları, denizi.
Kutla beni yavaştan altın sular üstünde
Çekilirken güneş ışığı, görkemli,
Gençlik saçan, bir kez sevdiğin güneş ışığı.
Işık saçıyor çevremize, susuyor sonsuz yıldız,
Toprağın sıcaklığı fışkırır dağ derinliğinden,

35. James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, Çev. Murat Belge, İstanbul, Birikim Yayınları, 1983.

Değinir bize inceden tin
Dört bir yana doğru devinen...³⁶

Bunun yanı sıra Herakleitos ve Empedokles felsefelerinde ateş sadece yaratıcı güç olarak değil ama aynı zamanda yok edici ve yeniden canlandırıcı güç olarak da kimlik kazanıyor. Stoacılar bize evrensel yanma (ya da yangın ve dünyanın sonu) babında *ekpyrosis* kavramından söz etmişlerdir ve bu yangınla ateşten gelen kendi evrimsel döngüsünü tamamlayarak gene ateşe döner. Ekpyrosis kavramı bütünüyle ateş aracılığıyla arınmaya ancak insan eliyle ve tasarımıyla ulaşabileceğini anlatır. Ama elbette ateş temelli pek çok kurbanın altında ateşin yok ederken arındırma ve yeniden yaratma inancı da yer alır. İşte ölünün ateşte yakılmasının kutsallığı buradan kaynaklanır.

Geçmiş yüzyıllar büyük ateşlerle doludur ve sadece Ortaçağ sapkınları değil, en azından XVIII. yüzyıla kadar çağdaş dünya da cadıları yakmıştır bu ateşlerde. Ve alevin güzel olduğunu Mila di Codro'ya söyleten sadece d'Annunzio estetiğidir. Pek çok sapkını cezalandırmış olan büyük ateşler korku vericidir ve bunun bir nedeni de başka işkencelerin ardından gelmesidir. Rahip Dolcino'nun karısı Margherita ile birlikte laik adalete teslim edilmiş hikâyesini [XIII. yüzyılda yazılmış *Storia di fra Dolcino eresiarca* (Sapkın önder Fra Dolcino'nun hikâyesi)] okumak yeter. Şehrin çanları gümür gümür çalarken ikisi bir at arabasına bindirildiler, cellatlar tarafından çevrelendiler, askerler peşlerine takıldı, böylece tüm şehri geçtiler ve her yörede ateşe verilmiş kısıkaçlarla etleri yakılıyordu. Margherita, Dolcino'nun gözleri önünde daha önce yanarken, Dolcino'nun tek bir yüz kası bile kıımıldamadı, alev dilimleri onun uzuvlarını tutuştururken de bir an bile

36. Friedrich Hölderlin, *Empedokles*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları (Dünya Klasikleri Dizisi), 2000.



Dellui domminique qui vint pou
 auant auoit este nomez dnnieb
 le de spaigne l'alazoga de la
 diocese de exome dont il fut nez et sa mere

San Domenico Albigen Haçlılarının kitaplarını yakıyor

Vincent de Beauvals minyatürü

Le miroir Istorie elyazması

XV. yüzyıl, Chantilly, Musée Condé

inlemedi. Araba yoluna devam etti, cellatlar demirlerini kızgın korlarla dolu fiçılara sokuyorlardı. Dolcino başka işken celere uğradıysa da hep sessizliğini korudu ve sadece burnunu kestikleri anda omuzlarını öne düşürdü, erkeklik organını kopardıklarında inilti gibi uzun bir ah etti. Söylediği son sözlerde pişmanlık seziliyordu ve üç gün sonra dirileceği konusunda uyardı. Sonra yakıldı, külleri rüzgârla dağıtıldı.

Her dönemin, her ırkın ve her dinin sorguçları için ateş sadece insanoğlunun günahlarını değil aynı zamanda kitaplarının da artırır. Kitapları yok etmek için yakılan ateşlerle ilgili pek çok hikâye vardır; kimi umursamazlıktan, kimi cehaletten, bazıları da –Nazi ateşleri gibi– yoz bir sanatın tanıklarının yok etmek ve arındırmak için tutuşturulmuştur.

Don Quijote'nin hamarat arkadaşları onun romanda yer alan kütüphanesini ahlak ve akıl sağlığı nedenleriyle yakarlar. Elias Canetti'nin *Auto da fé* eserinde (1935) tutuşturulan büyük ateş bize Empedokles'in kendini kurban edişini anımsatır: ("Nihayet alevler ona ulaştığında tüm ömrünce hiç gülmediği kadar kuvvetle güldü.) Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* adlı kitabı toplatılır ve yakılmaya mahkûm edilir. Benim *Gülün Adı* romanımın manastırında yer alan kütüphane ilkel bir sansür nedeniyle kaçınılmaz sona uğrar ve yakılır.

Fernando Báez, *Storia Universale della distruzione dei libri* (Kitapların Yok Edilişinin Evrensel Hikâyesi, 2007, s. 12) eserinde kitapların yok edilmesinde egemen unsurun neden ateş olduğunu kendine soruyor ve sonra şu yanıtı veriyor:

Ateş kurtarıcı bir unsurdur ve bu nedenle neredeyse tüm dinler onu ilahlarını kutsamak için kullanırlar. Unutulmaması ki hayatı koruyan bu kudret, aynı zamanda yok edici bir kudrettir de. Ateşle yok ederken, insanoğlu onun sayesinde hayatın ve ölümün Tanrısı olma rolünü üstlenir. Bu şekilde arındırıcı güneş kültüyle ve büyük yok edici efsaneyle özdeşleşir, bu ne-

redeyse her zaman tutuşmayla olur. Ateş kullanımının gerekçesi aşîkârdır: O bir eserin ruhunu maddeye dönüştürür.

Çağdaş Ekpyrosis örnekleri

Her savaş hikâyesinde yok edici olan ateştir; Bizanslıların masalsı ve masala dönüştürülmüş ateşlerinden (yananlar yanmış olabilirler ama onlar askeri sırdılar ve Luigi Malerba'nın bu konuda yazdığı *Il fuoco greco* (Yunan Ateşi, 1990) kitabını anımsatmak isterim) barutu tesadüfen icat eden, kişisel ve cezai bir *ekpyrosis* içinde yok olan Kara Bertold, Bertold Schwarz'a kadar böyle olmuştur. Ateş, savaşta ikili oynayanın cezasıdır ve "ateş" her saldırının emir kipidir, sanki ölümün son sözünü hızlandırmak için hayatın kaynağını çağırır gibidir. Ama belki de insanlığı en çok korkutan—dünyanın sadece bir köşesinde yaşansa bile yerkürenin tümünü ilk kez aynı anda korkutan ateş olduğu için tüm insanlığı diyorum—ateş, atom bombasının patlayışıyla yaşanandır.

Nagasaki üzerine atom bombası atan pilotlardan biri şöyle yazmıştı: "Birdenbire binlerce güneşin ışığı kabini aydınlattı. Koyu renk gözlüklerime rağmen gözlerimi iki saniye için yummam gerekti." *Bhagavadgītā* şöyle diyordu: "Binlerce güneşin ışığı ansızın gökyüzünde parlayabilseydi bu Yüce'nin parlayışı olurdu. [...] Ben Ölüm oldum, Dünyaların yok edicisi" ve bu satırlar ilk atom bombasının patlamasından sonra fizikçi Robert Oppenheimer'in aklına düşmüştü.

İşte bu sözlerle dramatik bir şekilde konuşmamın ve —mantıklı bir zaman diliminde, insanın Yeryüzü'ndeki ya da Dünya'nın Kozmos'taki serüveninin— sonuna yaklaşıyoruz. İlk elementlerden üçü şimdiki kadar tehdit altında olmamıştı: Hava karbondioksit ile kirlenmekte, su bir yandan kirleniyor, bir yandan giderek azalıyor. Sadece ateş gücünü koruyor, ısı formunda Yeryüzü'nü kurutuyor ve mevsimleri altüst

ediyor, buzları eriterek denizlerin toprakları ele geçirmesine neden oluyor. Hiç farkına varmadan ilk ve gerçek *ekpyrosis*'e doğru yürüyoruz. Bush ve Çin Kyoto protokolünü reddederlerken biz ateş eliyle ölüme doğru ilerliyoruz – ve bizim kıyametimizden sonra evrenin yeniden canlanması umurumuzda değil çünkü o bizim evrenimiz olmayacak.

Buddha *Ateş Vaazı*'nda şöyle diyordu:

Ey keşişler, her şey yanar! Ve yanan nedir? Görünen yanar ey keşişler, şekiller ve renkler yanar, görsel bilinç yanar, görsel temas ve gözün nesneleriyle temasından bağımsız olarak herhangi bir his uyanır –hoş, nahos veya sıradan algılanmış olsa da– o da yanar. Ne aracılığıyla yanar? Bağlanmanın ateşiyile yanar [...] Yanar, diyorum size, doğum, yaşlılık, ölüm, acı, yakınma, rahatsızlık, kaygı ve keder ile yanar. Duyu yanar, sesler yanar. [...] Koku duyusu yanar, kokular yanar. [...] Tat duyusu yanar ey keşişler, lezzetler yanar. [...] Dokunma duyusu yanar ey keşişler yanar [...] Zihin ey keşişler, yanar. [...] Ey keşişler, bütün bunları görün, tüm öğretileri benimseyen, görmeye, şekillere ve renklere [...] duymaya ve seslere olan tutkusunu kopartan müritler. O huzurla kokulara tutkusunu koparmıştır. [...] Dilin temasında hoş, nahos veya sıradan gelen her şeyden bağımsız olmayı öğrenmiştir.

İnsanlık (en azından kısmi olarak) kokularına, lezzetlerine, seslerine ve dokunma hazlarına bağıllığından vazgeçmeyi ve sürterek ateş yakmayı reddedememiştir. Belki de üretmeyi tanrılara bırakmalıydık çünkü tanrılar onu arada sırada bir yıldırım şeklinde indirmekle yetiniyorlardı.



Giorgio de Chirico
Tedirgin Edici Esin Perleri
1916, Özel Koleksiyon

Görünmez olan

Anna Karenina'nın Baker Sokağı'nda
oturması neden yanlışdır?

Buraya kadar öngörülen temaları işledim –mutlak, çirkin ya da ateş– ve bunu pek çok görsele başvurarak multimedya yoluyla aktardım. Ne var ki bu sefer tamamımız görünmez olandır ama görünmez olanı görmenizi nasıl sağlayabilirim?

Doğal derken ağaçlar ve insanlar gibi doğanın ürettiği varlıkları anlıyorsak şimdi doğal olmayan ilginç varlıkları görme biçimimizden söz edeceğim; onlar bizim aramızda yaşıyorlar ve haklarında gerçek varlıklarmış gibi söz ediyoruz: sözünü ettiklerim anlatılarda yer alan kahramanlar, daha doğrusu kurmaca ve uydurma varlıklar.

Yazınsal dünyanın kahramanları yoktan yaratılmışlardır, sağduyuya göre yokturlar (var olmayan görülemez) ve imgeler değil sözler aracılığıyla anlatıldıklarından görülemezler, üstelik çoğunlukla fiziksel ayrıntıları gereğince belirtilmemiştir.

Oysa bu tipler bir şekilde bize onları tanıtan romanların dışında da yaşarlar ve her türden farklı sayısız imgeyle boy gösterirler. Bu nedenle ben şimdi pek çok görünmez olanın imgesine başvuracağım ve bu kolay bir retorik yöntem olmayacak. Bazı kurmaca tipler, içine doğdukları metinlerin dışında pek çok farklı temsil şekliyle görünür olmuşlardır. Bir metinde doğan kahramanın metnin dışında yaşaması ne demektir? Üzerinde düşününce bu azımsanmayacak bir sorundur.

Tolstoy, Anna Karenina'nın fiziksel görüntüsü hakkında bize güzel ve çekici olduğu dışında pek fazla bir şey söylemez. Yeniden okuyalım:

Vronskij [...] ona bir kez daha bakma ihtiyacı duydu; bunu sadece çok güzel olduğu; tüm sade kişiliğinden yansıyan zarafet ve lütuf için değil, yanından geçerken gördüğü yüzünün hoş ifadesi, o çehrede tatlı ve muhabbetli bir şeyler olduğu için istemişti. [...] O gri ve ışıltılı, gür kaşları yüzünden koyu renk görünen gözleri, sanki daha önceden tanışıyorlarmış gibi, dostane bir ifadeyle erkeğin yüzünde dikkatle durdu. [...]

Kitty Anna'yı her gün görüyordu, ona baylıyordu ve hep leylak rengi giysiler içinde düşünmüştü. Ama şimdi onu kara giysilerle görünce bunun da onun çekiciliğini bozmadığını düşündü. Şimdi ona yepyeni ve şüphe uyandırmayan bir şekilde görünüyordu. Şimdi anladı ki, Anna leylak renginde giyinemezdi ve onun cazibesi daima giysisinden ayrı olarak beliriyordu, giydiği kıyafet asla dikkat çekmiyordu. Ve ince dantellerle süslü kara giysisi de fark edilmiyordu; bu sadece bir çerçeveydi, onun içinde sade, doğal, zarif ve aynı zamanda neşeli ve canlı o kadının yer alıyordu.

[...] Anna o sade siyah elbiseyle büyüleyiciydi ve aynı zamanda bilezikli yuvarlak kolları, inci dizileriyle kuvvetli boynu da büyüleyiciydi; toplanmamış ve dağınık bırakılmış saçları, minik sevimli ayaklarının ve ellerinin hareketleri de büyüleyiciydi ve güzel yüzü hayat doluydu; gene de bu büyü içinde korku veren ve acımasız bir şey vardı.

Bu tasvir Sophia Loren'e, Nicole Kidman'a, Michelle Obama'ya veya Carla Bruni'ye de uyar. Geleneğin bize ne çok Karenina emanet ettiğini de biliyoruz.

Görünmez biri için hiç de fena sayılmaz.

Alexander Dumas, 1860 yılında Sicilya'da bulunan

Garibaldi'nin yanına gitmek için denize açıldığında, Marsilya'da mola vermişti ve Château d'If'i ziyaret etmişti; onun Edmond Dantès'si, Monte Cristo Kontu olmadan önce on dört yılını burada tutsak olarak geçirmiş ve rahip Faria onu hücrelerinde ziyaret etmişti. Dumas, bir ziyareti sırasında Monte Cristo'nun hücrelerinin ziyaretçilere gösterildiğini ve rehberlerin onu ve Faria'yı tarihsel kişiliklermiş gibi anlattığını; öte yandan bu şatoda Mirabeau gibi gerçek bir kişinin hapsedilmiş olduğundan bihaber olduklarını fark etti.

Dumas anılarında şu yorumu yapar: "Romancıların, tarihçilerin gerçek kahramanlarını öldüren kurmaca kahramanlar yaratıyor olması önemli bir ayrıcalıktır. Bunun nedeni şudur ki, tarihçiler sadece gerçek hayaletleri anarlarken romancılar kanlı canlı tipler yaratırlar."

Roman Ingarden, ontolojik terimler içinde kurmaca kahramanların *ispat eksikliği* olduğunu söyler, yani biz onların özelliklerinin pek azını bilebiliriz; öte yandan gerçek kahramanlar *bütünüyle belirlenmişlerdir* ve biz onların her farklarını tespit edecek düzeydeyizdir. Sanıyorum o bu konuda haksızdı: Aslında belli bir bireyin tüm özelliklerini hiç kimse listeleyemez ve bu özellikler potansiyel olarak sonsuz sayıdadırlar, oysa kurmaca bir kahramanın özellikleri ondan söz eden metin tarafından kesin olarak sınırlandırılmıştır – ve ancak metnin andığı özellikler onun kimliğini saptamakta geçerlidir.

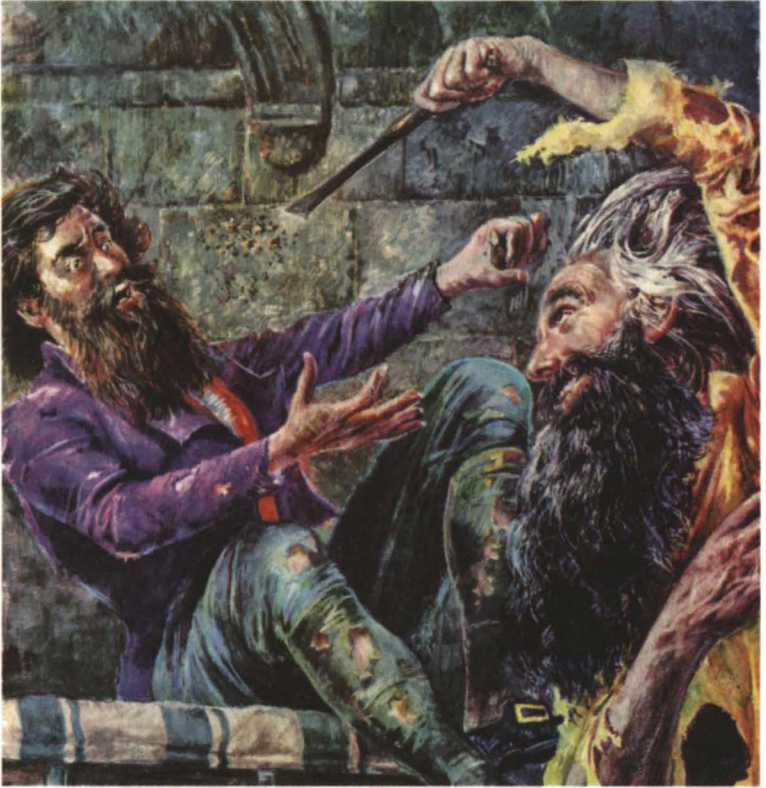
Nitekim ben Renzo Tramaglino'yu, babamdan daha iyi tanıyorum. Babam söz konusu olduğunda onun hayatıyla, gizli ve hiç açıklanmamış düşünceleriyle, gizlenmiş kaygılarıyla, dile getirilmemiş korkuları ve sevinçleriyle ilgili pek çok hikâyeyi bilmiyorum ve asla da bilemeyeceğim – öyle ki Dumas tarihçileri gibi bu sevgili hayalet hakkındaki hayaller kurmaya devam edeceğim. Tam tersine Renzo Tramaglino hakkında bilmem gereken her şeyi biliyorum, Manzoni'nin kaleme almadığı özellikleri hem ben, hem yazar



Basil Rathbone
Greta Garbo ve Fredric March *Anna Karenina* filminde
1935, yönetmen Clarence Brown

Manzoni hem de anlatı konusu olan Renzo için tümüyle meçhuldür.

Gerçekten öyle midir? Tam da, bize gerçek dünyada asla gerçekleşmemiş, kurgulanmış şeyler anlattığı için romanın öne sürdüğü bir sav daima sahte olmalıdır. Oysa bizler romanların savlarını yalan olarak kabul etmeyiz, Homeros ve Cervantes'i de yalancılıkla suçlamayız. Bir anlatı metnini okurken, yazarla sessiz bir anlaşma yaptığımızı biliriz; o bize gerçek bir şey *anlatır-mış gibi* yapıyor, biz de onu ciddiye *alır-mış gibi* yapıyoruz; bunu, "ben haydut-muşum, sen polis-mişsin" diyerek oynayan çocukların mış-lı kurgularını kullanarak yapıyoruz. Böylece romansı her önerme, olası bir dünya tasarlıyor ve yaratıyor ve tüm gerçeklik ve sahte-



Peter Morgan

İllüstrasyon, *Monte Cristo Kontu*

XX. yüzyıl, Özel Koleksiyon

lik yargılarımız gerçek dünyamıza değil, kurgunun yarattığı o olası dünyaya gönderme yapıyor. Bu durumda Arthur Conan Doyle'un olası dünyasında Sherlock Holmes'un Spoon River kıyısında yaşaması, Tolstoy'un olası dünyasında Anna Karenina'nın Baker Sokağı'nda oturması da yanlış olacaktır.



Stoll stüdyolarında çevrilen *Sherlock Holmes* filmi için Baker Sokağı'nın kurulması Cricklewood (Londra).

Fotoğraf 6 Ağustos 1921 tarihli *The Illustrated London News* dergisinde yayımlanmıştır.

Pek çok olası dünya vardır: Örneğin benim arzularımda yaşattığım olası dünyada, Sharon Stone ile ıssız bir Polinezya adasına düşsem neler olabileceğini hayal ederim. Her olası dünya, doğası gereği *natamam*dır ve temel olarak gerçek dünyanın pek çok özelliğini üstlenir: Benim hayallerimin dünyasında, gemim batsa ve ben Sharon Stone ile ıssız Polinezya adasına düşsem, adada elbette palmiye ağaçlarıyla çevrilmiş beyaz kumlu bir kumsal ve gerçek dünyada olmasını bekleyeceğim benzeri şeyler olacaktır.

Anlatının olası dünyaları da, içinde yaşadığımızdan çok farklı olmayan bir evreni temel almazlar ve hatta –ormanın içinde konuşan hayvanların bulunduğu– masallarda bile orman gerçek dünyamızın ormanları gibidir. Sherlock Holmes romanları var olan ya da eskiden olan Londra gibidir ve Doktor Watson, Nevski Caddesi'nin hemen köşesinden akan Tuna Nehri'nin yanında yükselen Eyfel Kulesi'ni ziyaret etmek için Saint James Parkı'ndan geçse bunu rahatsızlıkla karşılarız. Bir yazar bize bu türden bir olası dünya sunabilir ama yapıtına bunu bize kabul ettirebilmek için pek çok yapaylık eklemelidir (örneğin içine *mekânda-zamanda hareket edebilme* yeteneği katmalıdır) ama sonuçta romanın bir tadı olabilmesi için Eyfel Kulesi Paris'te bulunan gibi olmalıdır.

Kimi zaman kurmaca dünya gerçek dünyaya oranla gösterişli çelişkiler sunabilir. Örneğin Shakespeare *Kış Masalı* yapıtında III. perdenin üçüncü sahnesinin Bohemya İsviçresi'nde, denize yakın ıssız bir bölgede geçtiğini söyler, oysa gerçek dünyada böyle kumsallar olmadığı gibi İsviçre'nin denize kıyısı olan bir bölgesi yoktur. Ama bize o olası dünyada Bohemya'da İsviçre varmış gibi kabul etmek (ya da etmiş gibi yapmak) zor gelmez. Kurmaca ortam yaratan ya mahir bir eldir ya da gerçekten cahildir.

Olası anlatı dünyasıyla gerçek dünya arasındaki bu ayrımları bir kez saptayınca, genellikle Anna Karenina'nın *kendini*



Joseph Wright of Derby

Fırtına, ayının kovaladığı Antigonus, William Shakespeare, Kış Masalı, III. Perde, 3. Sahne
1790, Özel Koleksiyon

bir tren altına atarak öldürdüğü savı, Adolf Hitler'in kendini Berlin'deki bir bunkerde öldürdüğü savıyla aynı biçimde gerçeklik taşımaz.

Tarih sınavında, Hitler'in Como Gölü'nde silahla öldürüldüğünü söyleyen öğrenciyi sınıfta bıraktığımız gibi, edebiyat sınavında Anna Karenina'nın Aleşa Karamazov ile birlikte Sibirya'ya kaçtığını söyleyen öğrenciyi de bırakacak mıyız?

Bu sorun mantıksal ve semiyotik terimler dahilinde kolayca çözümlenir; *Anna Karenina kendini tren altına atarak öldürmüştür* ifadesinin doğru olduğunu bildiğimize göre bunun gerçek dünyamızda Tolstoy, *Anna Karenina'nın kendini bir tren altına atarak öldürdüğünü yazmıştır* demenin daha hızlı ve kolay söylemi olduğunu kabul ederiz. Sonuç olarak Tolstoy ve Hitler aynı

dünyaya aittirler ama Hitler ve Anna Karenina öyle değildirler.

Böyle olunca, mantık terimleri dahilinde, Anna Karenina'nın intihar etmesi *de dicto* doğrudur, Hitler'in intihar etmiş olması *de re* doğrudur. Daha da doğrusu, Anna Karenina olayı ifadenin *anlamı* ile ilgili değildir, ama *açılımı* ile ilgilidir.

Kendimizi daha iyi ifade edebilmek için anlatı kahramanlarıyla ilgili gerçek önermeler yapabildiğimiz gibi Beethoven'ın *Beşinci Senfonisi*'nin do minör olduğunu (*Altıncı Senfoni* gibi fa majör değil) ve sol sol sol mi bemol ile başladığını söyleyerek de gerçek bir önerme yapmış olabiliriz. Bu, partisyon üzerinde bir yargı olur. *Anna Karenina* "Bütün mutlu aileler birbirine benzer, her mutsuz aileninse kendine özgü bir mutsuzluğu vardır" biçiminde bir özdeyişle başlar ve bu bir görüştür, ama hemen sonra gerçek bir açıklamayla devam eder – "Oblonskilerin evi alt üst olmuştu." Biz bu son önerme hakkında Oblonski evinde gerçekten her şey alt üst olmuş muydu diye merak etmeyiz ama *Anna Karenina* romanının o bölümünde gerçekten "Oblonski evinde her şey alt üst olmuştu" –ya da bu satırların Rusçası– yazıyor mu, diye düşünürüz.

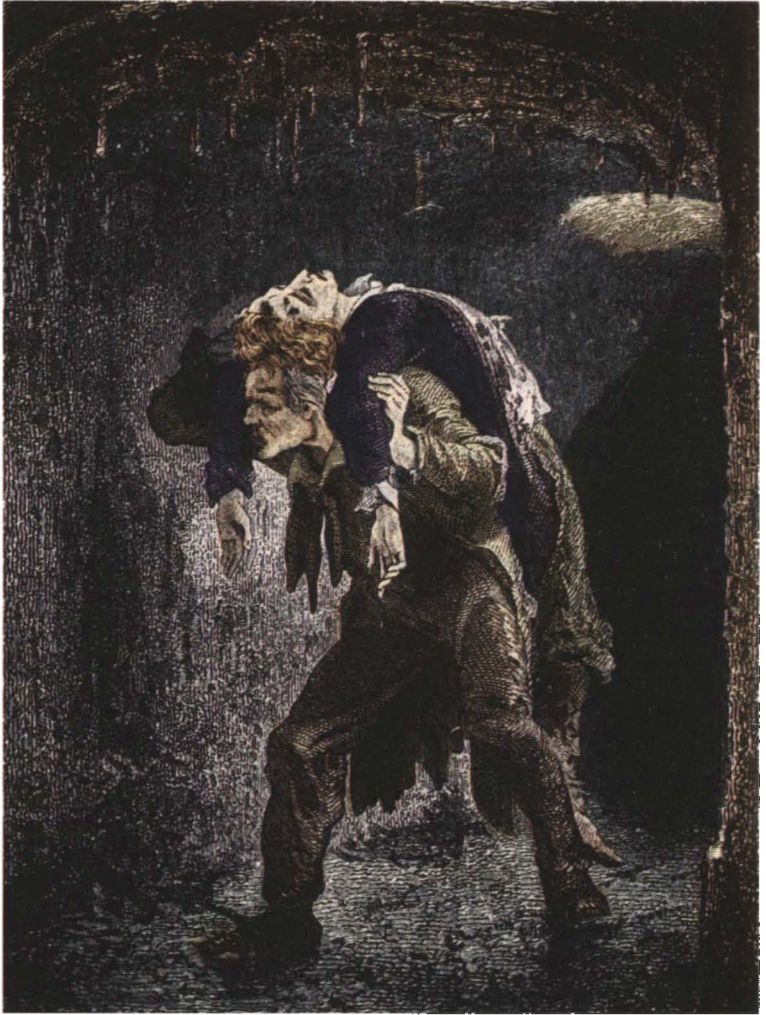
Gene de bu çözüm bizi tatmin etmez. Bir müzikal partisyon (gerektirdiği sonsuz sayıda icra sorunu bir yana) temelde ses silsilesi üreten bir bilgi dizgesidir ve *Beşinci Senfoni*'nin yarattığı duyguların keyfini sürme, estetik yargı ikincil sorundur. Bunun gibi, "Anna Karenina" adını taşıyan romanın ilk sayfasında yazılı olanlar bizi Oblonski evinde yaşanan halleri düşünmeye sevk ederken yaşananların gerçek ya da sahte olduğunu düşünmemize neden olan işte o hallerdir. Yani mutlak olarak net olmak istiyorsak, *Anna Karenina* romanının girişinde yazan "Oblonski evinde her şey alt üst olmuştu" cümlesini doğru olarak kabul ettiysek, henüz Oblonski evinde her şeyin alt üst olduğunun doğru ya da yanlış ol-

duğuna karar vermişiz demek değildir ve ayrıca Tolstoy'un olası dünyasında doğru olmasının yanı sıra bu düzensiz durum bizim için, dünyamızın gündelik hayatında bir şekilde doğru olmayabilir.

Kutsal Kitap denen partisinin "Bereshit" ile başladığı doğrudur ama "İbrahim, oğlunu kurban etmek üzereydi" dediğimizde (çoğu zaman bunu alegorik, mistik ya da etik biçimde açıklamaya çalışıyoruz) bizler özgün Yahudi partisyondan söz etmeyiz (Kâbil veya İbrahim'den söz edenlerin yüzde 99'u onları tanımaz) ve o kitabın *anlamları* değil *çıkarımları* üzerine konuşuruz – çıkarımlar başka kelimeler, freskler, filmler gibi özgün partisyona dahil olmayan araçlarla da yorumlanabilirler.

Kurmaca kişilikler üzerine gerçek önermeler yapıp yapılamayacağı sorununun, onları bize sunmak için kullanılan kelimelerle ilgili sorunla ilgisi yoktur. Pek çoğunuz küçükken o pek albenili *Scala D'Oro* dizisini yani başarılı yazarların edebiyat klasiklerini çocuklar için uyarladıkları kitapları okumuşsunuzdur. Yapıtı çocuklar ya da ergenler için özetlemek kolay olmadığından, *Anna Karenina* yoktu elbette ama *Sefiller* veya *Captain Fracasse* dizide yer alıyordu. Bu ciltler sayesinde pek çok İtalyan, özgün metinler olan o partisyonları hiç görmese de Jean Valjean veya Baron Sigognac'ın kim olduğunu bilir. Bu kahramanlar, onları oluşturmuş olan partisyonların dışında hayatta kalmayı ve bunu gayet iyi becermeyi nasıl başarmışlardı peki?

Hiç kimse mantıklı bir biçimde Hitler ve Anna Karenina'nın farklı ontolojik durumla farklı bir değer olduğunu yadsıyamaz. Gene de pek çok kez tarihsel savlarımızın *de dicto* olduğunu kabul etmemiz gerekir – aynen romanlarda yer alan kahramanlar gibi: Çağdaş tarih kompozisyonunda Hitler'in Berlin'de bir bunkerde intihar ettiğini yazan öğrenciler, deneysel olarak bildikleri bir gerçeği değil, tarih kitaplarında yazarların doğru



Émile Bayard

Jean Valjean Paris sokaklarında, sırtında Marius'u taşıyor.

Victor Hugo'nun *Sefiller*'i için illüstrasyon, 1862

olduğunu kabul ettikleri için öğrendiklerini yazarlar.

Başka türlü söylersek, benim kişisel deneyimime bağımlı yargılar bir yana, (*yağmur yağıyor* gibi), kültürel bilgilerimin temelinde telaffuz edeceğim tüm yargılar, bir ansiklopedide kayıt altına alınmış bilgilerden türeyen; Güneş ile Dünya arasındaki mesafeyi de Hitler'in Berlin'de bir bunkerde öldüğünü de bu kaynaklardan öğrenmişimdir. Elbette gidip bunların doğruluğunu kontrol etmeyeceğime göre bilgilere güvenirim çünkü gerek Güneş gerek Hitler konusundaki bilgiler için bu konunun uzmanı olan kişileri görevlendirmişimdir.

Öte yandan ansiklopedik bilgiler de yeniden düzeltmeye açıktırlar. Bilimsel olarak açık zihne sahipsek, günün birinde Hitler'in bunkerde ölmediği ama Arjantin'e kaçtığı, bunkerde yanmış olarak bulunan cesedin ona ait olmadığını, intiharın Rus propagandasının uydurması olduğunu hatta böyle bir bunkerin hiç var olmadığını öğrenmeye hazır olmalıyım; ve Churchill'in bunkerin bulunduğu yerde oturduğunu gösteren bir fotoğraf varsa, başka insanlar bu mekân bilgisinde hata olduğunu ileri sürebilirler. Oysa Anna Karenina'nın kendini tren altına atarak öldürdüğü asla kuşkuya mahal bırakmayacaktır, bu mümkün değildir.

Kurmaca kahramanların, tarihsel kahramanlar üzerinde bir üstünlükleri daha vardır. Tarihte Demir Maske, Kaspar Hauser kimliği konusunda kuşkularımız olmuştur; Anastasya Nikolaevna Romanova'nın Rus Kraliyet ailesiyle birlikte öldürülüp öldürülmediği ya da hayatta kaldığı ve Ingrid Bergman tarafından canlandırılan o büyüleyici hayatı yaşadığı konusunda hiçbir zaman emin olmamışsızdır. Bunun tam tersine Arthur Conan Doyle okurken Sherlock Holmes'un Watson'dan söz ettiğinde hep aynı kişiden bahsettiğine eminizdir; Londra'da aynı adda ve aynı özelliklerde iki kişi yoktur; her serüvende sözü edilen kişi *Kızıl Dosya*'da Stanford tarafından Watson diyerek ilk kez çağrılan kişiden başkası

değildir. Doyle yayımlanmadan kalmış bir romanında, bize Watson'un Afgan savaşı sırasında Maiwand muharebesinde yaralandığını belirtirken yalan söylediğini, ya da tıp mezunu olduğunu açıklamış olabilir ama bu durumda da palavra maskesi düşürülecek olan kişi *Kızıl Dosya*'da Stamford tarafından Watson diye çağrılmış olan kişi olacaktır.

Kurmaca karakterlerin güçlü kimlik sorunları son derece önemlidir. 2007 yılında Philippe Doumenc'in *Emma Bovary'nin Tuhaf Vakası* (*Lo strano caso di Emma Bovary*) adlı bir kitabı yayımlandı; yazar burada Madame Bovary'nin arsenikle intihar etmediğini ama öldürüldüğünü anlatıyordu. Neşeli bir tavidir ama sadece Emma Bovary'nin *gerçekten* kendini zehirlediğini bilen okurlar olduğu için bir lezzet kazanıyordu. Kesin olan bu gerçeği bilmeseler, bu karşı-roman onlar için bir anlam taşımayacaktı; U-kronik denen romanlarda Napolyon'un Waterloo savaşını kazanışının tadını çıkarmak için kabul edilmiş ansiklopedik bilgide onun yenilmiş olduğunu bilmek gerekir.

Hitler ve Anna Karenina arasında kuşkusuz ontolojik bir fark olsa da burada vurgulamak istediğim şudur: Romanların savları, onlara inandığımız, aktardığımız, gündelik yaşantımızda gönderme yaptığımız oranda çürütülemez gerçeklik dendiğinde ne demek istediğimizi aydınlatmak için gereklidirler.

Doğrulanmış bir savın gerçek olmasının ne anlama geldiğini bize soran biri çıkarsa biz ona Tarski'nin önermesiyle yanıt veririz: "Kar beyazdır" (sözel çıkarım veya müteakıl cümle olarak) savı, sadece kar beyazsa yani kar bizim onu tanımladığımızdan bağımsız olarak şöyle söyleyse gerçektir. Bu tanımlama mantıkçıları tatmin etse de sıradan insanı tatmin etmez. Ben, bir önermenin kuşkuya mahal bırakmayacak şekilde gerçek olduğunu ancak *Süpermen Clark Kent'tir (ve tersi)* önermesi kuşku götürmediği zaman ileri sürebilirim.

Papa ve Dalai Lama yıllar boyunca *İsa gerçekten Tanrı'nın oğludur* iddiasını tartışabilirler ama duyarlı insanlarsa (ve olaylar hakkında bilgiliyseler) Süpermen'in Clark Kent olduğu konusunda mutlaka görüş birliğine varacaklardır. Böyle olunca *Hitler Berlin'de bir bunkerde öldü* ifadesinin şüphesiz doğru olduğunu öğrenmek için, bunun *Süpermen Clark'tır* gibi kuşku taşımayan bir gerçek olduğunu da kontrol etmeliyiz.

Demek ki romanlardaki savların epistemolojik işlevi, bütün başka savların çürütülmezlik sınaması için *turnusol kâğıdı* olarak kullanılabilmesidir.

Anna Karenina'nın sadece Tolstoy'un yazdığı roman-da intihar ettiğinin doğru olduğunu söylemek yerine Anna Karenina'nın intiharının doğru olduğunu söylemek ne anlama gelir? Çünkü gayet aşikârdır ki, eğer biri Anna Karenina'nın intiharı yüzünden üzülsün, bu, kesinlikle Tolstoy'un Anna Karenina'nın intiharını yazdığı için üzüldüğü anlamına gelmez.

O halde, şimdi bu sorunlarla ilgilenmeye başlama nedenine gelelim. Bir süre önce bir meslektaşım bana romanlarda yer alan kahramanların başına gelen olaylar yüzünden neden ağlıyoruz (ya da neden üzülüyoruz) konulu bir seminer tertip etmemi önerdi. İlk anda ona bu konunun psikologların uzmanlık alanına girdiğini söyledim; projeksiyon ve özdeşleşme mekanizmalarını inceleyenler onlardı. Temelde, diyordum, sevdiğimiz kişinin öldüğünü hayal ederek ya da rüyada görerek gözyaşlarına boğulmamız da vaki değil midir? Peki o zaman *Love Story* filminin kahramanının başına gelenleri ciddiye alarak neden ağlamayalım?

Hem biri sevdiği kızın ya da erkeğin öldüğünü düşünerek üzülsün bile, bir süre sonra bunun doğru olmadığını farkına varır ve ağlamayı keser, hatta rahatlar bile; öte yandan okumadan önce ve okuduktan sonra onun bir roman kahramanı olduğunu bilseler dahi, Werther'in intiharına ağladıktan



Evelyn De Morgan
Medea, 1889, Birkenhead
Williamson Art Gallery



Maria Callas

***Medea*, 1969**

Yönetmen, Pier Paolo Pasolini



Umberto Brunelleschi
Madame Bovary için illüstrasyon
 Yayımlayan Gilbert Jeune, 1953



Isabelle Huppert
Madame Bovary, 1991
 Yönetmen, Claude Chabrol

sonra sayısız genç adam kendini öldürmüştür. Demek ki bu okurlar *bir şekilde* genç Werther'in *gerçekten* kendini öldürmüş olduğunu düşünmeye devam ediyorlardı.

Okurlarımın hiçbirinin Rossella (Scarlett) O'Hara'nın başına gelen dertler yüzünden ağladığını sanmıyorum ama bana Medea'nın yaşadığı felaketler karşısında taş kesildiklerini söylemesinler. *Cyrano de Bergerac* oyununun son sahnesinde kaçamak bir gözyaşını kurulayan entelektüeller gördüm; üstelik oyunu kim bilir kaçınıcı seyredişleriydi, sonunun nasıl olacağını biliyorlardı ve bu oyuna sadece Depardieu'nun yorumunu Belmondo'nunkiyle karşılaştırmak için gelmişlerdi. Duyarlı bir hanım arkadaşım şöyle derdi: "Ekranada bir bayrağın dalgalandığını gördüğüm her sefer ağlarım; üstelik bayrağın hangi ülkeye ait olduğunun hiç önemi yoktur."

Demek ki sevdiğimiz insan ölmüş gibi davranmakla, Anna Karenina ya da Madame Bovary ölmüş gibi yapmak arasında bir fark yokmuş. İlk vakada o yanılsama halinden hemen çıkılıyor, ikincisinde ise iki kadının talihsizlikleri üzerinde ciddi ciddi konuşmaya devam ediyor, haklarında kitaplar yazıyoruz.

Her neyse, işte size bazı Madame Bovary'ler. Bu ikisinden en azından birinin romanla hiç ilgisi yok; sanki onun içinden çıkmış ama başka ifade araçlarının içine yerleşmiş; bu durumda sözü edilen sinemadır ama bir kitap kapağı ya da karikatür de olabilirdi; ayrıca küçük burjuva Bovary, *osées* (cesur) Bovary ve hatta memur Bovary bile gelip geçmiştir ve bunlar yemek tariflerinin reklamını yapmak için kullanılmıştır.

Neden dikkat çevirmeliyiz onlara? Konuyu hafifletmek için mi? Hayır, çünkü pek çok sayıda Bovary olması ve bunların Flaubert'in metninin dışındaki hallerde hareket etmeleri –unutmayın ki, Greta Garbo'nun oynadığı ilk Karenina filminde Anna ölmemişti bile– bizim Flaubert dünyasının bir kahramanıyla değil *değişken bir karakter* ile karşı karşıya olduğumuzu vurgulamaya yarar.

Edebiyatın pek çok karakteri, ait olduğu özgün metnin dışında yaşayabilme özelliğine sahiptir ve evrenin hem tespit etmesi hem sınırlandırması çok zor olan bir bölgesinde yaşarlar. Böyle olunca onlar metinden metine göç ederler; aynen *D'Artagnan'ın Oğlu* ya da *Uçak Pilotu Pinokyo* gibi metinlerde ya da romanlarda boy gösterirler. Onlar artık özgün metne ait değildirler. *Değişken nesne* olmak için büyük bir sanat yapıtından kaynaklanmak gerekmez; bizim burada incelememiz gereken hem Hamlet hem Robin Hood'un, hem Gargantua hem Tenten'in, hem Heathcliff hem Milady'nin, hem Leopold Bloom hem Süpermen'in, hem Faust hem Temel Reis'in *değişken* roller alıyor olmaları ve Charlus Baronu'nun Grand Meaulnes, Stelio Effrena veya Andrea Sperelli'nin neden buna gönül indirmedığı konusudur.

Yapılan bir test İngilizlerin yüzde 25'inin Churchill, Gandhi ve Dickens'in hayal ürünü kahramanlar olduğuna inandığını gösterirken, yüzdesini hatırlamıyorum ama insanların bir kısmının da Sherlock Holmes ve Eleanor Rigby'nin gerçekten yaşadığına inandığını göstermişti. Bu nedenle değişken karakter olmanın sayısız gerekçesi vardır. Disraeli başka rol üstlenmezken Churchill üstlenir; Rossella (Scarlette) O'Hara üstlenirken Cléves Prensesi üstlenmez (Sarkozy'nin Madame Lafayette'i okumayı başaramadığını sürekli söylediğini unutmayın; bu arada Fransız arkadaşlarımin bana anlattığına göre bu durum mutsuz Prenses de Cléves'in işine gelmiş çünkü pek çok kişi inadına şimdi onun öyküsünü okumaya başlamışlar).

Pek çok kahraman öylesine gezgin ve değişken olmuştur ki, insanların büyük çoğunluğu onları, yaratıldıkları metinle değil, metin dışı avatarları sayesinde tanımaktadır. "Kırmızı Başlıklı Kız" masalı bunlara örnektir. Perrault'nun versiyonu Grimm Kardeşler versiyonundan farklıdır (söz gelişi Perrault'nunkinde avcı yetişip Kırmızı Başlıklı Kız'ı ve Nine'yi yeniden canlandırmaz) ama annelerin çocuklarına anlattığı masal Grimm Kardeşler'in yarattığı sondan yana olsa da çoğunlukla iki versiyon birbirine karışır ve bazen de ikisinden de farklı olur.

Üç Silahşörler de artık Dumas'ya ait değildir.

Nero Wolfe ve Archie Goodwin hikâyelerinin her okuru, Wolfe'un Manhattan'da, Batı 35. Cadde'de, kırmızı tuğla yapıda yaşadığını bilir. Aslında Rex Stout zaman içinde 35. Cadde'den on farklı adres zikreder ve bu sokaklarda kırmızı tuğla evler yoktur. Gün gelir, Wolfe'un fanları sessiz bir anlaşmayla, doğru numaranın 454 olduğuna herkesi ikna ederler ve 22 Haziran 1996 günü New York City ve The Wolfe Pack Batı 35. Cadde, 64 D, Numara 454 önüne bronz bir plaket koyarlar ve burada bir zamanlar o ünlü kırmızı tuğla evin bulunduğunu yazarlar.

İşte böylece Medea, Dido, Don Quijote, Monte Cristo veya Gatsby kendi orijinal metinlerinin dışında yaşayan bireylere dönüştüler ve o metinleri hiç okumayanlar bile onları tanıdıklarını, onlar hakkında doğru yorumlar yapabileceklerini sandılar. Bazıları özgün metinlerinin dışında gezinirken aralara karıştılar; Philip Marlowe, Sam Spade veya *Kazablanka* filminin Rick Blaine'i (*Kazablanka*'nın başlangıçta *Everybody Comes to Rick's* başlıklı bir komedi olduğunu unutmayalım) harmanlandılar. Bu kahramanlar, özgün metinden bağımsızlaştılar, bir şekilde bizim aramızda dolaşır oldular, bazen davranışlarımıza ilham verdiler, kimi zaman da biz onları yargılama ölçütü gibi kullanarak, şunun Oedipus kompleksi var, ötekinin iştahı Gargantua gibi açık, Othello gibi kıskanç, Hamlet gibi kuşkulu ya da tam bir Don Abbondio olduğunu söyledik.

Sözün özü, Anna Karenina'nın intihar ettiğinin ya da Holmes'un Baker Sokağı'nda yaşadığının doğru olduğunu dile getirdiğimiz zaman, biz belli bir metin üzerinde (yani belli bir yazarın yazdığıyla ilgili olarak) değil, değişken bir varlık hakkında önerme yapıyoruz ve onun ontolojik durumu oldukça tuhaf görünüyor çünkü o aslında var olmaması gerekirken bir şekilde aramızda dolaşıyor ve hatta düşüncelerimizi işgal ediyor.

Fiziksel form içinde olmadan değişken olunabilir mi? Mutlaka fiziksel forma sahip olmasa da var olan nesneler var mıdır? Elbette, düşüncemizin üzerine konduğu, onun özelliği hakkında görüş bildirebildiğimiz her mevcudiyeti nesne olarak tanımlamak bunun için yeterlidir. Örneğin bir karıkocayı ele alalım; erkek tarih hocası, kadın matematik hocasıdır, sık sık hem Jül Sezar'dan hem dik açılı üçgenden söz ederler ama aynı anda bir kız evlat sahibi olmayı da isterler.

Onlar gündelik yaşantılarında, sadece Jül Sezar ve dik açılı üçgenden söz etmezler, aynı zamanda herkes gibi, örne-

ğın –elbette G ile yazılan– Gessica adını vermek istedikleri kızıdan da konuşurlar: Ona nasıl bir eğitim vereceklerinden, hangi sporu yapacağından, bir televizyon programında hosteslik yapsa ne iyi olacağından bahsederler. Bu durumda karıkoca (a) fiziksel olarak var olmuş ama artık olmayan birinden (Sezar gibi), (b) bazılarının sadece ideada var olan nesne diye nitelendirdiği, nerede olduğu pek bilinmeyen, Platon bakış açısıyla bir idealar dünyası olduğunu kabul etmenin gerektirdiği bir şeyden, (c) ve henüz fiziksel olarak var olmasa da, var olması umut edilen bir kişiden (Gessica'dan) konuşurlar. İyi de bu iki kişi, bütün bunların dışında özgürlük ve adaletten de söz etmeye başlarsa ne olur?

Özgürlük ve adalet elbette düşünsel nesnelerdir ve Sezar ile Gessica'dan farklıdır çünkü Sezar ve Gessica gibi tam olarak tanımlanmaları mümkün değildir; kültürlere, yerlere, tarihsel dönemlere, dinsel inançlara göre insanların birbirleriyle uyuşmayan görüşleri olmuştur ve ikinci olarak bunlar insan değil, kavramdır; üstelik adalet kavramından çok daha iyi tanımlanabilen dik açılı üçgen gibi kavramlar da vardır.

Yazınsal kahramanlar Sezar, Gessica, dik açılı üçgen veya özgürlük gibi varlıklar mıdır?

Onların Sezar, Gessica, üçgen ve özgürlükle ortak noktaları vardır çünkü *semiyotik nesnelerdir* yani belli bir terimle ifade edilen özellikler bütünlüğüdürler ve bir kültür ortak kanıyla bunu kabul eder, kendi ansiklopedisinde kayıt düşer. Dik açılı üçgen, kadın, kedi, iskemle, Milano, Everest, anayasamızın 7. Maddesi, kendiliğinden at-olma hali (Anhistenes-Folci) hep semiyotik nesnelerdir – semiyotik nesneler arasında aynı zamanda özel isimle ifade edilenler de vardır ve bu anlamda sadece Jül Sezar değil (ki artık bizim için bir özellikler bütünü olarak vardır) hatta bir yerlerde bulunduğu varsayarak Mario Rossi veya Giuseppe Bianchi de vardır ve fiziksel varlıklar olmalarından bağımsız olarak, adları-

nı, özellikler bütünlüğünü sayabiliriz (hatta onlarla hiç karşılaşmamış bile olsak Barletta'da doğan, halen Bilmemne Bankası'nda veznedar olarak çalışan, Bilmemne Sokağı'nda oturan vb. Tommaso oğlu Giuseppe Bianchi'yi de tanımlayabiliriz). Bir özel adın sergilediği özellikler arasında onun daha önce mi yaşamış, yoksa şu anda yaşamakta mı olduğunu, iyi bir ansiklopedide mi kayda geçtiğini, mitolojik bir varlık ya da masal kahramanı mı olduğunu anlayabiliriz çünkü yazın kahramanları da bugünün semiyotik nesneleridir.

Şimdi, pek çok semiyotik nesnenin *ab aeterno* denen belirli sınırları vardır (örneğin bir karenin onun tanınmasını sağlayan özellikleri ne değişime ne pazarlığa tabi tutulabilir); bazıları belirli sınırlarla ortaya çıkarlar (İtalya Zara ya da Nis'i başka ülkeye vermiş bile olsa, olduğu haliyle tanınma özelliklerini muhafaza etmişlerdir); diğer pek çokları ise gerçekten *bulanıktır*.

Örneğin Alman Kurdu'nu da chihuahua'yı da köpek olarak kabul etme yetisine sahibiz. İkisinin bazı belirgin ortak noktaları vardır ve ben onları şimdilik diagnostik olarak tanımlayacağım. Ama bireylerin gözünde Milano da böyledir; onu ilk kez görenler de vardır, benim gibi 1946 yılında yarı yarıya yıkılmış, Pirelli ve Torre Velasca gökdelenleri olmayan halini görenler de; insan şu anda içinde yaşadığımız şehrin hangisi olduğunu ayırt edemeyebilir. Aynı şey tarihsel kişilikler için de geçerlidir yoksa şöyle önermeler mümkün olmazdı: *Kleopatra'nın burnu biraz daha kısa olsaydı, Roma tarihi bambaşka olurdu* (yani bizim Kleopatra ideamızdan bazı özellikleri çıkartabiliriz ve onu bildiğimiz kişi olarak bilme-ye devam ederiz – Sezar martın on beşinde öldürülmeseydi ne gibi olaylar yaşanırdı gibi mukayeseler hayal edebiliriz.)

Bir şeyin aynı tür veya sınıfa ait olduğunu belirlemek için göz önünde bulundurulması gerekli olan teşhis özelliklerinin hangileri olduğu aşikâr bir sorundur ve her durumda unu-

tulmamalıdır ki, bir özellik tartışılan evrene ya da bağlama bağlı olarak teşhis özelliği olur ya da olmayı sürdürür.

Yazınsal kişiler değişken semiyotik nesnelerdir çünkü kimliklerini yitirmeden bazı özelliklerini yitirebilirler; öyle ki hayal dünyasında ünlü D'Artagnan bir şövalyedir ama *Üç Silahşörler* için o sadece bir acemidir. Madame Bovary Fransa'da değil İtalya'da yaşasaydı macerası pek farklı olmazdı. Peki o halde Madame Bovary'yi gerçek anlamda teşhis etmeye yarayan özellikleri hangileridir? Duygusal nedenlerle intihar ettiği söylenebilir. O halde Woody Allen'in *Kugel-mass Olayı* parodisini okumayı neden başarabiliyoruz; burada kahraman zaman makinesi sayesinde Madame Bovary'yi Yonville'den alıp New York'a getiriyor ve onunla hep hayalini kurduğu şahane hayatı yaşamaya başlıyor. Bunu, metnin Madame Bovary'nin kitsch tutkuları olan bir kasaba küçük burjuvası oluşunu vurguladığı için yapıyor olabilir miyiz? Aslında parodi başarılı olur çünkü kahraman, kadını, intihar etmesinden önce elini çabuk tutarak hayatına katmıştır.

Öte yandan parodi bir anlamda yadsınır çünkü bu intihar elzemdir, radikal biçimde tanımlayıcıdır, Madame Bovary'yi kendisi yapan budur. Ve işte bu noktanın altı çizilmelidir, çünkü sonunda bizi büyüleyen, olayın kahramanlarının kaderlerinin değiştirilemeyeceğini anlamamızdır. Napolyon Waterloo savaşını kazansaydı ne olurdu diye düşünüp hayaller kurabiliriz, bu varsayım alıştırmaları çok ilginç örgülerle örülebilir ama Madame Bovary'nin intihar etmediği ve dünyanın bir yerinde hâlâ mutluluk içinde yaşıyor olduğunu hayal etmek romanı cidden mahveder.

Yazınsal kahramanlar gibi semiyotik nesnelerle ilgili olarak neden duygulanır ve üzülmürüz? Buna şu yanıtı verebiliriz: Pek çok kişi neden adalet ve özgürlük adına ölüyorsa, ondan. Anna Karenina için üzülmekle, dik açılı üçgen için üzülmek (sanırım bu sadece Pitagoras'ın başına gelmiştir) aynı şey değildir.

Anna Karenina için üzülrüz çünkü edebi sözleşmeyi imzalamış olsak bile onun dünyası bizim dünyamızı ve biz orada yaşarmış gibi yaptık, bir süre sonra (anlatının bazı niteliklerinden kaynaklı olarak gizemli bir deliliğe kapılmış gibi) *-mış gibi yaptığımızı unuttuk*. Bununla da kalmadık; o dünyada –gerçek anlamda– kayıtlı da olmadığımız, daha doğrusu kayda değer bir varlık oluşturmadığımız için, içgüdüsel olarak hakiki yurttaşlar arasında bizimle en çok ortak noktası olanların yerini almaya çalıştık.

Edebi kahramanlarla ilgili bu tanımı kabul edersek, her mitolojiye ait tanrıların, cücelerin, perilerin, Noel Baba'nın ve değişik dinlerin kahramanlarının semiyotik nesneler olduğunu görürüz. Bazıları dinsel kişilikler ile perileri karşılaştırmamızın sadece ateizme ait bir ifade olduğunu savunabilir ama ben her mümini zihinsel bir deneye davet ederim: Katolik olduğunuzu ve İsa'nın gerçekten Tanrı'nın oğlu olduğuna inandığınızı düşünün; harika, bu durumda Şiva, Çayırkların Büyük Ruhu, Exú ve İsrail tanrısı uydurma tiplerdir.

Böyle devam ederek, dinsel inancımız her ne olursa olsun, tek biri dışında tüm dinsel mevcudiyetler uydurma tiplerse ve genel yasanın dışında kalanın hangisi olduğuna karar vermeyi reddedersek elbette dinsel mevcudiyetlerin yüzde 99'unun kurmaca olduğu sonucuna varırız; onlar da Madame Bovary ve Othello gibi –bu kez kutsal sayılan– bir kiptan kaynaklanırlar ve burada tek fark şudur ki, Madame Bovary'yi tanıyan insan sayısından çok daha fazla insan Şiva'ya inanır ve onun hakkında aynı görüşe sahiptir – ama biz şimdi burada istatistiksel-niteliksel bir araştırma yapmakla zaman yitirmeyeceğiz.

Kurmacanın değişken kahramanları, mitolojinin kahramanlarıyla aynı doğaya sahiptir. Oedipus veya Akhilleus, Anna Karenina veya Pinokyo gibi değişken tiplerdi; tek fark

şuydu ki, ilk adlar karanlık mazide yaratılmışlarken, ikinci adlar laik efsaneler diyebileceğimiz manada doğmuşlardır. Pinokyo'nun bir odun parçasından doğduğunu söyleme konusunda kendimizi ne kadar yetkili hissediyorsak, Athena'nın da Zeus'un başından doğduğunu söyleme konusunda o kadar yetkiliyiz.

Antik insanların Zeus ve Athena'nın gerçekten var olduklarına inandıklarını ama Pinokyo'nun hiçbir zaman var olmadığı konusunda emin olduklarını hatırlatmamız yeterli olmayabilir. Bunlar psişik kazalardır, pek çok mümin tanrılarının varlığının derecesi hakkında oldukça bulanık fikirlere sahiptir; Meryem Ana ile konuştuğunu söyleyen çoban kızlar, Jacopo Ortis için kendini öldüren romantik genç kızlar, Sicilya kukla tiyatrolarında halkın bir zamanlar Gano di Maganza'ya hakaret etmiş olması, sinema oyuncusuna değil bir kahramana çılgınca âşık *teenagers*,³⁷ Sezar'ın Zeus'un varlığına inanması, Hristiyan şairlerin esin perilerini çağırmaları ile duygular, hayaller, özel heyecanlar evrenine gireriz ve burada kesin sınır çizgileri çizmek gerçek anlamda zordur.

Değişken karakterlere has olduğunu düşündüğümüz varlık tipi bize onların ahlaki işleyişlerini de açıklar. Bu konu üzerinde daha önce de konuştuğumu ve yazdığımı biliyorum ama bu bölümün sonunda yeniden anmadan edemeyeceğim.

Bu karakterler değişken olsalar da, bize kaderlerini mutlak olarak yaşamaya mahkûm kişiler olarak görünürler. Elbette başlarına gelenlere ağlarken, işlerin başka türlü gelişmiş olmasını dileriz, Oedipus başka bir yola sapsa ve Tebai yolunda babasına rastlamasaydı, Athena'ya gelse ve Pryene ile birleşebilseydi, Hamlet Ophelia ile evlenebilse ve Danimarka tahtında sonsuza dek mutlu yaşasalardı; Heathcliff biraz daha hoşgörülü olsa ve Catherine'le evlenecek kadar

37. İngilizce "gençler." (yay.n.)



Jean-Adolphe Beaucé

Raskolnikov, Passage du Cheval Rouge'da Cinayet

1835, Özel Koleksiyon

uğultulu tepelerde kalıp kusursuz bir *Country Gentleman*³⁸ olarak onunla yaşasaydı; Prens Andrey iyileşseydi; Raskolnikov ihtiyar kadını öldürme fikrinden vazgeçip eğitimini tamamlasaydı ve saygın bir devlet memuru olsaydı; Gregor Samsa çirkin karafatmaya dönüştüğünde, odasına güzel bir prenses girip onu öpseydi ve Prag'ın en zengin adamına dönüştürseydi...

Bugün bilgisayarlarımız bütün o romanları yeniden ve gönlümüzce yazabileceğimiz programlar sunuyor ama onları yeni baştan yazmayı gerçekten ister miyiz?

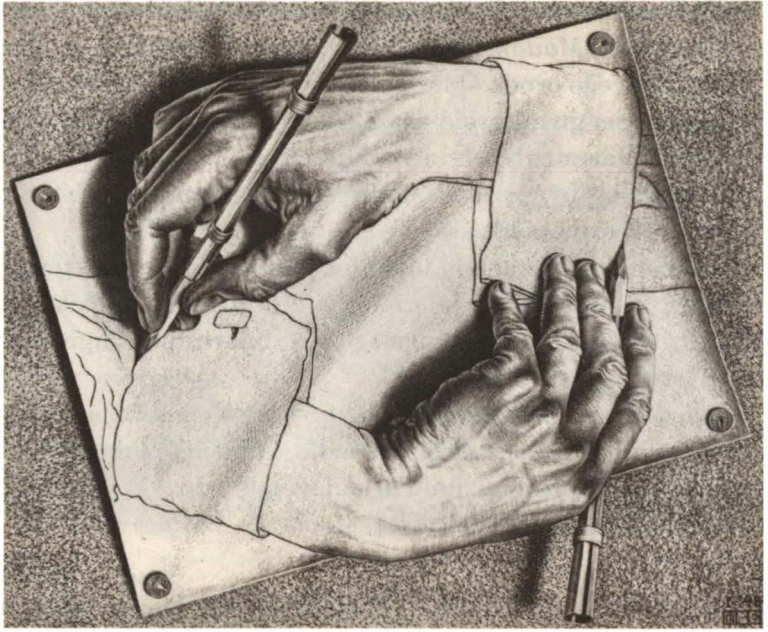
Roman okumak, kahramanın kaderine asla müdahale ede-

38. İngilizce "Taşra Beyefendisi." (yay.n.)

memek anlamına gelir. Madame Bovary'nin kaderini değiş-tirebilseydik, *Madame Bovary intihar etti* önermesinin her mutlak gerçeğe örnek olduğunu öne süremezdik. Edebiyatın olası dünyası girmek, olayların bu biçimde, sonsuza dek ve bizim arzularımızın ötesinde geliştiğini kabul etmektir. Bu tatminsizlik duygusunu kabullenmeli ve onun aracılığıyla kaderin ürpertisini hissetmeliyiz.

Sanırım, kader konusundaki bu terbiye, edebiyatın temel işlevlerinden biri olagelmiştir ve laik dünyanın –ve pek çok müminin– azizleri olan kurmaca kişiliklerin paradigmatic değerlerini oluşturmuştur.

Sadece Anna Karenina'nın ölüyor olması, asla yaşamamış olsa bile, onu amansızca, muhabbetle, görkemle, takıntılı bir şekilde varlığımızın hüznölü arkadaşı kılmıştır.



Maurits Cornelis Escher
Resmeden Eller
1948, Özel Koleksiyon

Paradokslar ve aforizmalar

Sık sık kulağıımıza “Paradoksal bir durum: Bana o çarptı ve şimdi de zararı benim ödememi bekliyor” ya da “Raffaello’nun karısının tam da düğün günü ölmüş olması paradoksal” gibi cümleler çalınır.

Tamam, birinci cümle paradoksal değildir, sadece kabadır ya da olsa olsa saçmadır ama ikinci cümle nadirdir, alışıldık değildir, iki başlı doğan inek misali sıradan beklentilere ters düşer.

Her ne kadar, saf kullanım istediğimiz ya da beklediğimize düşen ters şeyleri akla getirse de durumların ikisinin de gerçek ve asıl anlamda paradoksla ilgisi yoktur.

Mantıksal paradokslar daha düzgün biçimde *antinomi* (çatışkı) diye adlandırılmalıdır. İnternet üzerinde birileri Yunanlıların onlara *paralogizm* adını verdiğini yazdı ama paralogizm basit bir mantık hatasıdır ve sorunsuz çözüme ulaştırılabilir. Örneğin tüm Atinalılar Yunanlıdır, tüm Spartalılar Yunanlıdır, demek ki Atinalılar Spartalılar şeklinde bir sonuca varmak paralogistik durumdur. Sağduyulu bir bakış açısıyla sonucun hatalı görünmesi bir yana, burada paralogizm olduğunu şu türden bir diyagram da kanıtlar:

Bütün A’lar G’dir.

Bütün S’ler G’dir.

Demek ki bütün A’lar S’dir.



Thomas Bricot
Tractatus Insolubilium
 Paris, 1498

Bu bir paralogizmdir, çünkü bu tasımda ortadaki G unsuru-
 runun niteliği belirtilmiyor ve bunun yoksunluğu mantık yü-
 rütmeyi hatalı kılıyor.

Aslında antinomi, Ortaçağ insanının *insolubilia* (çözüle-
 mezler) diye adlandırdığı şeydir, yani haklarında ne doğru-
 dur ne yanlıştır hükmünün verilebildiği, karşılıklı çelişki ya-
 ratan iki yorumun birbirlerine uygun düşmesi durumunun
 adıdır.

En klasik antinomi, yalancınınkidir: “Ben yalan söylüyo-
 rum” cümlesi ne doğru olabilir ne yanlıştır. Doğru olsaydı, doğ-
 ruyu söylüyorum anlamına gelir ve aynı zamanda yalan söy-
 lediğim doğru değildir diye yorumlanabilir ve bu nedenle ya-
 lan söylediğimi söylemem, hakikattir, demek ki gerçekten ya-
 lan söylüyorum anlamına gelir.



René Magritte

Görsel Aldatma

Bu bir pipo değildir

1929, Los Angeles, County Museum of Art

En ünlü örnek Epimenides paradoksudur; bu Giritli düşünür bütün Giritlilerin yalancı olduğunu savunurdu. Mizah anlayışı dışında pek çok iyi niteliği olan Aziz Paolo bu söylemi ciddiye almış ve *Titus'a Mektup*'ta bize şöyle demişti: Giritliler elbette yalancıdır ve kanıtı da bunu bize söyleyenin halkını iyi tanıyan bir Giritli olmasıdır. Ama şu var ki, Epimenides Giritli olduğuna göre demek ki yalan söylemektedir ve söylediği yalansa bütün Giritlilerin yalancı olduğu doğru değildir ve bazı Giritliler doğruyu söylemektedir. İyi ama bunların arasında Epimenides var mıdır, yok mudur? Varsa, o halde tüm Giritlilerin yalan söylediği doğrudur ve Epimenides gibi bazı Giritlilerin hakikati söylediği doğru değildir. Eğer yalan söyleyen-

ler arasında Epimenides varsa, o halde yeniden başa döneriz.

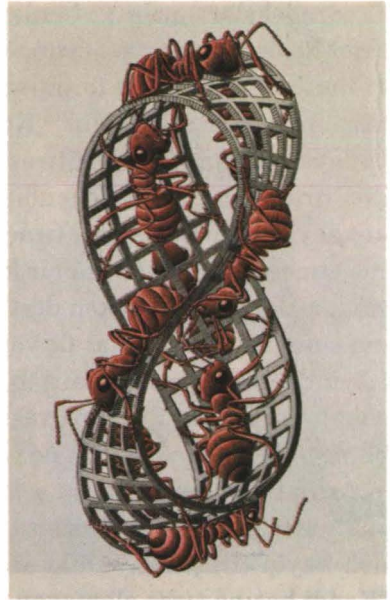
Epimenides paradoksu öyle değildir, çünkü Epimenides'in bütün Giritliler arasındaki yegâne yalancı olduğunu düşünmek yeterlidir ve o zaman onun gerçeği söylememesi gayet doğaldır.

Benzeri durum Zenon'a atfedilen ünlü Akhilleus ve kaplumbağa paradoksu için de geçerlidir. Kaplumbağanın Akhilleus'un bir metre ilerisinde olduğunu varsayalım, Akhilleus, ona ulaşmak için önce ilk yarım metreyi aşmak zorundadır ama bunu yapabilmek için ilk çeyrek metreyi aşacaktır ve bunu yapmak için bir çeyreğin yarısını aşmalıdır ve bu sonsuza dek böyle uzar gider ve böyle olunca kaplumbağaya asla ulaşamaz.

Ya da P noktasından A noktasına uzanan bir kilometrelik bir yol düşünelim. Sonra Akhilleus adındaki bir koşucuyu ele alalım; P noktasından yola çıksın ve hedefe, yani A noktasına doğru koşsun. Akhilleus önce P ve A noktaları arasındaki yolun yarısını aşmalı, ikisi arasındaki orta noktaya varmalıdır ve biz bu noktaya M diyelim. Akhilleus bu durumda M ile A arasında kalan mesafenin yarısını koşmalıdır ve S noktasına varmalıdır. İşte bu bölme süreci sonsuza dek sürer; nitekim bundan sonra aşılması gereken mesafenin kısa olmasından bağımsız olarak o her zaman yarıya bölünebilir.

Akhilleus'un ki paradoks değildir ve Aristoteles *potansiyel sonsuz ve eylem halinde sonsuz* önermeleriyle sunmuştu (*Fizik* III, 8, 26): Büyüklükler içinde sonsuzluk ilave nedeniy-le (daima bir öncekinden daha yüksek eşit bir sayı bulabilirim) bulunur ama bölünme nedeniyle bulunmaz, çünkü bir uzunluk biriminin bölünebilir olduğu alt bölümler daima sınırlı bir bütünlük içinde yer alır (asla 1'den büyük olmayan).

Bölme süreci boyunca (bütünün yarısı, yarımın yarısı, yarımın yarısının yarısı...) sonsuza dek sürer, sonucu asla 1'den büyük olmayacaktır, bu irrasyonel sayılar için de böyledir ve bu nedenle



Maurits Cornelis Escher
Möbius Şeridi II
 1963, Özel Koleksiyon

3,14 ne kadar analiz edilirse edilsin, asla 4 olmayacaktır.

Bu mantık, bir kıyı şeridinin fraktal uzunluğuna uygulan-
 dığında, bölünme süreci sonsuza dek sürebilir, çünkü gide-
 rek artan sayıda mikrobik küçüklükte ardıllar çıkar, bu da
 Akhilleus'un *eylemde* bu aşamayı tek bir adımda aşabileceği
 gerçeğini yok etmez. Akhilleus kendi uzunluk birimini kendi
 zaman biriminde aşacaktır.

Topoloji konusunda da paradokslardan söz edilir ve hat-
 ta bazıları Möbius şeridini de paradoksal olarak niteler. Ben
 burada paradoksal bir şey görmüyorum. İki yüzlü bir yüze-
 yin, tek bir çevirmeyle, tek yüzlü bir yüzeye dönüştürülebil-
 mesi mümkün değil gibi görünür ama bu gerçekleşir, biz bu-
 nu görebiliriz ve bunun da tek nedeni topolojinin, Öklid geo-
 metrisinden biraz daha komplike olmasıdır. Oysa daha cid-

di paradokslar vardır ve bunlardan belki en ünlü olanı, Bertrand Russell'ın ortaya koyduğu berber paradoksudur.

Bunun arı duru bir formülasyonu ve daha ince bir formülasyonu vardır. İlki şudur: "Köy berberi kendi kendine tıraş olmayan bütün adamları tıraş eden kişidir. Köyün berberini kim tıraş eder?" Belli ki kendini tıraş edemez çünkü o sadece kendi tıraş olamayanları tıraş eden kişidir ve diğerlerini tıraş etmeye gönüllü başka bir kişinin köyde bulunmadığı varsayılır. Ben bu paradoksu dört ve beş yaşlarındaki çocuklarıma sunmuştum ve onlar üç yöntemle çözüm bulmuşlardı: (a) Köyün berberi bir kadındır; (b) Berber tıraş olmaz ve gür bir sakalı vardır; (c) Berber tıraş olmaz ama sakalını yakar ve bu nedenle yüzünde korkunç yara izleri vardır.

Aslında bu paradoks şu şekilde önerilmelidir: "Bir köyün sakinleri arasında bir, sadece tek bir berber vardır; o da sinek kaydı tıraşlıdır." Dükkânının tabelasında şöyle yazar: "Kendi başına tıraş olamayan herkesi tıraş eden berber." Bu noktada soru şu olur: Berberi kim tıraş eder?

Hiç söz etmeyeceğim son derece ince problemleri çözmek için modern matematik ve modern mantık pek çok antinomi önermiştir; ben burada başarı kazanan bazı antinomileri anmakla yetineceğim. Bunlardan birini Aulus Gellius aktarır: Protagoras, ümit vaat eden genç Euathlos'a avukatlık eğitimi verir; ücret olarak hak ettiği paranın yarısını alır ve öteki yarısını da ilk davasını kazandığı zaman ödemesini ister.

Euathlos avukatlık mesleğini icraya başlamaz, kendini siyasete verir ve bu nedenle hiç üstlenmediği bir davayı kazanması söz konusu olmaz. Protagoras hak ettiği ödemeyi alamadığından Euathlos'a karşı dava açar. Genç adam kendi kendini savunmaya karar verir ve böylece kendinin avukatı olup belirsizlik durumu yaratır. Protagoras'a göre: Euathlos kazanırsa anlaşma gereğince hocasına ödemesini yapacaktır çünkü ilk davasını kazanmış olacaktır; Euathlos kaybederse, suç-



Jean-Simon Barthélemy

Iskender Gordiyon düğümünü kesiyor

1767, Paris

École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

lu durumuna düşerek cezai ödeme yapacaktır. Euathlos'a göre: Eğer Euathlos kazanırsa, dava sonucu gereği Protagoras'a ödeme yapmayacaktır; Euathlos kaybederse Protagoras'a ödeme yapmayacak ve ilk davasını kaybetmiş olacaktır.

Bu paradoks uzun süre boyunca hem avukatların hem de siyasetçilerin güvenilirmez kişiler olduğunu kanıtlamak için kullanılmıştır.

Diogenes Laertius tarafından dile getirilen timsah bilmeceğini de analım: Timsahın biri Nil nehri kıyısında oynayan çocuğu kapmıştı. Annesi timsaha onu iade etmesi için yalvardı. "Tamam" dedi timsah, "ne yapacağımı önceden bilersen,

sana çocuğunu veririm ama tahmin edemezsen o benim öğle yemeğim olur.” Çaresizce ağlayan anne “Ah!” dedi, “yutacaksın oğlumu!”

Kurnaz timsah yanıtladı: “Oğlunu geri veremem çünkü verirsem yanlış yanıt vermiş olduğumu kabul edeceğim, biliyorsun yanlış yanıt verirsen onu yutarım demiştim.” Kurnaz anne ise onu şöyle yanıtladı: “Hiç de öyle değil, tam tersine” dedi. “Oğlumu yiyemezsin çünkü onu yersen, benim söylediğimi doğrulamış olur, doğru söylediğimi kabul etmiş sayılırsın ve sen bana doğruyu söylersem çocuğumu iade edeceğini söylemiştin. Namuslu bir timsah olduğunu ve verdiği sözü tutacağını biliyorum.”

Şimdi de Raymond Smullyan tarafından derlenmiş bazı mantıklı paradokslara göz atalım:

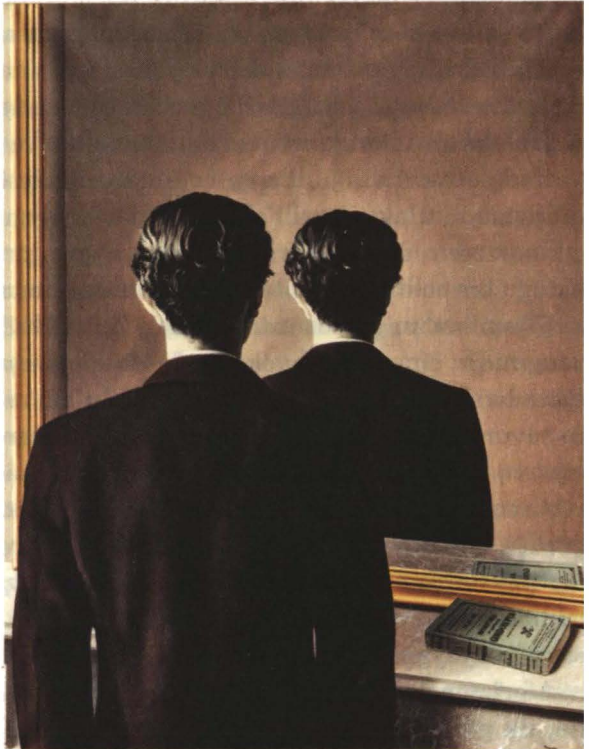
Ben bir solipsistim (tekbenciyim), öte yandaki herkes gibi
Sanırım solipsizm doğru felsefedir ama sadece
Bireysel bir görüştür.
İzinli park yeri yasağıdır
Bu tür giderek azalmakta
Her zamanki gibi olağanüstü davrandın
Tanrı var olmalı çünkü beni var olduğuna inandırıp
Var olmayacak kadar soysuz olamaz.
Etmekte olduğum yemini bozmaya yemin ediyorum
Batıl inançlar uğursuzluk getirir.

Peki, retorik paradoks nedir?

Etimolojik olarak *παράδοξος*’dur, yani *paraten doxan*, olağan görüşün ötesinde; demek ki bu terim herkesin inançlarından uzak, tuhaf, acayip, beklenmedik bir görüşü temsil ediyordu ve bu anlamda onu Isidoro di Siviglia’da da buluyoruz (*Etimologie* II, 21, 29); ona göre, hiç akla gelmeyecek bir şey olduğunu söyledığımızda bir paradoks yaratırız. Cicero, Flacco’yu savunurken onu övmesi gerekirken tam tersine mahkûm etmiştir.

Retorik paradoks kavramını İtalyan dilinin farklı sözlüklerinde şöyle görürüz:

Yaygın veya evrensel olarak kabul edilmiş görüşle, sağduyuyla, genel deneyimle, referans gösterilen inanç sistemiyle veya ilkelerle, onay almış bilgilerle çelişen, sav, kavram, önerme, cümle, vurgu; bu net mantıksız ve kafa karıştırıcı görünüm altında bir geçerlilik temeline sahiptir ve çoğunluğun görüşünü eleştirmeden izleyen kolaycı ve cahile karşı daima kabul edilebilir olandır.



René Magritte
Çoğaltma Yasaktır
1937, Rotterdam
Museum Boijmans
van Beuningen

Demek ki paradoks retorik ve edebi anlamda bir tür ilkedir veya *prima facie* – yani ilk ağızda hatalı görünse de sonuçta kolay sezilemeyen bir hakikati ortaya koyandır.

Bu anlamda paradoks, daima bir özlü söz ya da aforizma şekline bürünür.

Aforizmadan daha zor açıklanabilen bir şey yoktur. Yunanca terim hem “bir teklif için kenara ayrılmış” hem de “bağış” anlamına gelirken, zaman içinde “tanımlama, söylem, özlü söz” anlamını yüklenmiştir. Hipokrat aforizmaları böyledir. Zingarelli sözlüğü ise “aforizma”yı bir yaşam tarzı veya felsefi görüşü dile getiren kısa özlü söz” olarak açıklar.

Aforizma, şeklen kısadır ve keskin zekâ belirtisidir, gerçekçi terimlerin aleyhine nükte ve parıltıyı öne çıkartır. Elbette özlü sözler ve aforizmalar söz konusu olduğunda gerçeklik kavramı aforizmayı söyleyenin niyetine bağlıdır: Aforizmanın bir gerçekliği dile getirdiğini söylemek, yazarın doğru olarak anladığı ve okurunu ikna etmeye niyet ettiği şeyi ifade etmesi anlamına gelir. Ama genelde özlü söz ya da aforizma mutlaka esprili olmak ve hatta yaygın görüşe karşı çıkmak zorunda değildir: Daha çok yaygın görüşün yüzeysel olduğu bir noktayı derinleştirmek amacını taşır.

Chamfort’un şu sözünü analım: “Tutumlu, insanların en zengindir; cimri de en yoksulu.” (*Massime e pensieri* I, 145) Burada vurgu, yaygın görüşün tutumlu kişinin kıt kaynağını savurmayan ve ihtiyaçlarını gerektiği kadar karşılayan kişiyken, cimrinin kaynaklarını ihtiyaçlarını aşacak şekilde biriktiren kişi olduğunu vurgulamaktır. Burada özlü söz yaygın görüşe ters düşer; “Zengin” kaynaklarına göre değerlendirilir, “yoksul” ise ahlaki anlamın ötesinde ihtiyaçlarının tatmin edilmesine göre nitelendirilir. Retorik oyun netleştğinde özlü söz artık yaygın görüşe ters düşmez, onunla eşanlamlı olur.

Aforizma yaygın görüşe şiddetli bir tavırla karşı çıktığında, ilk görüşte sahte ve kabul edilemez görüldüğünde; an-

cak hiperbolik formunun bazı gerçekleri kapsadığı hükmüne varıldığında ve bunun zoraki kabul edilebilir olduğuna ikna olduğunda, işte o zaman elimizdeki bir paradoks olur.

O zaman, aforizma gerçek olarak tanınmayı amaçlayan bir özlü söz olur ama gene de nükteli görünme hevesindedir; öte yandan paradoks *prima facie* –yani ilk adımda hatalı gibi görünen ve olgunlaşmış bir düşünme sonucunda yazarın doğru olduğunu iddia ettiği şeyi ifade etmeye yaradığı anlaşılan şeydir; ortak görüş ve onun üstlendiği kışkırtıcı şekil arasındaki beklenti yüzünden nükteli hal alır.

Edebiyat tarihi aforizma bakımından zengindir ve paradokslar da onlardan biraz daha azdır. Aforizma sanatı kolaydır (atasözleri de aforizmadır, anne her yerde annedir, ısıran köpek havlamaz) oysa paradoks sanatı zordur.

Bir zamanlar aforizma ustası bir yazarla, Pitigrilli ile ilgilenmiştim ve işte size onun en parlak özlü sözlerinden bazılarını aktarayım. Bazıları esprili bir tarzda da olsa, kesinlikle ortak görüşe ters düşmeyen bir gerçekliği önermek için kullanılmış:

Gastronomi uzmanı: Lise mezunu aşçı.

Gramer: Sana dilleri öğreten ama konuşmanı engelleyen karmaşık bir araç.

Notlar: Bir kitabı bütünlemekten acizlerin acil durum için ayırdıkları kaynak.

Dipsomani: İnsanı içmeye teşvik edecek kadar güzel görünen bilimsel bir terim.

Bazıları öngörülen bir gerçekliği dile getirmekten çok ahlaki bir kararı, bir eylem kuralını öne sürerler.

Cüzzamlıyla öpüşmeyi anlarım da, namussuzla tokalaşmayı anlamam.

Sana karşı bir kabahat işlemiş kişiye karşı hoşgörölü ol, çünkü başkalarının sana ne gibi bir sürpriz hazırlamış olduğunu bilemezsin.

Antibalistik Sözlük (1962) adlı derlemesinde kendine ve başkalarına ait pek çok özlü söz, deyim ve aforizmayı bir araya getiren Pitigrilli, daima ve her ne şekilde olursa olsun kinik olarak kabul edilmek isterdi ve namussuzluklarını açıkça itiraf etme pahasına, aforizma oyununun ne kadar aldatıcı olduğu konusunda uyarıda bulunuyordu:

Mademki aramızda samimiyet teşkil etme yolundayız, okurun serseriliğini göz ardı ettiğimi kabul ediyorum. Açıklayayım: Sokakta bir kavga koptuğunda ya da trafik kazası olduğunda, yerin derinliklerinde birdenbire bir adam çıkıverir ve söz konusu kişilerin birine, genellikle de sürücüyeye şemsiyesiyle dalıverir. Bu meçhul serseri gizil öfkesini boşaltmıştır. Kitaplarda da böyledir: Bir görüşü olmayan ya da görüşü şekillenmemiş olan okur, pitoresk, fosforlu ya da patlayıcı bir cümle bulduğunda ona âşık olur, onu evlat edinir, onu “iyi!”, “doğru!” gibi nidalarla yorumlar, sanki hayat boyu böyle düşünmüş ve bu cümle onun düşünce tarzının, felsefi sisteminin özünü ortaya koymuş gibi davranır. Duce’nin dediği gibi “pozisyon alır”. Ben ona farklı edebiyatlar cangılına inmeden pozisyon alma olanağı sunuyorum.

İşte bu anlamda aforizma, bir ortak görüşü parlak –ve yeni– bir biçimde dile getirmiş olur.

Harmonium enstrümanını “hayattan bıktığı için dine sığınmış bir piyano” olarak açıklamak, onun zaten kilise çalgısı olduğunu bildiğimiz için gerçeği etkili biçimde yeniden şekillendirmekten başka bir şey değildir. Alkolün “canlıları öldüren, ölüleri koruyan sıvı” olduğunu söylemek anatomi mü-

zelerinin kullanım ve abartılı durum riskleri üzerinde zaten bildiklerinize bir şey eklemiyor.

Pitigrilli, (*Pott Deneyimi*, 1929) kitabında kahramanına “Kadınların zekâsı özellikle albinoluk, solaklık, hermafroditlik, çokparmaklılık şeklinde ortaya çıkar” dedirtirken, 1929 yılının erkek okurunun (olasılıkla kadın okurunun da) duymak istediği şeyi yazıyordu.

Ne var ki kendi *vis aphoristica*’sını eleştirirken Pitigrilli fazladan bir şeyler de söyler ve pek çok parlak aforizmanın gücünü yitirmeden ters yüz edilebileceğini de ekler. Pitigrilli’nin bizzat önerdiği bu bazı ters yüz etmelerin örneklerine bakalım (*Antibalistik Sözlük*):

Çoğunluk zenginlikleri küçümser ama azınlık bunu bir nimet olarak kullanmayı bilir.

Çoğunluk zenginliği bir nimet olarak kullanmayı bilir ama azınlık onu küçümser.

Korkularımıza göre söz verimiz ve sözümüzü umutlarımıza göre tutarız.

Umutlarımıza göre söz verimiz ve sözümüzü korkularımıza göre tutarız.

Tarih, özgürlük serüveninden başka bir şey değildir.

Özgürlük tarihin bir serüveninden başka bir şey değildir.

Mutluluk zevklerimizde değil şeylerdedir.

Mutluluk zevklerimizdedir, şeylerde değil.

Bunun dışında elbette birbiriyle çelişen farklı yazarların özlü sözlerini de sıralarken bu ifadeler bir kesinlik kazanıyordu.

İnsan aldanıyorsa, iyimserliğinden aldanıyordur. (Hervieu)

İnsan daha çok güvenmekten değil, güvensizlikten aldanır.

(Rivarol)

Krallar felsefe yapsa, felsefeciler yönetse, halklar mutlu olurdu. (Plutarkhos)

Bir kenti cezalandırmak istediğim gün onlara yönetici olarak bir filozof tayin edeceğim. (II. Federico)

Bu ters yüz aforizmalar için ben “yengeç adımı aforizma” terimini kullanıyorum. Yengeç adımı aforizma Witz meyilli bir hastalıktır, bir başka deyişle, esprili görünmesine rağmen, zıddının eşit biçimde gerçek olmasını dert etmez. Paradoks, kabul edilemez bir dünyayı temsil eden ortak perspektifin gerçek manada ters yüz edilmesidir, direniş ve ret yaradır ama gene de anlama çabası gösterilirse, bilgilendirir; nihayetle esprili görünür çünkü doğru olduğunu kabul etmek gerekir. Yengeç adımlı aforizma ise pek kısmi bir gerçeklik taşıyıcısıdır ve çoğunlukla yengeç adımı kazandıktan sonra, sunduğu iki bakış açısının da doğru olmadığını ortaya koyar: o iki beyan sadece esprili oldukları için gerçek gibi görünmüşlerdi.

Paradoks, klasik “tersine dünya”nın *topos*’unun bir çeşitlemesi değildir. Mekaniktir; hayvanların konuştuğu, insanların kükrediği, balıkların uçtuğu, kuşların yüzdüğü, maymunların ayın yaptığı, papazların ağaçtan ağaca atladığı bir evren sunar.

Paradoksa geçmek için, ters yüz etmenin bir mantık takip etmesi ve evrenin bir kısmıyla çevrelenmiş olması gerekir. Bir İranlı Paris’e gelir ve Fransa’yı, bir Fransız’ın İran’ı tasvir edeceği biçimde tanımlar. Bu efekt paradoksaldir çünkü alışıldık olan yerleşik görüşün ötesinde görülmektedir.

Paradoksu yengeç adımlı aforizmadan ayırmak için gereken seçeneklerden biri, paradoksu ters yüz etmeyi denemektir.

Paradoks ve aforizma arasında umursamaz ve rahat tavırlarla dolaşan bir yazar Oscar Wilde’dır. Yapıtlarına serpiştirdiği sayısız aforizma karşısında yavan bir yazar, bir *dandy*



Büyük Pieter Brueghel

Karnaval ve Büyük Perhizin Kavgası

1559, Viyana

Kunsthistorisches Müzesi

karşısında olduğumuzu kabul etmemiz gerekir, hatta *épater le bourgeois*³⁹ zihniyetinde olmasına rağmen o aforizmalar, yengeç adımlı aforizmalar ve paradokslar arasında hiçbir fark gözetmez. Hatta nükteli önermeleri aforizma yerine kullanma cesaretini gösterir ve bunlar talihsiz ortak görüşler gibi görünürler – en azından burjuva ve Viktorya dönemi aristokrasisi için öyledir.

Benzeri bir denemeyle, aforizmayı tahrik unsuru olan romanlarına, komedilerine, denemelerine serpiştiren yazarın, şimşek misali paradokslar yaratan gerçek bir yazar mı yok-

39. Fransızca, "Burjuvaziyi şok et!" (yay.n.)



Salvador Dalí

Üç incirli meyve tabağı formunda kumsalda görünmez Afgan'ın Garcia Lorca formunda yüzü
1958, Özel Koleksiyon

sa nazik bir *bon mots*⁴⁰ koleksiyoncusu mu olduğunu anlarız.

Şimdi sizi bir dizi özgün paradoksu ters yüz etme işlemine davet edeceğim (her bir sağduyulu kişinin bir *nonsense*⁴¹ veya düzmece bir özlü söz elde etmesini bekliyorum):

Hayat leziz anlardan oluşan bir *mauvais quart d'heure*'dür.⁴²

Bencillik canımız istediği gibi yaşamak değil, başkalarının

40. Fransızca "tek satırlık ifade, özlü söz" anlamında. (yay.n.)

41. İngilizce "saçmalık." (yay.n.)

42. Fransızca "kısa, tatsız bir anı." (yay.n.)

da bizim canımızın istediği gibi yaşamasını beklemektir.

Duyarlı bir insan, nasırları olmasına rağmen sürekli başkalarının ayağını ezendir.

Öğrenmeyi beceremeyenlerin hepsi öğretmeye koyulmuştur.

Dedikodusu yapılan bir kişinin daima çekici özellikleri vardır.

Belli ki kayda değer bir yanı var.

Eğilimlerim dışında her şeye karşı koyabilirim.

Sahtelik başkalarının gerçeğidir.

Tarih konusundaki tek görevimiz, onu yeniden yazmaktır.

Bir insan onu gerçekleştirmek için canını verdi diye, bir şey illa ki doğru sayılmaz.

Akrabalar bir dolu can sıkıcı insandır; ne yaşıyor olmaları ne ölüm tarihleri hiçbir mana taşımaz.

İnsanların benimle aynı görüşte olduğu her durum, bende haksızmışım duygusu yaratıyor.

Yengeç yürüyüşü hemen göze çarpan Wilde aforizmaları sonsuzdur:

Yaşamak dünyanın en ender durumudur. İnsanların çoğunluğu sadece vardırırlar, o kadar.

Var olmak dünyanın en ender durumudur. İnsanların çoğunluğu sadece yaşar, o kadar.

Ruh ve beden arasında fark görenlerde her ikisi de yoktur.

Ruh ve beden arasında fark görmeyenlerde, her ikisi de yoktur.

Yaşamak, üzerinde ciddiyetle konuşulmayacak kadar önemlidir.

Yaşamak üzerinde şaka yapmaya değmeyecek kadar önemlidir.

Yeryüzünde iki sınıf birey vardır: ötekiler gibi inanılmaz

olana inanlar ve benim gibi mümkün olmayanı gerçekleştirenler.

Yeryüzünde iki sınıf birey vardır: ötekiler gibi, mümkün olmayanı inananlar, benim gibi inanılmaz olanı gerçekleştirenler.

Tüm iyi niyetlerin bir kaderi vardır: kesinlikle çok çabuk gerçekleşirler.

Tüm iyi niyetlerin bir kaderi vardır: kesinlikle çok geç gerçekleşirler.

Ham olmak kusursuz olmak anlamına gelir.

Olgun olmak kusurlu olmak anlamına gelir.

Kusursuz olmak ham olmak anlamına gelir.

Kusursuz olmak olgun olmak anlamına gelir.

Cehalet lezzetli bir egzotik meyveye benzer; bir dokunmayla soluverir.

Bilgi lezzetli bir egzotik meyveye benzer; bir dokunmayla soluverir.

Sanatı inceledikçe Doğa bizi daha az ilgilendirir olur.

Doğayı inceledikçe, Sanat bizi daha az ilgilendirir olur.

Günbatımlarının üzerinden çok zaman geçti. Onlar Turner'ın şahikada olduğu döneme aitti. Onlara hayranlık duymak bugün insanın kendi kasabalılığını itiraf etmesine benzer.

Günbatımları yeniden çağdaş oldu çünkü Turner'ın şahikada olduğu döneme aitti. Onlara hayranlık duymak bugün gündemde olmak anlamına gelir.

Güzellik her şeyi açığa çıkartır çünkü hiçbir şey ifade etmez.

Güzellik hiçbir şeyi açığa çıkartmaz çünkü her şeyi ifade eder.

Hiçbir evli adam, hiçbir zaman çekici değildir; sadece karı-

sı için çekicidir ve bana genellikle söylenene göre onun için bile çekici değildir.

Her evli adam çekicidir, sadece karısı için öyle değildir ve bana genellikle söylenene göre, onun için bile çekici değildir.

Dandicilik, kendine göre güzelliğin mutlak çağdaşlığını ortaya koyma eğilimidir.

Dandicilik, kendine göre, güzelliğin mutlak çağdışlığını ortaya koyma eğilimidir.

Sohbet, hiçbir şey üzerinde yoğunlaşmadan her şeye değinmelidir.

Sohbet, her şey üzerinde yoğunlaşarak hiçbir şeye dokunmamalıdır.

Hiçbir şey hakkında konuşmayı çok seviyorum. Hakkında her şeyi bildiğim tek şeydir.

Her şey hakkında konuşmayı çok seviyorum. Hakkında hiçbir şey bilmediğim tek şeydir.

Sadece büyük stil ustaları net olmayı bilirler.

Sadece büyük stil ustaları bulanık olmayı bilirler.

Herkes tarihin bir parçası olabilir. Sadece tek bir büyük adam tarih yazar.

Herkes tarih yazabilir. Sadece tek bir büyük adam onun parçası olabilir.

Dil dışında İngilizlerin her şeyleri Amerikalılarla ortak.

Dil dışında İngilizlerin Amerikalılarla hiçbir şeyleri ortak değildir.

Sadece modernler geçersiz olurlar.

Sadece geçersiz olanlar modern olurlar.

Wilde hakkındaki yargılarımızı burada kesersek oldukça sert olur. Dandinin bizzat bedenlenmiş hali olan yazar, Lord Brummel ve hatta çok sevdiği Des Esseintes konusunda geç kalmış olan paradoksları, abartılı gerçeklik taşıyıcılarını, aforizmalardan, kabul edilebilir gerçeklik taşıyıcılarından ve gerçekliği umursamayan saf esprili oyunlar olan yengeç adımlı aforizmalardan hiç ayırt etmez. Öte yandan Wilde'in sanat düşünceleri onun davranışlarının yetki belgesidir; hiçbir aforizma ne yararcılık ne gerçeklik ne de ahlakçılık gütmek zorunda değildir; tek amaç güzellik ve stil zarafetidir.

Ama onun ilkelerini izlerken, Lord Douglas'ı sevdiği değil; "Gül yaprağı benzeri kırmızı dudaklarının hem müzik nağmeleri hem de öpüşme çılgınlığı için yaratılmış olması bir mucizedir" türünde mektuplar gönderdiği için hapse gönderilmelidir – ve sadece bu değil, dava sırasında mektubun yazı denemesi ve düzyazı biçiminde bir sone olduğunu savunmuştur.

Peki ama bir yazarın kurmaca bir insanın ağzından seslendirdiği bir aforizma, kurmaca olarak nitelendirilebilir mi? Lady Bracknell *Ciddi Olmanın Önemi* kitabında (1895) "Ebeveyninden birini yitirmek, Bay Worthing bir felaket olarak addedilebilir ama ikisini birden yitirmek düşüncesizliğe eğilim gibi görülür mü?" derken bir aforizma mı söylemiştir? Wilde'in dile getirdiği aforizmaların ve hatta paradoksların hiçbirine inanmadığı şeklindeki genel kanı buradan doğmuştur; onu tek ilgilendiren bunların değerini bilecek bir toplumu sahneye çıkartmaktır.

Öte yandan bunu dile getirir. *Ciddi Olmanın Önemi* adlı kitaptan şu diyaloga bakalım:

Algernon – Kadın sonunda daima annesine benzer. Bu onun trajedisidir. Erkek asla. Bu da onun trajedisidir.

Jack – Bu zekice bir gözlem midir?

Algernon – Mükemmel bir biçimde oluşturulmuştur. Uygar

insanlar arasında yapılmış herhangi bir gözlemin olması gerektiğinden daha da az gerçek değildir.

Bu nedenle Wilde o zaman ahlaksız bir aforizmacı olarak nitelendirilmemiş, mizah yazarı ve görenek eleştirmeni olarak kabul görmüştür. Sonradan o görenek içinde harika bir hayat sürmesi durumun öteki cephesidir ve bu da onun talih-sizliği olmuştur.

Şimdi *Dorian Gray'in Portresi*'ni (1890) yeniden okuyalım. Birkaç istisna dışında, en fazla akılda kalan aforizmalar Lord Wotton gibi boş bir adamın ağzına yerleştirilmiştir. Wilde bunları bize kendisinin garanti ettiği hayatın özdeyişleri olarak sunmaz.

Lord Wotton, gayet coşkulu bir şekilde, döneminin toplumuna özgü bir dizi tahammül edilemez görüşünü dile getirir (ve tam da bu nedenle Wilde okurları onun sahte paradokslarıyla eğlenmişlerdir): Bir rahip seksen yaşına geldiğinde bile, ona on sekiz yaşında bir delikanlıyken öğrettiklerini yineleyip durur; en banal şey gizlendiği anda lezzet kazanır; evliliğin tek cazibesi her iki kişi için de kaçamak hayat yaşamayı zorunlu kılmasıdır; bu dönemde kırk bir kalp pek çok çifte cazip gelir; gençler sadık olmak isterler ama yapamazlar, yaşlılar ihanet etmek isterler ama yapamazlar; paraya ihtiyacım yok, sadece hesapları ödeyen kişinin ihtiyacı var ve ben benimkileri ödemi-yorum; İngiltere'yle ilgili iklimi dışında değiştirmek istediğim hiçbir şey yok; insanın kendi gençliğine dönmesi için aynı çılgınlıkları yapması yeter; erkekler bıkkınlıktan, kadınlar me-raktan evlenirler; kadınların parlak bir pratik duygusu vardır, biz genellikle evlenmekten konuşmayı unuturuz, onlar da bize sürekli bunu anımsatırlar; mutlu olduğumuzda hep iyi kalpli-yizdir ama her iyi kalpli olduğumuzda mutlu olmayız; yok-sulların gerçek trajedisi, kendilerini feda etmekten başka bir şey yapamamaktır (acaba Wotton *Komünist Manifesto*'yu oku-



Ivan Albright
Dorian Gray in Portresi
1943-1944, Chicago, Art Institute

muş ve proleterlerin zincirlerinden başka yitirecek bir şeyleri olduğunu öğrenmiş miydi?); sevimli miktense sevmek evlâdır, sevimli can sıkıcı bir şeydir; ürettiğimiz her etki ardından bir düşman kazanırız, popüler olmak için vasat olmak gerekir: Köyde herkes iyi olmayı bilir; evlilik hayatı sadece bir alışkanlıktır; suç alt sınıflara özeldir, bizim için sanat neyse, onlar için suç odur, sıradanlığın dışına çıkma heyecanı yaşamamanın bir yoludur; cinayet her zaman hatadır, akşam yemeğinden sonra sözü edilemeyecek bir şey yapmamak gerekir...

Sadece zincirleme sıralandıkları için parlak görünen bu bilindik sözlerin yanı sıra –listeleme tekniğinde, kendileri kadar banal kelimelerin yanında, tutarsız ilişki yüzünden güzel görünen banal kelimeler gibi– Lord Wotton, neredeyse çikolata paketi kâğıtlarında karşısına çıkan pek saçma klişeleri yakalayıp ters yüz ederek hikmet haline sokuyordu.

Doğal olmak sadece pozdur ve bildiğim en rahatsızlık verendir.

Basit hazzardan hoşlanırım, onlar karmaşık insanların son sığınağıdır.

İhtiyacım olan bir bilgidir, yararlı bir bilgi değil elbette ama yararsız olan.

Amerikalıların sağduyusu hiç eksilmez. Ne feci!

Her şey merhamet uyandırıyor bende ama ıstırap değil.

Sevgili çocuk, hayatta tek bir kez sevenler gerçekten çok yüzeyseldirler.

Başkalarının trajedilerinde sonsuz derecede soysuz bir şeyler vardır.

Bir insan özellikle budalaca bir şey yaptığında bu daima soylu nedenler içindir (ama bu yengeç adımını da destekler: *Bir insan özellikle soylu bir şey yaptığında bu daima budalaca nedenlerden ötürüdür.*)

Bir erkek her kadınla mutlu olur, yeter ki onu sevmesin.

İyi olmaktansa güzel olmak yeğdir. Ama iyi olmak çirkin ol-

maktan yeğdir (klişe mi klişe bir söz, hani şu televizyonlarda dile düşenlerden: Çirkin, yoksul ve hasta olmaktansa güzel, varlıklı ve sağlıklı olmak yeğdir).

Görünene bakıp yargılamayanlar sadece yüzeysel olanlardır.

İnsanların etrafta dolaşıp arkamızdan kesinlikle doğru olan şeyleri konuşmaları korkunçtur.

Hayatın kaprisi ve tutkusu arasındaki tek fark, kaprisin biraz daha uzun sürmesidir.

Lord Wotton'un buluşu olarak bilinen birkaç etkili paradoksu asla yadsıyamayız:

Arkadaşlarımı güzelliklerine, tanıdıklarımı iyi huylarına, düşmanlarımı da zekâlarına göre seçerim.

Amerikalı kızlar anne ve babalarını aynen İngilizlerin geçmişlerini gizledikleri gibi gizleme konusunda mahirdirler.

Filantroplar her türlü insani duygularını yitirirler. Onların ayırt edici özelliği budur.

Kaba gücü hoş görebilirim ama kaba neden dayanılmazdır.

Wagner müziğini ötekilerden daha çok severim. O kadar yüksek tondadır ki, söylenenleri kimse duymadan saatlerce konuşabilirsin.

Bir büyük tutku yapacak işi olmayanın ayrıcalığıdır.

Kadınlar bize başyapıtlar yaratma arzusunu ilham ederler sonra da onları yaratmamızı engellerler.

Bahçıvan beline bel demekte tereddüt etmeyen, onu kullanmaya mecbur edilmelidir.

Lord Wotton paradoksları, kolayca yengeç yürüyüşü yapabilen aforizmalardır.

Günah, çağdaş hayata kalabilen tek renkli unsurdur.

Erdem çağdaş hayata kalabilen tek renkli unsurdur.

Dorian Gray, Lord Wotton'un sıglılığını gözler önüne sererken aynı zamanda onu ihbar da etmiş olur. Onun hakkında şöyle denir: "Durup dinleme onu canım... Hiçbir zaman ciddi konuşmuyor." Yazar onun hakkında şöyle der:

Lord Henry o düşünceyi giderek büyüyen bir inatla evirip çeviriyordu; onu havaya atıp dönüştürüyordu; elinden kaçsın istiyor sonra yakalıyordu; onu hayal gücüyle fosforlu, sonra paradoksla uçucu kılıyordu... Dorian Gray'in gözlerinin üzerine dikili olduğunu hissediyordu, dinleyicileri arasında büyülemek istediği biri olduğunu bilmek dehasına keskinlik kazandırıyor-du. Ve hayal gücüne de renk.

Wild paradokslarının en iyilerinden bazıları, kendisinin bir Oxford gazetesinde, hayata dair özlü sözler olarak yayımlattığı ve *Gençlerin kullanımı için cümleler ve felsefeler* başlıklı yazılarıdır.

İyi eğitilmiş kişiler ötekilerle çelişirler. Bilgeler kendileriyle çelişirler.

Hırs, başarısız insanların son sığınağıdır.

Sınavlarda budalalar bilgelerin yanıtlayamadığı sorular yaratırlar.

Ancak büyük stil ustaları dikkat çekmeden geçmeyi başarırlar.

Hayatın ilk görevi, olabildiğince yapmacık olmaktır.

İkincisi nedir, bilemem.

Oluş biten hiçbir şeyin önemi yoktur.

Can sıkıntısı ciddiyetin en ileri yaşıdır.

İnsan gerçeği söylediğinde ve bundan emin olduğunda, eninde sonunda yakalanır.

Ancak az derin olan tanır kendini.

Sözlerini gerçek öğreti olarak ne kadar kabul ettiğini, onlara karşı çıkıldığında yaptığı savunmayla dile getirir: "Nadiren yaz-



Banksy

Graffiti suçtur

2013, New York

dıklarımın doğru olduğunu düşünürüm.” Wilde’den paradokslar (gerçek), aforizmalar (aşıkâr), yengeç yürüyüslü aforizmalar (kurmaca ya da gerçek değeri taşımayan) arasında net bir ayırım yapmasını istememek yeğdir. Onun sergilediği, felsefi tutku değil, *furor sententialis*’tir (ağızdan hoş sözler kaçırmak).

Eğer öyleyse yeni bir sahte paradoks ve sahte aforizma formu yaratmak iyi olur; böylece her gün bulandığımız klişelerin varlığını kabulleniriz.

Şimdiden internette yaygınlaşmış 500 ters yüz edilmiş klişeyi derlemiş olan tatlı bir kitap çıktı. 500 tane var, evet ve burada ancak birkaçını anabileceğim için beni mazur görürsünüz; ilk olarak kitabın adını anayım: *Erken geldiğim için kusura bakma; hep yeşile denk geldim*.

Bazen hayal gücü gerçeği aşar.

Tanrı'ya değil ama Kilise'ye inanıyorum.

Önce kendini öldürdü sonra aynı silahla karısını ve çocuklarını.

Bu dönemimde benden uzakta olduğun için teşekkür ederim.

Eğitimimi yanda kesmediğim için büyük pişmanlık duyuyorum.

Noel Baba'nın çocuk diye bir şey olmadığını idrak etmesinin vakti gelmiştir.

Evet bunadım ama yaşlanmadım.

Yanıtım evet ama sen bunu *Comune* yaşamak istiyorsun.⁴³

Cüzdanımı çaldılar ama belgeler ve anahtarlar için değil, sadece para için.

Uyuma, sonra Coca-Cola içemezsin.

Nem değil, sıcaklık.

Potasyum muz bakımından zegindir.

Alberto Sordi, Verdone'nin varisi sayılabilir.

Antik sanatı anlamıyorum.

Midia okunması gerekir çünkü kökeni Latince'dir.

Provaya giderken kız arkadaşıma eşlik etmişim ve nitekim onu aldılar kadroya.

Kriz var, kriz var diyorlar sonra akşam oldu mu herkes evinde oturuyor.

Nihayetinde Mussolini saçma hareketler de yapmıştır.

Düzenleyenlere göre on bin, emniyete göre yüz bin.

Venedik, güneyin Amsterdamı'dır.

Albinoların kanında müzik vardır.

Bir zamanlar buralar hep şehirdi.

Çinlilerin hepsi birbirinden farklıdır.

Sanırım yastıkla uyusanız iyi olur.

Linux bile kullanırdım ama fazla kolay olurdu.

İşte şimdi de Karl Kraus'un ünlü paradokslarından bazı-
larını listeleyelim. Ters yüz etmeyi denemiyorum çünkü bi-

43. *Comune* hem "belediye" hem "ortak" anlamına gelir. (ç.n.)

raz düşünürseniz, bu mümkün değil. Onlar, ortak görüşün tersine geleneksel olmayan gerçekliğin taşıyıcılarıdır. Zıt gerçekliği ifade edebilmek için bükülmeleri mümkün olmaz.

Skandal, polis sonlandırdığı zaman başlar.

Mükemmel olmak için sadece tek bir kusuru eksikti.

Bekâretin ideal olanı, bekâreti bozmak isteyenlerin ideal hayalidir.

Cezalar, suç işlemek istemeyenleri korkutmaya yarar.

Dünyanın, dört bir yana kâşifler yolladığı karanlık bir bölgesi vardır.

Çocuklar askercilik oynarlar. İyi ama askerler neden çocukluk oynamazlar?

Elbette Kraus da yengeç adımlı aforizma günahına batar ve işte ters yüz edilebilen, zıddı söylenebilen aforizmalarından bazı örnekler şunlardır:

Kadının yüzeyselliği kadar sondaj yapılamayan bir şey yoktur.

Kadınların sondajı kadar yüzeysel bir şey yoktur.

Çirkin çoraplardansa çirkin bir ayağı bağışlamak gerekir.

Çirkin bir ayaktansa çirkin çorapları bağışlamak gerekir.

Güzel olmayan ama güzel havası yansıtan kadınlar vardır.

Güzel olan kadınlar vardır ama güzel değilmiş havası yansıtırlar.

Süper-erkek, erkek olduğunu varsaymanın ham idealidir.

Erkek, süper-erkek olduğunu varsaymanın ham idealidir.

Asla yengeç adımına dönüştürülemeyecekmiş gibi görünen yegâne paradokslar Stanislaw J. Lec'e aittir. İşte onun *Dağı-*



Roland Topor

Açık Gökyüzü

Litografi, 1945 sonrası

*nık Düşünceler'*inden bazıları (1984):

Taksitle uyumakla ölümden indirim yapılabilse!

Rüyamda gerçeği gördüm. Uyanmak ne büyük rahatlık!

Açıl susam açıl – çıkmak istiyorum!

Amerika yolunu kesmeseydi Kristof Kolomb ne keşfedecekti acaba?

Bal sürülmüş ağız bandı berbattır.

Istakoz ölümden sonra kızarır. Bir kurban için ne zarif bir örnek!

Anıtları yıkarsanız, kaidelerine dokunmayın. Onlar gene işe yarayabilirler.

Bilime sahip oldu ama onu gebe bırakmadı.

Tevazuuyla kendini yazma delisi sanıyordu. Oysa o bir muhbirdi.

Kitap yakmak için tutuşturulan ateşler, karanlıkları aydınlatmaz.

Napolyon olmadan da St. Helen'de ölünebilir.

Birbirlerine öyle sıkı sarıldılar ki, duygulara yer kalmadı.

Kurbanlarının külüyle başını sıvazlıyordu.

Rüyamda Freud'u gördüm. Ne manaya gelir?

Cücelerle flört etmek omurgayı bozar.

Vicdanım temizdi. Hiç kullanılmamıştı.

Sessizliğinde bile dilsel hatalar vardı.

Lec'e ayrı bir hayranlığım olduğunu kabul ediyorum ama her zaman göz önüne alınmasa bile benim hayatıma hep rehberlik etmiş olan ve sizin için de kılavuzluk edeceğini umduğum bir paradoksuyla sözlerimi bitiriyorum:

Düşünmeden önce, kafanı yor.

Hatalı bilgi vermek, yalan söylemek, sahtecilik yapmak

Yalan, dil felsefesi ve mantığın yanı sıra, ahlak ve siyasi bilimler tarihinde de en çok tartışılan konulardan biridir; bu engin tartışmayla ilgili kıvrak ve mutlak bir kitap okumak isteyen olursa Maria Bettetini'nin *Yalanın Kısa Tarihi* kitabını, yüzlerce sayfa daha fazlasıyla yüzleşmek isteyenlere ise Andrea Tagliapietra'nın *Yalanın Felsefesi* kitabını öneririm.

Konuya burnumu sokma hakkını bulduysam (Pinokyo'ya gönderme yapmam sadece rastlantıdır) bunun nedeni sadece hata ve tahrif üzerine kitaplar yazmış olmam değil; aynı zamanda pek çok kişinin 1975 yılında kaleme aldığım *Alımlama Göstergebilimi*'ni hâlâ anıyor olmasıdır; o yazımda yalan söylemek için kullanılan her şeyin bir işaret olarak dikkate alınması gerektiğini vurgulamıştım.

Var olan alevden tüten duman, işaret değildir çünkü zaten bildiğimizin dışında hiçbir şey söylememektedir ama bir tepenin zirvesinden tüten duman, göremediğimiz bir yangının işareti olmakla kalmayıp Kızılderililerin bir şey haber vermek için kullandıkları yöntem de olabilir; elbette bazıları kimyasal yöntemle var olmayan bir ateşi var olarak gösterebilir veya beni o tepede Kızılderililerin yaşadığına ikna etmek –bu doğru değilken– amacı taşıyabilir.

Gene de benim o tanımım fazlasıyla sınırlayıcıydı: *sahte olanı*, daha da doğrusu *gerçek dünyada var olmayan bir olguyu* göstermek için kullanılan her şey işarettir. Edebiyat, bi-



François Lemoyne

Zaman gerçekliği yalandan ve kıskançlıktan korur, 1737

Londra, Wallace Koleksiyonu

zımkinden farklı olası bir dünyada *olgu olanı* anlatırken, yalan da gerçek dünyada olgu olarak var olmayan şeyi anlatmanın pek çok yönteminden biridir.

Söylemek istediğimi açıklayayım. Ptolemaios, Güneş'in Dünya'nın çevresinde döndüğünü söylerken bu elbette var olan bir olgu değildi ve *yanıldığı* için böyle diyor ama yalan söylemiyordu. Yalan söylemek *olgu olarak kabul edilenin tersini söylemektir*, Ptolemaios ise can-ı yürekten Güneş'in Yeryüzü'nün çevresinde döndüğüne inanıyordu. Ama şimdi Ptolemaios'un, Samoslu Aristarkhos'un Dünya'nın Güneş çevresinde döndüğüne inanan müritlerinden oluşan gizli tarıkata sızmak istediğini ve kendini bu komploculara kabul ettirebilmek için sağda solda dolaşıp "Tabii ki Dünya Güneş çevresinde döner" dediğini varsayalım: Ptolemaios bu durumda bizim için hakikat olan şeyi bildiriyordur ama inancı bunun zıddı olduğundan bu durumda yalan söylemiş oluyordur. Burada sahte olan görüşü söylemek *alethic* bir durumdur ve *aletheia*, yani gerçeklik nosyonuyla ilgilidir; öte yandan yalan söylemek etik, ahlaki bir durumdur. Hakikati söyleyip söylememekten bağımsız olarak da yalancı olunabilir. Masum Desdemona'yı suçlayan İago, kesinlikle yalancıdır ama Desdemona İago'nun bilgisi dışında, gerçekten Cassius'a gönül indirmiş olsaydı, Othello'ya gerçeği söylerken bile İago gene yalan söylemiş olacaktı.

Birtakım ahmak adamlar vardır; yalan ve hatta –benim *Prag Mezarlığı* romanımda olduğu üzere– değişik sahtecilik vakalarıyla abartılı şekilde ilgilendiğinizde, hemen karşınıza dikilirler ve dünyayı sahtekârlarla dolu bir yer, tarihi de yalan krallığı olarak tanımladığınızı, gerçek olan hiçbir şey yokmuş gibi beyanda bulduğunuzu söylerler ve siz o anda bir rölativist olursunuz. Lisede ya da din eğitiminde hiç felsefe okumamış biri için bile devasa bir saçmalık!

Bir şeyin yanlış, sahte veya sahtecilik sonucu olduğunu

söylemek için doğru, gerçek ve özgün olan hakkında fikir sahibi olmak gerekir.

Elbette, durumun gereğine göre farklı gerçeklik ve olasılık düzeyleri vardır. “Dışarıda yağmur yağıyor” dersem, beyanımın gerçekliği, kişisel deneyleme temel alınarak doğrulanabilir: çıkın dışarı, uzatın elinizi. Eğer sülfürik asit H_2SO_4 dersem siz bunu temel bilimlerden edindiğiniz bilgiyi temel alarak kontrol edersiniz, ısrarcı olursanız, bir laboratuvara girer ve sülfürik asidin gözlerinizin önünde üretilmesini isteyebilirsiniz (bunun pek bir hoşnutluk sağlama-yacağını düşünsem de!) Size “Napolyon St. Helen adasında, 5 Mayıs 1821 tarihinde öldü” derlerse inanacağınız tarihsel bir gerçeklik karşısında bulursunuz kendinizi, çünkü bunu söyleyen ansiklopedidir, o da bunu bir yerlerden, mesele Britanya Donanması’nda, bu bilgiyi doğrulayan belgeden kayda geçirmiştir. Ama belgelerin hatalı olması olasılığı da ima vardır (Hudson Lowe takvime yanlış bakmıştı) veya yalan olabilir (Hudson Lowe, yalan söylediğini bile bile, onun Arjantin’e kaçtığını gizlemek için Napolyon’un ölümünü bu şekilde ihbar etmiş olabilir); ya da Londra’da birileri Hudson Lowe’un özgün belgesinde tahrifat yapmış ve durup araştırmayacağımız nedenlerle günü ve ayı değiştirmiştir.

İşte konumun başlığını bu mazeretle doğruladık: hatalı bilgi vermek, yalan söylemek ve sahtecilik yapmak arasında fark vardır ve bu üçleme aslında çok daha geniş olgular alanının konusudur. Örneğin Kutsal Ruh’un Baba ve Oğul’dan tevarüs ettiği bilgisi hatalı mıdır, doğru mudur? Papa doğru olduğunu söyler, Konstantinopolis patriyarkı hatalı olduğunu iddia eder ve Papa’yı –en azından– yanılmakla suçlar; öyle olmasaydı Doğu Bölünmesi olmazdı. Meryem Ana’nın Lourdes’da görüldüğünü bize bildiren sadece Bernadette Soubirous iken, bu bilgi ne kadar doğrudur? Doğruysa neden aynı kilise Meryem Ana’nın altı “görene” rağmen Medjugorje

kentinde ortaya çıktığını kabul etmez? Gerçekte bu tip doğrulama kriterleri, sülfürik asit için kullanılanlardan çok daha farklıdır.

Yalan ahlakı

Hatalı ve doğru olan ile ilgilenmek muazzam bir girişim olduğundan, biz konuyu yalanın etik sorunlarıyla sınırlayalım. Yalan, On Emir'den biriyle yasaklanmıştır ama biliyoruz ki onların büyük kısmında malzeme kıtlığı vardır ve bu, ölümcül günah ile bağışlanabilir günah farkını yaratır. Örneğin *Anneni ve babanı yücelt* emrini ele aldığımızda, ona "canımı sıkma" demekle balta darbeleriyle öldürmek arasında fark vardır; öte yandan –benim zamanımda öğretildiği üzere– *Sapkın davranışlarda bulunma* emrinde materyal farkı yoktur; veya hem büyükannesine tecavüz eden hem de Monica Bellucci fotoğrafı karşısında hafif bir şehvet ürpermesi geçiren cehennemi boylar. *Yalan tanıklıkta bulunma* emriyle ne olur?

Platon gibi hoşgörölü siyasetçiler vardı, onlar gençleri erdem konusunda eğitmek için –elbette hayal gücü geniş– efsaneler anlatmayı uygun bulurlardı ve bu durum Machiavelli'ye kadar sürdü (*Prens*, Bölüm 18):

Bir prensin sözüne sadık kalmasının [...] ne övülesi olduğunu her kişi anlar (ama) zamanımızdaki deneylerle de bellidir ki, ancak verdikleri sözü hiçe saymış ve insanların beyinlerini kurnazca uyutmasını bilmiş prensler büyük işler yapmıştır ve sonunda dürüstlüğü temel almış olanlara üstün gelmişlerdir. [...] Böylece iyi yürekli, sadık insancıl, namuslu, dindar görünebilirsin ama zihnini öyle ayarlamalısın ki, tam tersini yapabilmelisin. [...] Ve eğer insanların tümü iyi kimseler olsalardı, yerilesi bir öğüt olurdu bu, ama nasıl ki tümü de küçük

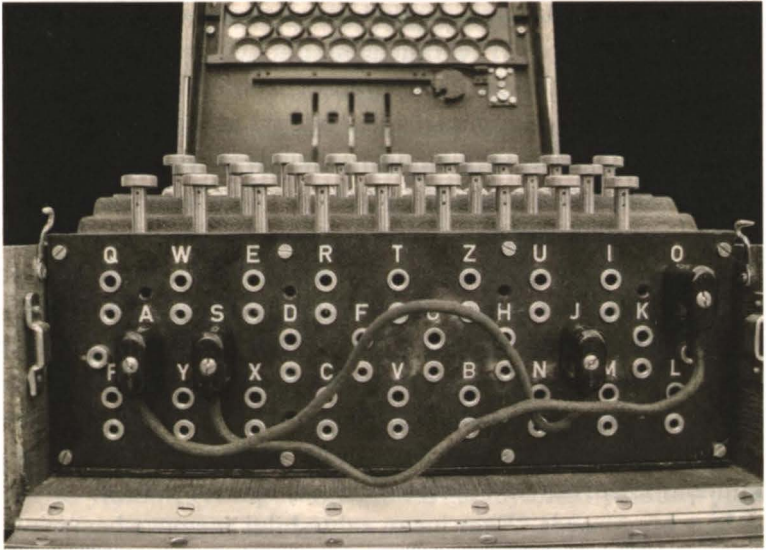


Salvator Rosa
Yalan Alegorisi
 1651, Floransa
 Galleria Palatina

adamlardır ve sana verdikleri sözleri tutmazlar, senin de onlara verdiğin sözde durman gerekmez. [...] Bu yüzden prens talihin rüzgârlarına göre, durumların değişmelerine göre dönmeye hazır bir zihne sahip olmalıdır ve daha önce de dedim ya, elverirse iyilikten uzaklaşmasın ama gerekiyorsa kötülüğü seçmesini bilsin.⁴⁴

Francis Bacon (*Denemeler*, 6) şunu anımsatıyordu: “Gizleme siyasetin ya da bilgeliğin bir alt türünden başka bir şey değildir; gerçeği söylemeyi bilmek ve onu söylemek keskin bir zekâ ile bir o kadar cesaret gerektirir; bu nedenle en zayıf siyasetçiler en müthiş gizleme ustalarıdır.” Baltazar Gracián şöyle not ediyordu: “Gizlemeyi bilmek, hükmeden için büyük bir meziyettir.” Bugün bile –sorgulandığında– düşmana sal-

44. Niccolò Machiavelli, *Prens*, Çev. Nazım Güvenç, İstanbul, Anahtar Kitaplar, 1999.



Enigma Aygıtı

Alman mühendis Arthur Scherbius icadı, 1918

dırı planını açıklayan bir general herkesçe budala olarak kabul edilir ve Cesare Tritemio'dan Enigma kodeksine kadar ordular gizli haberleşme için çeşitli kriptografi formları geliştirmişlerdir.

Gerçeği söylemek tehlikeli olabilir, diplomaside tavsiye edilmez, derken diplomatik yalanlara biz bile küçük gündelik diplomasi oyunlarında sık sık başvururuz; aslında karşılaşmaktan kaçındığımız birine tanıştığımıza memnun olduğumuzu söyleriz veya ev sahibinin yemeklerinin berbatlığı meşhurken yemek davetini hasta olduğumuz gerekçesiyle geri çeviririz.

Doğrucular asla, hiçbir gerekçeyle ve hatta insan canı kurtarmak söz konusuysa bile yalan söylememek gerektiği-

ni savunmuşlardır. Aziz Augustinus, vahşi bir katilin öldürmek için aradığı kişiyi evinde saklama konusunda uç bir örnek vermişti: Katil bize kurbanın evimizde olup olmadığını sorduğunda, sağduyumuz değilse bile iyi kalbimiz ona yalan söylemeyi emreder, oysa bu durumda bile merhametli bir yalan söylememek gerekir.

Bu konu İmmanuel Kant tarafından da ele alınır (*Başkalarına Karşı Etik Görevler; İnsanlık Aşkına Varsayımsal Yalan Söyleme Hakkı; Yalan Üzerine*). Benjamin Constant (*Siyasi Tepkiler Üzerine*) gerçeği söylemenin bir görev olduğunu ama “kimse, başkasına zarar verecek olan bir gerçeği açıklamak hakkına sahip değildir” demiştir; bilgi dağarcığımızda bulunanı açıklamamız, mirasımızı verip vermemek konusundaki kararımızla eşdeğerdir. Kant için ise dürüstlük koşulsuz bir görevdi. “Eğer insan sahte bilgi vermeye başvurursa, özel olarak bir kişiye değil ama insanlığa haksızlık etmiş olur çünkü onunki genelleştirilmiş bir davranış olduğunda insanın doğal öğrenme arzusu engellenmiş olur.”

Sakladığın kurbanın nerede olduğunu soran katil ele alındığında, Kant’ın argümanı o büyük adamın da arada bir saçmalama hakkı olduğuna işaret eder (Kant bir de müziğin düşük düzeyde bir sanat olduğunu çünkü istemeyenlerin de dinlemek zorunda kaldığını, oysa bir tablo karşısında insanın gözlerini başka yana çevirebileceğini söylemişti). O şöyle der: Yalana başvurarak, kurbanın senin evinde olmadığını söylersen ve o gidip başka yerlerde ararsa; belki de senin bilgin dışında kurban evden çıkacak ve katil ona civarda rastlayıp öldürecektir. Öte yandan sen evinde olduğunu kabul edersen ve o bu arada içeri girerse; tam o anda bir komşun gelir ve katili cinayet işlemeyen yakalayabilir. Kant acaba neden yakalama işini ev sahibine değil de komşuya bırakmıştı, bu neden aklına gelmemişti, bilmem. Uysal hocamız komşuyu beklemişti.

Yalan sorununda Aquino'lu Aziz Tommaso çok daha dengeli davranmıştı; *Summa theologiae* (II-II, 110) yapıtında hem *oyunsu* yalanı yani oyun olsun diye söyleneni hem *gayriresmi* olanı yani bir fayda için söyleneni bağışlanabilir hata olarak kabul ederdi (örneğin kimseye zarar vermeyen ama hayat kurtarmaya ya da birinin namusunu temizlemeye yaran türden). Öte yandan *zararlı yalanı* ölümcül günah olarak mahkûm ederdi ve bu "bir başkasına zarar vererek bir kişiyi mutlu eden yalan" veya "sadece yalan söyleme ya da aldatma zevki için söylenen yalan" idi. Dikkat çeken bir unsur da neredeyse tüm yazarların, yalanın tanımında sadece kurgu olarak kabul edilmesini değil, zarar verme niyeti taşımasını da göz önüne almış olmalarıdır.

Öte yandan iyi niyet amaçlanarak söylenen yalanları ele aldığımızda Cizvitlerin *peccatum philosophicum* veya *peccatum* diye adlandırdıklarını Kant *ıvır zıvır* olarak nitelendirmişti.

Ama burada ıvır zıvır değildir söz konusu olan. Günümüzde bile sevdiğimiz bir kişinin yakalandığı hastalığı kendisinden gizlemenin merhamet mi yoksa haksızlık mı olduğu tartışılır. Ve Tommaso'nun (II- II,112, 1. başlık) insanı kendini yüceltmesi olan, yüksekte atma ya da böbürlenme diye nitelendirdiği durum mahkûm ediliyorsa; Kant'ın daha az yetenekli olanı üzmemek için sahte tevazuu da mahkûm etmesine ne demeli? Sokrates ile birlikte "hiçbir şey bilmiyorum" demek ve bunu senden daha az bileni yenmek için yapmak, vergi dairesine "hiçbir şeyim yok" demek ile aynı şey midir?

Barok gizlenme

Bu tür sorunlar üzerinde azami ayrıntılı biçimde düşünce üreten yüzyıl, barok yüzyıl; mutlakçılığın, devlet mantığının doğum yüzyılı, Mazzarino yüzyılı olmuştur; Mazzari-

no zamanını başkalarının yalanlarını yüz çizgilerinde incelemenin yanı sıra o anda okuduğu ve yazdığını gizlerdi; verdiği şenliklerde balık ete, et balığa, meyve sebzeye, sebze meyveye benzemeliydi çünkü taklit görüntü hayranlık yaratıyordu. Yaşanan, teatral yalanlar yüzyılydı, İago, Don Giovanni, Tartuffe dönemiydi; aynı zamanda Borromini gibi mimarlar da aldatıcı ve ikiyüzlü perspektiflerle yalan söylüyorlardı; nesnelerin özünün değil görünümünün önem kazandığı çünkü göz ve görüntünün evrenin keşfinin araçları haline geldiği yüzyıldı; Giuseppe Battista *Yalanın Savunması*'nı (1673) sunuyordu ve bunda hile ve simülasyonun simgesel temsilleri yer alıyordu.

Torquato Accetto, *Dürüst Gizlenme* (1641) eserinde simülasyonu övmüyordu, çünkü bu durumda sergilenen hal aslında olmayan haldi; bu dissimülasyon (gizlenme) idi; bu durumda *olunan hal gösterilmez* deniyordu ve Kant'ın mahkûm edeceği sahte tevazu uygulanıyordu. Accetto'ya göre (entrikalar, aldatmalar, tehditler, tuzaklar yüzyılında):

İhtiyatlı yaşama, ruhun saflığı eşlik eder [...] tuzaklarla dolu bir yolda ağır ve yavaş adımlarla ilerlemek gerekir [...] *Kutsal Kitap* bizi yılanlar gibi temkinli, güvercinler gibi basit olmaya davet eder [...] Kandırmayı bilmeyen yaşamayı bilmez [...] Dissimülasyon, şeyleri oldukları gibi göstermeme sanayiinden, dürüst gölgelerden oluşmuş bir perdeden başka bir şey değildir [...] ve bundan sahte olan oluşmaz ama gerçeğe dinlenme payı verilir [...] Eğer biri her gün maske taksa bütün öteki insanlardan daha ünlü olur [...] ama var olmuş ve var olan tüm dissimülasyon ustalarından bir daha haber alınamamıştır.

Öylesine doğru bir *Apoftegma* (özlü söz) ki, Accetto bir noktada kitabını kansız cansız yayımladığını itiraf eder ve "çünkü gizlenme hakkında yazmak benim görünmez olmama yol



Francesco Borromini

Aldatıcı perspektif

1652-1653, Roma

Galleria Spada

açtı” der; Accetto niyetini öyle iyi yerine getirdi ki, kimsenin dikkatini çekmedi ve Benedetto Croce’nin onu tozlu raflarda yeniden keşfetmesini bekledi.

Öte yandan Descartes şöhretten kaçmasa da, Galileo’nun mahkûm edilmesinden sonra 1630 yılından beri üzerinde çalıştığı *Le monde ou traité de la lumière* (Dünya ya da Işık Üzerine İnceleme) kitabını yayımlamaktan vazgeçti ve böylece *bene qui latuit, bene vixit* (gizli yaşayan bahtiyar olur) mottosunu onurlandırdı.

Accetto, görünmez olmayı överken, Baltasar Gracián *Ora-colo manuale e arte di prudenza* (Kehanet rehberi ve temkin sanatı, 1647) kitabında gizlenmeyi övüyordu demek kolay olur. Ama durum bu kadar basit değildir, hele ki bir ba-

rok Cizvit için. Gracián, siyaseti aldatmayla karıştırmamak gerektiğini söylemekten vazgeçmez, “özgün üne sadece gerçeklik yardımcı olur” der; Machiavelli’yi suçlayarak onun bir *valiente embustero* yani değerli bir yalancı olduğunu söyler; “sanki dudaklarında aklık, dilinde saflık var ama öyle bir cehennem ateşi salıyor ki ağzından, gelenekleri tutuşturuyor, cumhuriyetleri yakıyor” der. Görünüşe göre dediğini uygular çünkü ayakta kalabilmek için vaaz ettikleri, temkindir, vasatlıktır, ölçülülüktür. “Yalan söylemeden bile ağızdan bir kerede çıkmayan gerçeği söylemek için akli başında bir temkin gerekir ve “gerçeği söylemekten daha fazla temkin gerektiren bir durum yoktur: onu söyleyebilmek *yüreğe hacamat yapmak gibidir*. Söylemeyi bilmek kadar susmayı bilmek de büyük maharet ister.”

Ne var ki, aşırı ölçülülük ile ürkek gizlenme arasındaki mesafe kısadır. Gracián (Machiavelli’nin daha önce tavsiye ettiği üzere) aslan değil tilki postuna bürünmek gerektiğini, pratik bilgeliğin gizlenmeyi bilmekte yattığını, kurnazlığın kuvvetten daha değerli olduğunu söyler ve şunları vurgular: “Olaylar oldukları değil, göründükleri haliyle değerlendirilir”; “değmek ve değdiğini göstermek, iki kez değmek anlamına gelir”; “gözle görülmeyen yok sayılır”; “açıktan açığa oyun oynamak ne yarar ne haz sağlar”; “ona yapaylığın parıltısı yardımcı olmuyorsa barbar görünmeyecek mükemmellik yoktur”; “daima dürüstlikle davranmaya gerek yoktur, çünkü öteki türlü başkaları bu biteviye hali fark edecekler, engelleyecek, eylemleri boşa çıkartacaklardır”; “isteneni elde etmek için başkalarına yardım etmek, kendi zafiyetlerimizi açığa çıkarmamak, kendi hatalarımızı başkasına yüklemek, bizi küçük düşürecek kişiyle yan yana olmamak gerekir”; “dişler için iyi bir macun ağzı güzel kokutur ve hayatın önemli zarafeti bu havayı satmaktır çünkü şeylerin büyük kısmının karşılığı sözlerle ödenir...”

Sonuç olarak “İnsanın kötülüğü karşısında insanın hayatı askerliktir. Feraset, iyi hazırlanmış stratejilerle alt edilir; asla tahmin edildiği şekilde hareket etmez; bir hareket emaresi verir, evet ama bunu aldatmak için yapar; eliyle havada şöyle bir hareket yapar ve sonra hiç akla gelmeyecek bir gerçeklik yaratır; belli ettiği niyeti yalanlamaya her an hazırdır. Bir niyet ifade eder [...] sonra tam zıddını yapar ve yarattığı sürprizle kazanan o olur.”

Gracián bir Accetto değildir ve bu nedenle onun özlü sözleri sonraki yüzyıllar içinde şöhretini sürdürür.

Edebi kurmaca

Yalanla ilgili bazı fenomenolojilerde ikincil ve kabul edilebilir olgu olarak edebi kurmacadan söz edilir. Ama *edebi kurmaca* yalan değildir. Como Gölü üzerinde bir papaz yardımcısının iki yiğit tarafından tehdit edildiğini söylerken, Manzoni yalan söylemeyi amaçlamıyordur: Anlattığı olay gerçekten *olmuş gibi* yapar ve bizden de bu kurmacasına katılmamızı ister; Coleridge, kuşku duygumuzu bir kenara bırakmamızı, eline aldığı değneğin tüfek olduğunu düşünen çocuk gibi davranarak onunla oyuna katılmamızı ve hatta vurularak yere serilmiş aslan gibi devrilmemizi ister.

Edebi kurmacada birisi inansın ya da biri zarara uğrasın diye sahte bilgi verilmez: *Olası bir dünya* kurularak suç ortağı olan okur ya da izleyiciden sanki gerçek dünyaymış gibi onun içinde yaşaması istenir ve konuşan hayvanlar, sihirli eylemler, imkânsız insani hareketler gibi hallere, inanılır kurallar gözüyle bakılır.

Edebi kurmacanın gereği elbette kurmaca olduğunu belli eden işaretlerdir. Bu işaretler *metin dışı* verilir; kitabın kapağında “roman” olduğunu belirten başlık ya da bir im vardır; kitabın sunumunda belirtilir. Metnin içinde en belirgin

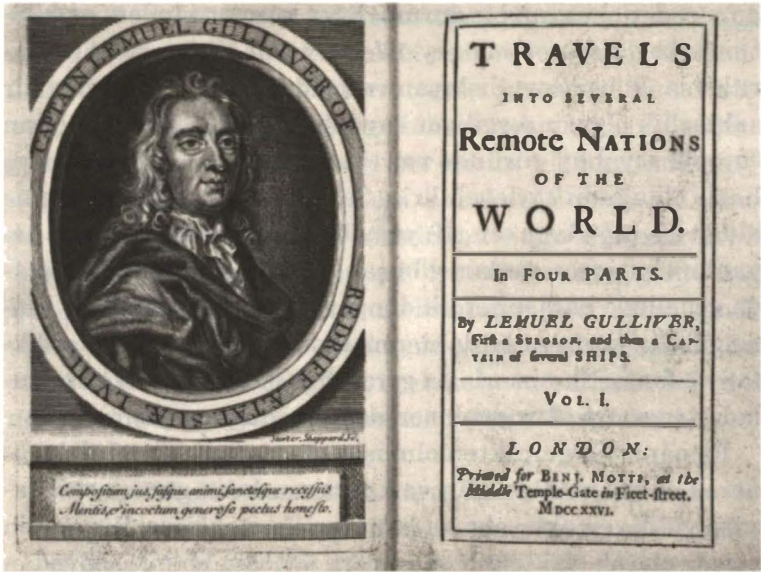


Gulliver Blefuscudian cüceler
ülkesinin gemilerini yakalar.
Gulliver'in Gezileri
Jonathan Swift

kurmaca emaresi giriş cümlesi olabilir “Evvel zaman içinde...” ama *in medias res* (sözü fazla uzatmadan) anlatının girişi, diyalogun ilerleyişi, genel değil bireysel bir hikâye olduğu konusundaki hızlı ısrar bu emarelerden bazılarıdır. Ama metnin kurmaca olmasıyla ilgili kesin işaretler bulunmaz.

Edebi kurmaca genellikle sahte bir gerçeklik işaretiyle başlar. İşte hepsi için bir örnek:

Bu yolculukların yazarı Bay Lemuel Gulliver benim eski, sevdiğim bir dostum ve anne tarafından uzak akrabamdır. Bay Gulliver üç yıl önce meraklıların Redriff evine sürekli ziyaretlerinden yıld ve Newark yakınlarında içinde rahat bir ev bulunan küçük bir toprak parçası satın aldı; bu bölge onun doğum yeri olan Nottinghamshire’da bulunuyordu ve sonunda özel ha-



Gulliver'in Gezileri

Kapak resmi ve ilk sayfası, 1726

"Dünyanın uzak milletlerine yolculuklar, dört kısım. Yazan, cerrah ve gemi kaptanı Lemuel Gulliver, 1. cilt."

yatını yaşamaya çekildi. [...] Redriff'ten ayrılmadan önce bu kâğıtları bana emanet etti. Onları üç kez dikkatle okudum, söylemem gerekir ki [...] her sayfa üzerine gerçeklik rüzgârı esiyordu ve yazarın kendi de dürüst bir insan olarak tanınmış, Redriff komşuları arasında böyle nam salmıştı; onlar beyanlarının doğruluğunu vurgulamak için sanki Gulliver söylemiş gibi hakikat derlerdi.

Gulliver'in Gezileri kitabının kapağı ile ilk sayfasını görüyoruz (1726): Kapakta, kurmacanın yazarı olarak Swift adı yer almıyor; gerçek yazar Gulliver olarak görünüyor. Tuhaf

ama ender olmayan bir durum: Eğer kurmaca imleri ve anlatımda boy gösteren her şey *öyleymiş gibi yapma* üzerine kuruluyorsa, kurmacayı dışlayan ve reddeden kapak aslında bir sahtecilik olgusu sergiliyor sayılabilirdi. O dönemde halkın “ütopik seyahat” türünde var olan kurmacayı kabul etmeye hazır olduğunu söyleyebiliriz. Samosatalı Lucian’ın kaleme aldığı *Gerçek Tarih*’ten (II. yüzyıl) sonra abartılı hakikat beyanları kurmaca çanları gibi çalıyordu ama edebi kurmacada genellikle bunlar gerçek dünyaya ait göndermelere öylesine güzelce karışıyorlardı ki, romanın içinde bir süre yaşadık-tan ve fantastik unsurlarla gerçekliğe göndermeleri harmanladıldıktan sonra okur artık nerede bulunduğunu şaşıırıyordu.

Romanların gerçekten olmuş şeylerden söz ettiğini düşünerek onları ciddiye alan ve kahramanların görüşlerini yazara yükleyen okur olgusu buradan kaynaklanır. Bir roman yazarı olarak sizi temin ederim ki, örneğin on bin kopyadan sonra romanlara alışık okurdan vahşi okura geçiliyor ve bu nedenle roman gerçek beyanlar silsilesi gibi okunur oluyor; bu da eski zaman kukla tiyatrolarında seyircilerin finalde Gano di Maganza’yı linç etmeye çalışmalarına benziyor.

Onursuzluk

Buraya kadar yalanın çift yüzü olduğunu gördük: Aldatanlar ve aldatılanlar vardı. Ne var ki tek yüzlü bir yalan ve üç yüzlü yalan da vardır.

Tek yüzlü yalanda söz konusu olan onursuzluktur, gerçeği bilen biri kendi kendine yalan söyler – ve genellikle sonunda kendi de inanır. Onursuzluk durumunda yalan söyleyen ve yalan söylenen, aynı kişidir ve bunun anlamı da aldatan kişi olarak aldanana kendimden sakladığım gerçeği biliyor olmam gerekir.

Onursuzluk hakkında en güzel sayfaları belki de *Varlık ve*

Hiçlik (1943) kitabında Jean Paul Sartre yazmıştır; bir hanımefendi, bir beyin davetini kabul eder ve kendisini arzuladığını bildiği o beyin evine gider; o eve adım attığı anda kaderinin belirleneceğini en baştan bilmektedir. Ama böyle olduğunu kendi kendine inkâr eder, ev sahibi ona hayranlık duyduğunu söylediğinde bu ifadeyi tensel değil manevi anlamda üzerine alır. Kadın ev sahibinin arzusunu algılamayı reddeder, hayranlığın kaynağı olan ölçütü bilmezden gelir. Ama işte bir noktada ev sahibi onun elini tutar. Eğer kadın kendini bırakırsa, bu, ilişkinin başka bir çehre kazanacağını kabul ettiği anlama gelecektir. Elini çekecek olursa “anın büyüsnü oluşturan uyuşuk ve istikrarsız uyumu” bozacaktır.

Bu arada söz konusu olan, karar anını olabildiğince ertelemektir. O zaman ne olacağı bilinmektedir: Kadın elini bırakacak ama bıraktığını fark etmeyecektir. Fark etmeyecektir çünkü, tesadüfen o anda o baştan aşağı ruh olmuştur [...]. Ve bu sürede beden ve ruhun boşanması tamamlanmıştır: El erkek arkadaşının sıcak elleri arasında –ne gönüllü ne gönülsüzce– devinimsiz dinlenir.

Sayfa belki biraz erkek yanlısıdır ama Sartre’ın fiziksel görünümünü düşünüldüğünde oldukça acıklıdır. Kim bilir hanım nasıldı...

İroni

Üç çehreli yalanda –şart olmasa da– ironi olabilir. İroni derken gerçeğin zıddı söylenir (“Sen ki çok zekisin”, “Ama Brütüs onurlu insandır”) ve ironi ancak söze muhatap olan kişi gerçeğin ne olduğunu bilirse işlevini yerine getirir. Buna yardımcı olabilmek için göz kırpmak, boğazı temizlemek, sese belli bir ton vermek gibi ironi işaretleri (Bkz. Weinrich,

Mecaz ve Yalan) işin içine katılır; ironi yazılı olarak yapılıyorsa tırnak işareti, italik yazı ve hatta (ne utanç) üç nokta kullanılır. Ama eğer muhatap alınan kişi aptalsa, hiçbir ironi işareti yeterli olmaz ve o zaman onunla alay etmek bile mümkün olur. İşte burada ironi üç çehreli bir hal alır. Kurban, yalancının ironik göndermesini anlamaz (bu nedenle bir yalana inanmış olur) ve ancak buna tanık olan üçüncü kişi ironi yapanın ne demek istediğini anlarsa – ironi yapan ve tanık kurbanı alay konusu yaparlar.

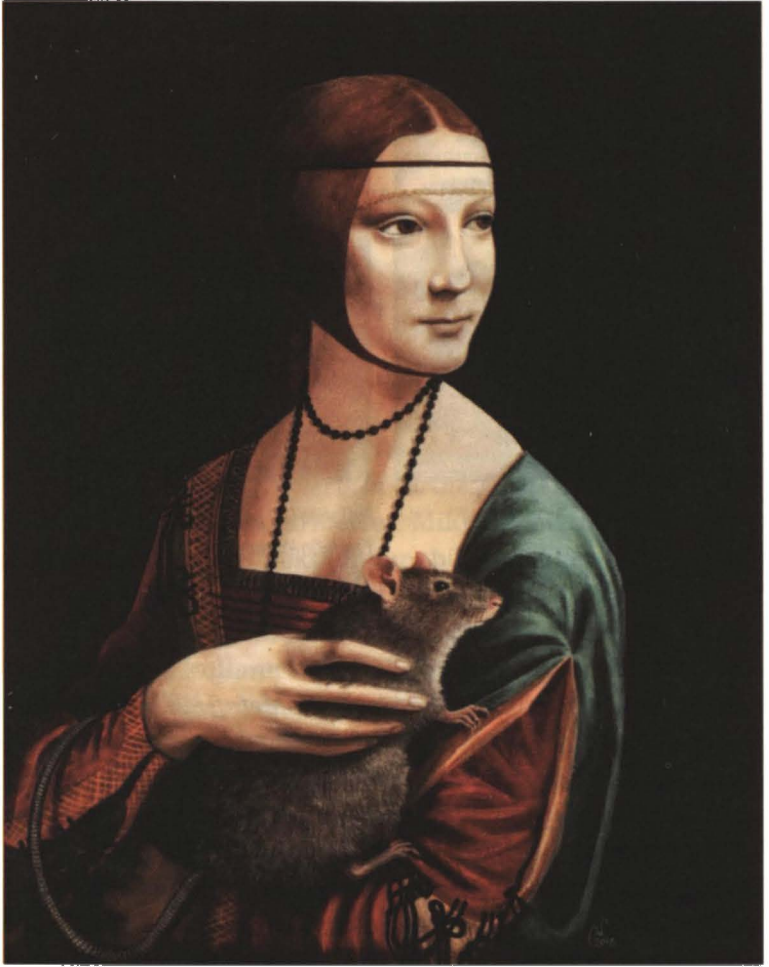
Sahtecilik

Üç çehreli yapısı olan başka bir yalan vakası var mıdır? Evet, bu, taklitçilik veya sahtecilik durumunda geçerlidir.

Sözde-çift sahteciliği, *taklit teşhis* durumuna uygundur ve şu şekilde gerçekleşir: Y (yasal yaratıcı), tarihsel t_1 koşulunda Ö-N (Özgün nesne) üretirken S (Sahtekâr) tarihsel t_2 döneminde S-N (sahte nesne) üretir. Ama S-N illaki hatalı olmayabilir çünkü Sahtekâr, S-N'yi alıştırma olsun diye ya da oyun niyetine üretmiş olabilir. Olasılıkla, *Constitutum Constantini* de (Konstantin'in Bağışı Belgesi) başlangıçta sadece retorik bir alıştırma olarak üretilmişti ve ancak daha sonraki yüzyıllarda (iyi ya da kötü niyetle) özgün olarak kabul görmüştü.

Oysa bizi ilgilendiren S-N'nin Ö-N'ye tıpatıp benzediğini iddia ederek taklit ürün yaratan S'nin niyetidir. Ancak o zaman S-N bir taklit olur ve işte taklit teşhis oyuna üçlü bir ilişki sokar (Sahtekâr'ın ve Kimlik Belirleyen'in yolu kesişebilir ve bu durumda aşikâr bir yalan vardır; Kimlik Belirleyen eğer Sahtekâr değilse iyi niyetle kimlik hükmünü verebilir ve o zaman söylediği yanlış bile olsa yalan olmaz.)

Şöhretle taçlanmış sahtekârlık olması için iki nesne ya da birey arasında kimlik kavramı olması gerekir. Leibniz'in *ayırt edilemeyeceklerin özdeşliği* kavramı içinde kaybolup gitmemek



Paoletta Saraval
Lağım Fareli Kadın
2016, Özel Koleksiyon



Raffaello

Ezekiel'in Vizyonu

1518 civarı, Floransa, Galleria Palatina



Raffaello (?)

Ezekiel'in Vizyonu

1518 civarı, Özel Koleksiyon

için biz Aristoteles'inkiyle yetinelim: (*Metafizik V*, 9, 1018a): Farklı olduklarını varsayan iki şey aynı anda, aynı uzam parçasını işgal edebiliyorlarsa aynı şey olarak kabul edilirler.

Sahtekârlık durumunda zorluk şudur: Herhangi bir şey sanki özgünmüş gibi sergilenir oysa asıl-özgün (varsa bile) bambaşka bir yerdedir. Bu nedenle hiç kimse aynı anda iki farklı mekânda bulunan iki farklı nesnenin varlığını kanıtlayamaz.

Sahte –besbelli– kopya, özgün olana ya da toplumun özgün hakkındaki görüşüne bir şekilde benziyorsa başarılı sayılır; yoksa üzerinde çok tartışılan Raffaello'nun *Ezekiel'in Vizyonu*'nda olduğu üzere kimse onun taklit olduğunu savunmaz ve böyle bir sorun da olmaz.⁴⁵

45. Bkz. Roberto de Feo, *La visione di Ezechiel. Un'indagine su Raffaello*, Venedik, Marcianum Press, 2012 (İtalyanca yay.n.)

Uzmanları bir kenara bırakırsak, insan iki yapıt karşısında kuşkuya kapılır: Bu tabloların hangisi taklittir?

Gündelik deneyimlerimizde, benzerlikten kaynaklanan ve en sık rastlanan hata, aynı cins iki olay arasında ayırım yapmamaktır; örneğin bir parti sırasında kadehimizi bir sehpaye, bir başka kadehin yanına bırakırız sonra da hangisinin bize ait olduğunu bilemeyiz. Ama bu durumda çift olan karşısında karmaşa yaşamışızdır.

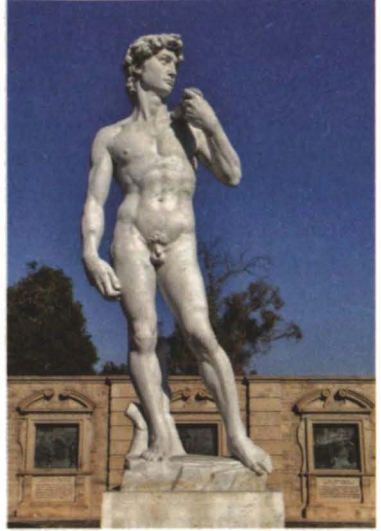
Çift olma, bir başka fiziksel koşulun tüm özelliklerine sahip olan bir başka fiziksel *koşuldur*; burada her ikisi de soyut bir *tür* ile ilgili olarak emredilmiş tüm hatları gerçekleştirmektedirler. Bu anlamda aynı model iki iskemle ya da iki A4 kâğıt birbirinin çiftidir. Bu çiftler birbirlerinden ayırt edilemediklerinden ve *birbirlerinin yerine geçebildiklerinden* taklit sınıflandırmasına girmezler. Mikroskopik bir incelemede yeterince ayırt edici nokta bulunabilir ama genellikle gereksinimlerimiz doğrultusunda bizim için ikisi de birdir.

Sözde – *çift* olgusu, türün koşullarında *tek bir* olan, bir ya da daha fazla kullanıcı için belli bir değer yüklendiğinde ortaya çıkar. Koleksiyonculuk olgusunda, örneğin belli bir pulun sadece bir ya da çok az örneği varlığını sürdürdüyse, ya da antika bir kitap, yazarın imzasını taşıyorsa bu durumda ona belli bir değer yüklenir. İşte bu noktada onun çiftinin sahtesini yapmak ilginç olur ve bu nadir pullar için geçerlidir. Gündelik alışverişte aynı değerde iki banknot çift kabul edilir ve bu nedenle birbirleri yerine geçerler. Ama hukuki açıdan bunlar farklıdır çünkü farklı seri numarası taşırlar – bu fark sadece belli bir banknot rehin karşılığında kullanıldıysa ya da bankadan çalındıysa önem taşır.

Gene de bunun gibi ilginç sorunlar gündeme gelmiştir. Özgün filigranlı kâğıda, Darphane araçları kullanılarak, bizzat Darphane müdürü tarafından basılan ve kendisinden birkaç dakika önce basılmış olan başka bir banknotun seri numarası-



Michelangelo
David
1501-1504, Floransa
Galleria d'Accademia



Michelangelo'nun *David* heykelinin kopyası
Forest Lawn Memorial Park, Glendale
Kaliforniya

nı taşıyan banknot özgün kabul edilebilir mi? Baskı üstünlüklerini belirlemek mümkün olsa, sadece önce basılan ilk banknot özgün sayılır – iki tek yumurta ikizinin doğumunda olduğu gibi; ama bu durumda ana rahmine ilk düşen bebek, ikinci sırada doğan bebektir. Ya da iki banknottan birini yok etmeye karar verilse ve öteki özgün kabul edilecek olsa, belki de Demir Maskeli Adam için geçerli olan sistem kullanılacaktır.

Eğer o incelenen *güçlü bir sahte teşhis* vakası idiyse, elde *zayıf sahte teşhis* veya *tahmini değiş tokuş edilebilirliği* de vardır; S-N, N ile teşhis edilemez ama iki nesne değer ve işlev bakımından eşdeğerse ve ilk özgün hal hakkında kesin bir bilgi yoksa, bunlardan biri ötekine eşdeğer biçimde kul-

lanılır. Romalı soylular bir Yunan heykelinin kopyasıyla estetik tatmin sağlıyorlar ve hatta ona “Phidias” veya “Praxiteles” diye imza attırıyorlardı. Floransa’ya gelen ve özgün heykelin Galleria della’Accademia salonlarında korunduğunu umursamadan Palazzo Vecchio önünde duran Michelangelo *Davut*’una hayranlık duyan turistin durumu da bundan farklı değildir. Kaliforniya halkı Forest Lawn mezarlığında yer alan Davut kopyasına belki de gerçeği diye hayranlık duyuyordur ve hatta belki de ziyaretçiler bu heykelin bir özgünün olduğundan bihaberdirler. Gene Kaliforniya’nın Buena Park’ında ziyaret ettiğim mumya müzesinde insanlar orada bulunan Davut heykelini olasılıkla gerçek sanarak keyifle seyrediyorlardı.

S bazen özgün nesneyi taklidiyle değiştirir. Örneğin tablo ve heykeller üzerinde yapıtı aslına sadık kalmadan değiştiren restorasyonlar yapılır, bedenin bazı bölgeleri sansürlenir, bir poliptik kanadı kopartılır. Titiz davranmamız gerekirse, bizim özgün olarak kabul ettiğimiz antik sanat eserleri de zaman ve insan eliyle değişime uğramıştır – ve kesme, restorasyon, dönüşüm, renk kaybı yaşamışlardır. Tipik neoklasik Yunana özgü “beyaz” akla geldiğinde zamanında tapınakların ve heykellerin çok renkli olduklarını hatırlamamız gerekir.

Ama madem her materyal, üretiminden itibaren fiziksel ve kimyasal değişimlere maruz kalır, o halde her nesne kendinin kalıcı taklidi olarak görülmelidir. Bu paranoyak davranışı engellemek için, kültürümüz bir nesnenin fiziksel bütünlüğü hakkında karar verebilmek için esnek kriterler oluşturmuştur. Örneğin estetik bakış açısıyla, genellikle sanat yapıtının kendi organik bütünlüğüyle var olduğu ve bir parçasını kaybettiğinde değerini kaybettiği düşünülür. Ama arkeolojik bakış açısıyla –aynı eser bazı parçalarını yitirmiş bile olsa– o gene özgünlüğünü korur. Atina’nın Partenon Tapına-

ğı renklerini, özgün mimari hatlarının büyük kısmını ve taşlarının bir bölümünü kaybetmiştir: ama geriye kalanlar –öngörüldüğü üzere– asıl ustalar tarafından konanlardır. Nashville, Tennessee’de bulunan Partenon, Yunan olan örnek alınarak ve ilk dönemindeki ihtişamıyla inşa edilmiştir; şekilsel olarak bütünlüğe sahiptir öyle ki sanki Yunan Partenonu, Nashville’de bulunanın taklidi ya da kopyası sanılabilir. Gene de Akropolis üzerinde yükselen yarım tapınak, Amerikan kopyasından hem daha “özgün” hem daha “güzel” kabul edilir ve bunun bir nedeni de konumudur: nitekim Nashville Partenonu bir Akropolis’in tepesinde değil düzlükte yer almaktadır.

Özgün yapıt, ortadan kalktıysa ya da hiç var olmadıysa ve sonuç olarak hiç kimse tarafından görülmediyse ne olur? Bu bir *apokrif* veya *pseudo-epigra*f konusudur. S-N, aslında hiç var olmamış bir özgün nesneyle bağdaşmaktadır. İşte bu büyük sahtekâr Han van Meegeren vakasıdır; Vermeer’e atfedilen *Emmaus’ta Akşam Yemeği*, 1937 yılında yapılmış –güncel değerle– iki buçuk milyon dolara satılmıştır. Savaş sonrasında van Meegeren, Flaman ve Hollandalı sanat eserlerini Göring’e satmış olmakla suçlanınca, bunların kendine ait taklitler olduğunu itiraf etmiştir; hiç kimse ona inanmayınca cezaevinde maharetini kanıtlamak için bir tablo daha yapmıştır.

Bu taklitler hep kasti niyetle yapılmışsa da yargının konusu olmamıştır. Teoride, yüzyıllarca suyun etkimesi altında kalan bir mermer bloku, Brancusi’nin eseri olarak görülebilir ve burada kimsenin kimseyi aldatma niyeti söz konusu değildir. Bu belki başlangıçta sahte Modigliani tabloları vakasıydı; onları gerçekleştiren belki sadece eğlenmek için yapmış ve sonra bir kenara atmıştı. Ama aşikâr bir pseudo-epigra-f vakası Hitler’in günlükleridir; burada, gerçekte asla var olmamış bir nesnenin taklidi söz konusudur.

Bazı vakalarda sahtekâr, özgün nesnenin var olmadığını



Nashville Centennial Park
Partenon Tapınağı kopyası
Tennessee, 1921-1923

bilir; iyi niyetle taklidinin özgün nesnenin sahip olduğu tüm işlevleri haiz olduğunu düşünür ve aynen bu niyetle sunar. İşte bu, *taklit diplomat* vakasıdır. Ortaçağ keşişleri geleneksel biçimde manastırlarının varlıklarını genişletmek ya da eski tarihe tespit etmek için sahte belgeler düzenliyorlar ve bunları kamusal alanda onaylatmak istiyorlardı. Çok çelişkili bir biçimde bu türe –en azından yenilmez önyargıların ege-men olduğu bir zihin için– *Siyon Bilgeleri Protokolleri* de dahildir; öyle ki bu metnin yazarları sahte belge düzenlediklerinin bilincindeydiler ama bunun kutsal olduğunu, metnin Yahudilerin gerçek projelerini yansıttığını düşünüyorlardı.

Bakınız ünlü antisemit Nesta Webster 1924 yılında ne yazıyordu:

Sadece şu konuda görüş bildirebilirim: özgün olsunlar ya da



Han Anthonius van Meegeren
Son yemek, ayrıntı
(Emmaus'ta Yemek)
 1940-1941, Özel Koleksiyon
 (Sanatçının Jan Vermeer stilini
 taklitederek yaptığı pek çok
 tablodan biri.)

olmasınlar, Protokoller, dünya çapında bir devrimin programını temsil ederler; kehanet kokan doğaları ve geçmişin başka gizli topluluklarının programlarıyla olağanüstü benzerlik taşımaları nedeniyle ya gizli bir topluluğun eseridir ya da gizli toplulukların geleneklerini çok iyi bilen ve onların düşüncelerini ve tarzlarını yeniden üretmeyi beceren birine aittir.

Ex nihilo sahtecilik

A adını taşıyan, ünü yüzyıllarca sürmüş bir sanatçının (örneğin Picasso'nun ünlü yapıtlarının tümü) birbirinden farklı eserlerinden oluşan bir koleksiyon olduğu biliniyor. A bütünlüğünün dışında soyut bir tip çıkar, bütünlüğün tek tek üyelerinin tüm hatlarını dikkate almaz, –tarz ya da kullanılan malzeme gibi– yaratıcı bir tür kural sunar. Bir sahte eser üretir ve bunun A adlı sanatçıya ait olduğunu ilan eder. İşte, 2010 yılında iki milyon dolara Los Angeles'lı bir anti-

kacının sattığı sahte Picasso vakasıdır bu; antikacı da bunu sahtekârdan bin dolara almıştır. Dürüst olmak gerekirse ve iyice incelendiğinde tablo aslında daha da az değerliydi ve taklit kurbanlarına acımamak gerekirdi. Oysa nesnenin taklit olduğunu açıkça kabul ettiğinde, işte o zaman ortadaki *à la manière de* (diğerinin tarzında) –armağan ya da parodi anlamında– sayılır.

İki nesnenin eşit olmadığından kesinlikle emin olduğumuz durum şudur; örneğin Louvre Müzesi'nde sergilenen La Gioconda tablosunun karşısına yerleştirilmiş bir Gioconda kopyası gördüğümüz ve kişinin ikisinin aynı yapıt olduğunu iddia ettiği durumdur. Burada ihtimal dışı bir hal vardır; gene de bu durumda taklit sanılanın, özgün Gioconda olduğu, Louvre'da sergilenenin kötü niyetle ya da hatayla –kim bilir ne zaman, örneğin 1911 yılındaki hırsızlıktan sonra– duvara asılmış bir kopya olduğu kuşkusuna kapılabiliriz.

Bir taklidin taklit olduğunu kanıtlamak için, varsayılan orijinalin bir özgünlük kanıtı sunması gerekir.

Özgünlük kanıtları

Çağdaş bilim elbette orijinal bir eserin özgünlüğünü belirlemek için pek çok kritere sahiptir. Gene de bu kanıtlar, eserin özgün olduğunu keşfetmekten çok sahte olduğunu belirlemek için işe yarıyor gibidir. Bir belge eğer malzemesi –örneğin parşömen– bugün bir buluntunun tarihini saptamakta uzmansak ve olması gerektiği döneme uzanmıyorsa sahte olarak kabul edilir; Sindone çarşafının malzemesinin Ortaçağ'a ait olduğu kanıtı, İsa'nın cansız bedeninin ona sarılmadığını gösterir, bu kumaşın çağımızın I. yüzyılına uzandığı keşfi ise İsa'nın naaşını sardığını mutlak olarak kanıtlamaz. Modern dilbilimciler hermetik *Asclepius*'un daha önce ileri sürüldüğü üzere Mario Vittorino tarafından tercüme

edilmediğini kanıtladılar çünkü Vittorino tüm metinlerinde cümlelerin başına daima *etenim* koyardı, oysa *Asclepius* eserinde bu kelime yirmi beş vakanın yirmi birinde ikinci pozisyonda yer alıyor. Ama bir başka metinde *etenim*'in hep cümle başında yer alıyor olması da onun Mario Vittorino'ya ait olduğunu göstermez.

Kimi zaman karar aşamasında, kavramsal sınıflandırmalar, tartışma biçimleri, ikonolojik şemalar ve benzeri durumlar, varsayılan sanatçıların kültürel ortamlarıyla tutarlı mı, değil mi diye bakılır. Örneğin Platon'a atfedilen bir metin Aziz Yuhanna İncili'ne gönderme yaptığı için onun sahte olduğunu söylemek ne kadar uygunsa, sadece İncillere gönderme yapmadığı için İsa'dan önce yazıldığını kanıtlamanın hiçbir anlamı yoktur.

Bir belge, üretildiği dönemde bilinmesi mümkün olmayan dış olayları aktarıyorsa sahtedir. Lorenzo Valla, *Konstantin'in Bağışı* belgesinin özgünlüğünü yadsır çünkü belge Kostantinopolis'ten bir patriklik olarak söz eder, oysa sözü edilen dönemde Kostantinopolis o adı taşııymıyordu ve henüz patriklik olmamıştı. Churchill ve Mussolini arasında sürmüş olan sözde mektuplaşma üzerinde yapılan yeni araştırmalar, kullanılmış olan kâğıdın orijinalliğine rağmen mektuplaşmanın sahte olarak kabul edilmesi gerektiğini öne sürer çünkü örneğin Churchill'in mektubu yazdığı söylenen ev, siyasetçi tarafından yıllar önce terk edilmişti; bir başka mektup, taşıdığı tarihten sonra gerçekleşmiş olaylara gönderme yapar.

Ama Bağış, Konstantinopolis'ten hiç söz etmeseydi, bu onun özgün olduğunun kanıtı olacak mıydı? Bir metin Otuz Yıl Savaşları'ndan söz ediyorsa elbette Platon'a ait olamaz ama Otuz Yıl Savaşları'ndan söz eden bir metin, sırf bu nedenle Descartes'ın olabilir mi?

Bu çeşit sahtecilik kavramı, sahtenin mukayese edilebileceği bir "gerçeğin" var olmasını şart koşar. Öte yandan öz-

günlüğüne karar vermek için kriterlerimizin ne kadar zayıf olduğunu görüyoruz. Ayrıca yukarıda anılan tüm kriterler ancak karşılarında “kusurlu” taklitler olduğu zaman işe yarıyor gibiler. Herhangi bir filolojik kritere direnen “mükemmel taklit” var mıdır? Eğer bugün van Meegeren dehasında bir sahtekâr aşağı yukarı 1500 yılına tarihlenebilen bir kavak tuvali, Leonardo tarafından kullanılmış boyaları ele geçirse ve Louvre Müzesi’nde bulunan La Gioconda’nın stil, uygulama ve tüm kimyasal testleri aşabilecek yöntemle bir eşini yapsa o zaman biz bu sahteciliği anlayabilir miyiz? Peki, zaten öyle olmadığını kim söylüyor ki?

İyimser bir bakış açısı

Buna rağmen, hiçbir tekil kriter yüzde yüz tatmin etmiyorsa da, alışkanlık olarak, farklı kanıtlama yöntemlerinin dengeli değerlendirmeleri temelinde bazı mantıklı tahminlere güvenebiliyoruz. Bu bir dava gibi ilerler; tek bir tanık güven vermez ama üç tanığın uyuşan ifadeleri ciddiye alınır; bir ipucu zayıf görünür ama üç ipucu bir sistem oluşturur. Bütün bu durumlarda yorumun ekonomik kriterlerine güvenilir. Özgünlük hükümleri, ikna edici mantık yürütmelemin ürünüdür ve bunlar tümüyle çürütülemez olsa da gerçeğe yakın kanıtlar üzerine temellenirler. Biz bu kanıtları kabul ederiz çünkü zamanın kuşkuyla geçmesinden daha ekonomik sonuç verir.

Bir nesne ya da belgenin toplumsal olarak kabullenilmiş özgünlüğünden ancak bazı zıt kanıtlar sabit inançlarımızı rahatsız ettiğinde kuşku duyarız. Öyle olmasa, insan her Louvre Müzesi’ne gidişte La Gioconda’yı ince ince kontrol eder çünkü bugün gördüğümüz Gioconda’nın bir önceki gün gördüğümüzle aynı olduğunun ve gece saatlerinde değiştirilmediğinin bir kanıtı yoktur elimizde.

Ama benzeri bir kanıt, her kimlik hükmü için gereklidir. Nitekim, bugün buluştuğum arkadaşım Pinco'nun dün buluştuğum Pinco ile aynı kişi olduğunun garantisi yoktur çünkü Pinco bir tablo ya da heykelden daha fazla –biyolojik– değişime uğrayabilir. Ayrıca benim Pinco sandığım adam, kötü niyetlerle Pinco kılığına bürünmüş Pallino olabilir (Diabolic plastik maskelerini düşünün). Pinco'nun sahtesini yaratmak, Gioconda'dan daha zor değildir; tam tersine bir tabloyu kopya etmektense bir insanın başka insan görünümüne bürünmesi daha kolaydır – ne var ki bir banknot ya da heykelin taklidini yapmak, genellikle ekonomik olarak daha yararlıdır.

Pinco'yu, ana babamızı, kocamızı, karımızı, çocuklarımızı her yeni gün, yeniden tanıyabilmek için (bugün gördüğüm Duomo'nun, geçen sene gördüğüm Duomo ile aynı olduğuna karar vermem gibi) bazı toplumsal anlaşmaları temel alan içgüdüsel süreçlere güveniriz. Bunlar güvenilir olduklarını kanıtlamışlardır çünkü onlara dayanarak türümüz milyonlarca yıl hayatta kalmayı başarmıştır ve çevreye uyum sağlamayı temel alan bu kanıt bizim için yeterlidir.

Öte yandan sadece bazı şeylerin doğru olduğunu belli bir inançla kabul ederek –sık sık yanılsak da– dünyada hareket etmeyi beceriyoruz ama yalan söyleyen ve sahtekârlık yapan neredeyse her zaman ortaya çıkıyor. Müzelerimizde doğrulanmamış pek çok taklit yapıt olabilir; Jül Sezar bize Alesia savaşının harekâtı hakkında yalan söylemiş olabilir ve bugün hâlâ Neron gerçekten deli miydi ve Roma'yı yaktı mı yoksa fesat tarihçilerin kurbanı mı oldu, bilemiyoruz. Ama –filolojik bilim sayesinde– Konstantin'in bağışta bulunmadığından son derece eminiz. Bir doğru daha vardır: bir siyasetçi vergi indirimi olacağını bildirir ve sonra bu indirim yapılmazsa, olayların kitlesel varlığı bize siyasetçinin yalan söylediğini gösterir. Hannah Arendt (*Siyasette Yalan*, 1971) şöyle diyordu:



Alberto Savinio

Otoportre, 1936

Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea

Siyasi emellere ulaşmak için meşru araçlar olarak kullanılan gizlilik ve kandırma, yani kasıtlı sahtekârlık ve açık yalan, yazılı tarihin en başından itibaren yaşamımızda olmuştur. (Diplomasi dilinde “tedbir” adı verilen gizlilik, aynı zamanda *arcana imperii*, yani devlet sırları olarak da ifade edilir.) Doğruculuk hiçbir zaman siyasi erdemler arasında sayılmamış, yalanlarsa her zaman siyasi meselelerde kullanımı savunulabilir araçlar olarak görülmüştür.⁴⁶

Ünlü *Pentagon Papers* (Pentagon Belgeleri) ile ortaya çıkan yalan, savunulamaz olarak değerlendirildi çünkü, Amerikan hükümetinin Vietnam savaşının bazı süreçlerinde nasıl yalan söylediği belgelendiriliyordu; olaylar karşısında nasıl direnemedikleri göz önüne serilirken, bu sistematik yalan biçimi dürüstlüğü bir saldırı olarak nitelendiriliyor ve bu şekilde genellediğinde siyasetin bir patolojisi olarak değerlendiriliyordu. Son derece yalın ve acımasız olaylar göz önüne alındığında, CIA, Saddam Hüseyin’in atom silahları hazırlamakta olduğu beyanının yalan olduğunu kabullenmek zorunda kaldı.

Olaylar nedeniyle yapılan yalanlama karşısında bir de çelişkiler yüzünden ortaya saçılan cebri yalanlar vardır ve işte o zaman da yalanların kısa bacakları olduğu söylenir.

Onun –bizim değil– döneminden söz edersek, Jonathan Swift (ya da ima gizli kaldığından onun için her kimse) *Yalan Sanatı* dergisine yazdığı yazıda şunu hatırlatıyordu:

Siyasi yalancı tüm yalancı loncasından farklıdır: Onun bellegi zayıf olmalıdır çünkü bu her an yüzleştiği farklı durumlar için gereklidir, yalanının çelişkisi yüzüne vurulduğunda ve zıt çehreleri olan bir durumda iki taraf için de yemin ettiğinde bu-

46. Hannah Arendt, *Siyasette Yalan: Pentagon Belgeleri Üzerine Düşünceler*, Çev. İmge Oranlı, Berfu Şeker, İstanbul, Sel Yayınları, 2008, s. 12.

nu hatırlamamalı, muhatap olduğu kişilere göre ruh hallerini hazır tutmalıdır [...]. Üstün dehası sadece kaynağı tükenmeyen siyasi yalanlar mirasını kapsar ve bunları her konuştuğunda cömertçe saçar ve yarım saat sonra, aynı cömertlikle söylediğinin tam tersini savunur. O asla bir beyanın doğru ya da yalan olması üzerine kafa yormaz, sadece o an için uygun olmasını önemser ve karşısındaki insanı onaylamak ya da reddetmek üzere kullanır. Bu nedenle onun düşüncesini incelemek amacıyla, söylediklerini yorumlamaya çalışırsanız, tam tersini hayal etmemiz gerektiğinden işiniz çok olacaktır ve elbette ona inanıp inanmamak konusunda hayal kırıklığına uğrayacaksınız. [...] Bunun yanı sıra bu, her beyanını izleyen sürekli yalanlarını duyduğunuzda dehşete kapılmaktan koruyacaktır; ne var ki İsa ya da Tanrı adına yemin ettiğine göre bu yalan yere yemin sayılmaz diye düşünüyor ve söylediklerinin ne birine ne ötekine inanıyorum.

İşte o zaman Swift'in ağzından konuşan gerçeklikmiş.

2011

Yalanlar ve gerçeklik

Sanatta bazı kusurlu biçimler üzerine

Kusur hakkında çok konuşulur ama kavramın kendi kusurlu kalma riski taşır. Örneğin Greimas'ın ilginç kitapçığı başlık olarak kusur sözcüğünü taşır ama kusurdan söz etmez (*Kusur Konusunda*, 1988); Rita Levi-Montalcini'nin kusura adadığı *Kusura Övgü* (1988) adlı kitabı ise onu böylesine yaratıcı kılan beynimizin sınırlarını yüceltir: Karafatma, kendi mükemmelliği içinde yüz milyon yıl önce yaşamış atasının birebir aynı kopyasıdır. Beyinsel mekanizmaları evrimleşmemiştir: Mükemmeldir, oysa insanınkiler mükemmel değildir. İnsan beyni kusurludur ve bu nedenle de evrimleşme yeteneğine sahiptir.

İlahiyat konusunu ele alırsak, insan elbette Tanrı'ya oranla kusurludur ama Levi-Montalcini'yi izlersek belki Tanrı ya da doğa onun sürekli yaratıcılığını garanti etmek için böyle olmasını istemiştir.

O halde daha alçaktan uçalım. Kusurluluk genellikle bir türe, bir kurala, bir yasaya göre tanımlanır.

Aziz Tommaso güzellik kriterlerinin *la proportio, la claritas* (bunlar bize de doğru görünür) aynı zamanda *integritas* olduğunu söyler. *Integritas* bütünlük anlamına geliyordu; bu nedenle *quae diminuta sunt eo ipso turpia sunt* (bozuk olan aslen çirkindir). Açıkça söylemek gerekirse doğru boyutlara sahip olmayan cüceler ve bazı parçaları noksan olan sakatlar kusurludur, demek istiyordu. Aynı şekilde XIII. yüzyılda

Guillaume d'Auvergne, *Tractatus de bono et malo* adlı yapıtında üç ya da tek gözü olanı aşağılık kabul ederdi; ilkinin kabul edilmeyen bir şeye sahip olduğundan, ikincisini de uygun olana sahip olmadığından aşağılardı... Sonuç olarak norma göre fazla ya da az olan bir şey kusurludur.

Bütünlük anlamında mükemmellik sorunu, kıyamet gününde ölümlerin nasıl dirilecekleri konusu ele alındığında Hıristiyan düşüncesini ciddi anlamda meşgul etmişti: İnsanların hayattayken olduğu haliyle yani tam olarak uyanacakları söylendiğinde, hayatın hangi dönemi sorusu ekleniyordu. Diyelim ki, öldükleri an: Ama ya öldüklerinde bir kolları kopuksa, tamamen kel kalmışlarsa, bu şekilde mi ayağa dikileceklerdi?

Aziz Tommaso'nun *Supplementum* eserinin 80 sayılı *questio*'sunda, bağırsaklar da dirilecek mi diye sorulur; onlar da insan bedeninin bir parçasıdır ama elbette pislikle dolu ya da bomboş kalkmayacaklardır çünkü doğa boşluğu hiç sevmez. Hırsızlık yaptığı için adil bir şekilde kolu kesilmiş olan hırsız sonradan nedamet getirdiyse ve kurtulduysa, pişmanlık yasasına yardımcı olduğu için kurtulabilecek mi? Ama elimine de edilemez çünkü bu noksanı artık azizliğe yükselmiş birine ceza olabilir. Tommaso'nun yanıtı şöyle olur; nasıl ki bir sanat eseri mükemmel olamaz, sanatın gerektirdiği bir şeyler onda mutlaka eksiktir, bu şekilde insanın da mükemmel olarak dirilmesi gerekir ve bu nedenle var olmuş olan tüm uzuvları diriliş anında yeniden tamamlanmalıdır.

Bu arada bağırsaklar da iğrenç atıklarla değil, soylu mizaçla dolu olarak dirilecektir. Hırsıza gelince, kesilmiş uzvu, sonradan hak ettiği şanı kazanmasına yardım etmemiş olsa bile, tüm uzuvlarıyla ödüllendirilmeyi hak eder.

Peki saçlar ve tırnaklar dirilecek midir? Onların ter, idrar ve öteki atıklar gibi yüzey besininden üretildiği, bu nedenle bedenle birlikte dirilmeyeceği söylenir. Ama İsa Peygam-



Luca Signorelli

Etin Dirilişı

San Brizio Şapeli fresk ayrıntısı

1499-1502, Orvieto, Duomo

ber şöyle demişti: “Bedeninizin tek bir saç teli bile yok olmayacaktır.” Saçlar ve tırnaklar, insan için süs olmuştur. Şimdi, insanların, özellikle de seçilmiş olanların bedeni tüm güzelliğiyle dirilmelidir. Buna bağlı olarak saçlarla ve tırnaklarla dirilmelidir.

Oysa genital organlar dirilmeyecektir çünkü cennetlik olanlar “ne karı ne koca alacaklardır”, saç insanı mükemmel kılmaya yararken, spermin böyle bir özelliği yoktur, o sadece

türün mükemmelliğine yarar. Anafikir; cennette saçlara mizanpli yapılabilecek ama sevişmek mümkün olmayacaktır.

Daha önce Aziz Augustinus tarafından ele alınmış sorun (*De Civitate Dei* XII,20) da kişinin yamyamlar tarafından yenerek öldürülmesi durumunda ne olacağı idi. Augustinus'a göre yamyamı doyuran et daha sonra erimiştir ama Kadir-i Mutlak Tanrı yok olmuş bir şeyi geri getirebildiğine göre, o et yenmiş kişiye iade edilecektir: Et, yamyam tarafından ödünç alınmış sayılırdı ve kime aitse eti ona iade etmesi gerekirdi. Eğer tek bir saç telimiz kaybolmayacak ise, kilolarca etin yok olması akla sığmazdı.

Aziz Tommaso, konuya aşağı yukarı aynı ama daha derin ve geniş anlamda yanıt veriyor. Bütünlük anlamındaki mükemmellik kavramı daha sonra *Zibaldone* yapıtında Leopardi tarafından ele alınıyor ve o "bir varlığın mükemmelliği onun yaradılış anındaki özüne tam olarak uygunluğuyla ölçülür" diyor.

Harika. Ama Peru sınırlarını yanlış gösteren Gronchi Rosa pulu kusurluydu ve hemen satıştan kaldırılmış, koleksiyonerler tarafından aranan bir pul olmuştu.

Kolları eksik olan Milo Venüsü aslında kusurludur ama insanlar akın akın onu seyretmek için Louvre Müzesi'ne giderler. İçi kürklü bir fincanı bize Rinascente mağazasında gösterecek işlevine ters düştüğü için kusurlu sayılmaz ama Oppenheim'in sanat eseri olarak kesinlikle mükemmeldir.

Bazen Venüs şehlalığına, Canova'nın bir heykelinde görülecek buruna, bene sahip olan büyüleyici kişileri beğeniyoruz, asimetrik çehreleri olması hoşta gidiyor. Montaigne (*Denemeler* III, 11) topalların büyüsunü övüyordu:

İtalya'da atalar sözüymüş gibi derler ki, topal bir kadınla yatmamış olan kişi, Venüs'ü en olgun tadıyla bilmez. [...] Topalların bozuk devinimleri bu işe yeni bir tad katıyor ya da bu



Meret Oppenheim

Kürkü kahvaltı

1936, New York, Museum of Modern Art

türlüsünü deneyenler bir hoşluk buluyorlar belki, der geçerdim ama yeni öğrendiğime göre Yunan filozofisi de bunun doğru olduğu kanısına varmış: Bu filozofi der ki, topalların bacak ve baldırları aksaklıkları nedeniyle kendilerine gelen besini alamadıklarından, onlardan yukarıda bulunan cinsel bölge daha dolgun, daha besili, daha güçlü olur. Bir başka görüşe göre de, topallık cimnastiğe engel olduğundan, bu sakatlığa uğramış olanlar güçlerini daha az harcamış olur ve Venüs'ün oyunlarına daha dolgunca katılırlarmış. [...] Bir zamanlar ben de sadece topal olduğu için bir kadından daha fazla haz aldığıma inandım ve bahsettiği lütuflarla söylenenleri onayladım. ⁴⁷

47. Montaigne, *Denemeler*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Cem Yayınevi, 1999.

Marino (*La Lira*, 14) hasta bir kadının solgunluğunu dayatılmaz buluyordu.

Solgun güneşim benim
 Senin tatlı solgunluğunda
 Parlak seher renklerini yitiriyor.
 Solgun ölümüm benim
 Senin tatlı ve solgun menekşelerinde
 Sevdalı morluğunda
 Yenik yitiyor gül.
 Ah, kaderim gülse yüzüme
 Ben de solsam seninle
 Solgun aşkım benim!

Tanizaki'nin (*Anahtar*, 1956), yapıtında Japon kadınının çarpık bacaklarına övgü vardır; oysa biz Batılılar onları Batılı kadınların uzun ve düz bacaklarıyla mukayese ederek kusurlu buluruz.

İlk kez onun tüm görünümünün keyfine varabildim, bedeninin alt bölümünü, uzun zamandır gizli olan sırrını keşfedebildim. 1911 yılında doğan İkuko, günümüz kızlarında pek yaygın olan o Batılı tarza sahip değil. Onun yaşında bir Japon kadını için bedeni oldukça orantılı; memeleri özellikle dik, kalçaları dolgun değil. Uzun ve şirin bacakları gene gençliğindeki gibi ve ayak bilekleri pek ince değil. Görünüme aykırı düşse de ben düzgün bacaklar yerine daima annem ve teyzem gibi eski kadınların biraz çarpık bacaklarını severim. O dümdüz, boru gibi bacaklar hiç ilgimi çekmez.

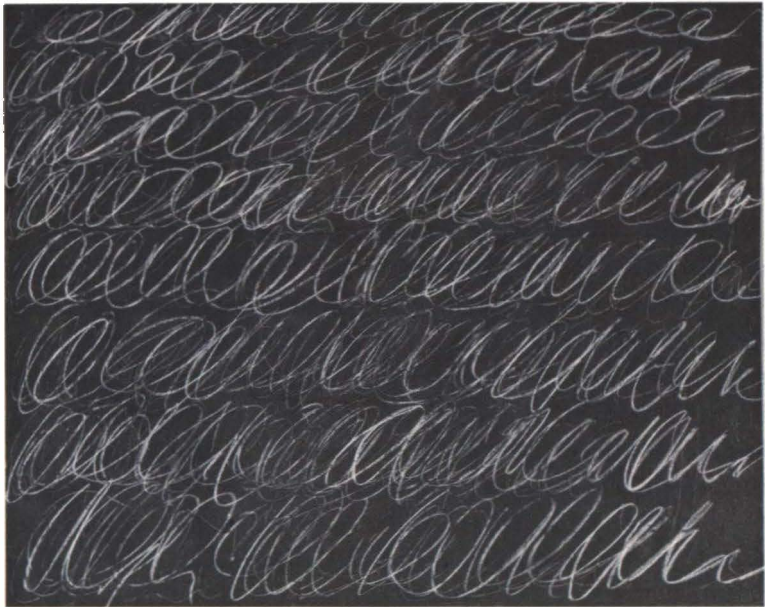
İnsanlardan ve hatta hayvanlardan söz ederken, birtakım mükemmellik kriterlerimiz olsa da pek çok durumda istisnaya hazırızdır – çünkü güzelliği çekiciliğin kuralı gibi görürüz



Keith Haring
Adızsız, 1982
Özel Koleksiyon

ve bu, tanımı mümkün olmayan ve genellikle zevklere göre değişen bir şeydir.

Çekicilik tartışılmaz, belki de daha iyi aydınlatmamız gereken sanattaki kusurluluk kriteridir. Sanatta, en azından bizim dönemimizde artık bir norm belirleyemeyiz; öyle olsa Picasso kusurlu olur ama sanatta kuralı belirleyen, sanat yapıtının kendidir. Sanat yapıtında aradığımız –en azından günümüzde– bir beğeni kuralına uygunluk değil, biçimsel ekonomi ve tutarlılığın onun parçalarında bir yasa yaratması olduğundan içsel bir normdur; bu nedenle hassasiyet bir kenara, dört yaşındaki bir çocuğun çizdiği insan resmi (bize görüldüğü şekliyle insan biçimi yaratmak istemiştir) kusurludur ama Keith Haring'in kuklaları ya da Cy Twombly'nin sanatçının üstlendiği üslup kriterlerinin dahilinde pek ünlü olan karalamaları mükemmeldir.



Cy Twombly
 Adızsız, 1969
 Özel Koleksiyon

İster Raffaello tablosu olsun ister Twombly, Luigi Pareyson'un *Estetik* (1954) yapıtında verdiği sanatsal form tanımına yanıt verebilir:

Sanat yapıtında parçalar iki türlü ilişki içindedir: Her biri ötekilerle ve her biri her şeyle. Bütün parçalar kendi aralarında çözülemez bir birlik halinde bağımlıdırlar, her biri gereklidir, şarttır ve belirli ve yeri doldurulamaz bağlantıları vardır, öyle ki bir noksanlık birliği dağıtabilir ve bir değişiklik düzensizlik yaratabilir. [...] Parçaların yer değişimi birliğin çözülmesiye ve her şeyin dağılmasıysa, bunun nedeni her şeyin par-

çaların kendi aralarındaki tutarlılıkta yatmasındandır ve hepsinin bütünü oluşturmada hemfikirdir. Bu anlamda parçaların aralarındaki ilişki her parçanın her şeyle olan ilişkisini akla getirir: parçaların uyumu bütünü oluşturur çünkü bütün, onların birliğini oluşturur.

O halde bir sanat eserine kusur atfetmenin iki çeşidi vardır: Bütünün ihtiyaç duyduğu parçaların eksikliği veya fazlalığı. Elbette yüzyıllar önce kolları kırılmış olan Milo Venüsü bu anlamda pek azına sahiptir. Pek çok budala onu yeniden *mükemmel* kılmak istemiştir ve bunlardan biri ona kollar takmıştır; bir Kaliforniya müzesinde gördüğüm benzeri bir yapıtın tabelasında şöyle yazıyordu: “Meçhul bir heykeltıraş tarafından yaratıldığında olduğu gibi.”



Milo Venüsü olarak bilinen Afrodite heykeli
İ.Ö. II. yüzyıl
Paris, Louvre

Peki Milo Venüsü'nü mükemmel kılma çabasını neden aptalca diye niteliyoruz? Çünkü onu seyrederken bizi büyüleyen, kaybolmuş olan her şeyi her an yeniden hayal etmektir. Bu duyguya bir de zevk eklenir ve 18. yüzyılda doğmuş bu zevk *harabelerin estetiği* olarak özetlenir.

Daha Petrarca döneminde ve sonra on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda, ören yerindeki uygarlık gözle görülürdü ve bu insan kaderinin kırılabilirliği hakkında ahlaki düşünceler yürütmeye neden olurdu. Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811) eserinde zamana meydan okuma örneği olan piramitler üzerine tefekkür ediyordu:

Keops Piramidi'nde sadece bir taş yığını ve bir iskelet görmek neden? İnsanoğlu bu mezarı kibrinin bilincinde olduğundan değil, ölümsüzlük içgüdüğü yüzünden inşa etmiştir: Bu mezar bir gün sürmüş bir mesleğin sonunu ilan eden sınır da değildir, sonu olmayan bir hayatın eşiği de. Bu, sonsuzluk sınırlarına inşa edilmiş bir tür ebediyet kapısıdır.

Diderot, *Salon* (1767), yapıtında şöyle diyecektir:

İyi ya da kötü olsunlar, bu kompozisyonlar sizde tatlı ve hüznü ruh hali yaratır. Bakışlarımızı bir zafer kemerinin, bir revakın, bir piramidin, bir tapınağın, bir sarayın kalıntıları üzerine çevirir, sonra gene kendimize döneriz. [...] Ansızın, yalnızlık ve sessizlik egemen olur çevremizde. Yalnızızdır, artık olmayan bir kuşaktan yetim kalmışsınız [...] Örenlerin benim içimde uyandırdığı düşünceler muhteşemdir. Her şey geçer, her şey ölür. Sadece dünya direnir. Sadece zaman var olmaya devam eder. Ben iki sonsuzluk arasında yürürüm.

Ahlaki tefekkür yerini yavaş yavaş bize olduğu haliyle büyüleyici görünen ören seyrine bırakır ve Piranesi'nin gravür-



Glovan Battlsta Plranesi

Sisto harabesi veya Antoniniane Kaplıcaları büyük salon

Roma Manzarası ayrıntı

Roma, 1765, Umberto Eco Koleksiyonu

leri gelir akla. Bu tefekküre, düzensiz olanın zevki de dahil olur. Örenlerin estetiği biçimsel mükemmelliği ve sanat eserinin tamlığı kavramını alt üst eder. Gene Diderot şöyle yazar: “Neden güzel bir karalama bizi bitmiş bir tablodan daha

çok büyüler? Çünkü daha çok hayatı, daha az biçimi vardır. Biçimler işin içine girdiğinde, hayat eksik kalır.”

Harabe estetiğinde yapıt, çökkünlüğüne rağmen (ya da onun sayesinde) haz verir. Hastalığın büyüğü ve ölümün romantik güzelliğini çağrıştıran odur.

Bazı noksanları olan sanat eserleri için pek çok şey söylenir. Peki ya çok fazla şeye sahip olanlar?

İşte *takoz* sorunu budur.

Sözlüğe göre, *takoz* bir gediği doldurmak ya da sallanan eşyaya denge sağlamak için kullanılan tahta parçasıdır ama edebi eleştiride, ölçü nedeniyle bir dizeye ya da bir metinde döneme bütünlük sağlamak için eklenen kelime ya da cümledir.

Yapıtta şiir anlarını yapı ya da destek anlarından ayırma niyeti konusunda Croce, *Şiir* (1936) yapıtında şöyle yazıyordu:

Şair (eylemi nedeniyle ahlaki bir adam olarak ve herhangi bir nahoşluktan muaf olmayan) kendi eserinde fark ettiği lekeler yüzünden ıstırap çeker ve en küçük ize kadar, hepsini yok etmek ister. [...] Ama şiir zihinleri bir şimşek ışıyla ziyaret eder ve insanın işi, onun peşine takılır, onun tarafından sürüklenir, büyülenir ve şiirden elinden geleni alır ve boş yere durmasını, çehresinin her çizgisini seyretmesine izin vermesini ister ama o çizgiler çoktan eriyip gitmiştir. [...] Böylece Virgilius, bütünü bir parçasını ya da parçacığını, en uludan en minige kaybetmemek ve mutlu anı naçar kaçırmamak için, biyografinin anlatısına göre, teslim olurdu, bazı kusurlu ya da çalaka-lem ifade edilmiş dizeler yazardı ve kendini rahatlatırdı, arkadaşlarıyla şakalaşarak o dizelerin, yapıyı sağlam taşıyacak sütunlar dikilene kadar ayakta tutmaya yarayacak takozlar olduğunu söylerdi. Ve şair o kusurlar yüzünden elbette huzursuzluk çekerdi, sağlıklı kılmak için can atardı ama içinde yükselen kutsal gizeme hürmeten, yeniden el koymaya tereddüt ederdi,

soğuk zihin artık o sıcak hayal gücü olmadığından, tehlikeli, Quintiliano'nun dediği gibi "temizleyebilen" ama aynı zamanda "paralayıp atabilen" yani iyi olanı yok edebilen bir araç olduğundan tereddüt eder ve işe el uzatmaktan genellikle kaçınırdı. [...]

Şiirde rastlanan, sadece tanımı gereğince düzeltilebilir olan kusur değildir [...] aynı zamanda düzeltilemez olan şiir-dışı şeylerdir ve bunlar okurda [...] huzursuzluk, yeniden okuma duygusu uyandırmaz ve bunlara umursamazlıkla bakılır. İşte her şiirsel eserde var olan sıradan ve yapısal parçalar bunlardır; özellikle de kapsamlı ve geniş içerikli eserlerde bir an belli belirsiz göze çarparken bazen ayan beyan görünürler. Bu sıradan ve yapısal parçalar konusunda çok bilinen bir olgu, şiirsel yapıyı destekleyen, Fransızların "chevilles", İtalyanların "takoz" dediği ekleme ve doldurma öğeleridir. [...] Peki bunlar aslen nereden kaynaklanır? Kimi noktalarda imgenin tınıyla uyumunu feda ederek de olsa ifadenin ritmik bütünlüğünü koruma gereksiniminden [...] Ariosto'nun dava arkadaşları olan iki baronun suskun ve yalnız halleriyle karşısına çıktıklarında Fiordiligi'nin nasıl şaşırdığını ve donakaldığını anlatan o dört hayranlık uyandırıcı dizeyi hatırlayalım:

Sessizce girdiler ve kadın onların yüzünü
Bu özel anda heyecanla görüp dondu
başka ilana, uyarıya gerek yoktu
Aşkı Barandimarte artık yaşamıyordu

Üçüncü dizedeki "ilan" ve "uyarı" aslında aynı şeyi söyleyen iki sözcüktür. Belki de ikisi de bunu dolu dolu yansıtmazlar ve "uyarı" orada uyak tutturmak için kullanılmıştı. Ama iki sözcüğün seçimiyle elde edilen bu hızlı ritim belli bir adımla tutturulmuş ve ayrılmış olduğundan Fiordiligi'nin kalbinin hızla atışını yansıtır, üstün bir şiirsel hava yaratır ve dizenin sonunda-

ki uyak, bu kalp atışını iki erkeğin görünmesini ve bunun şoku-
nu verir; erkeklerin yüzünde neşe emaresi yoktur.

Eğer öyleyse, o *ilan* ve *uyarı* aslında hiç de takoz değildir ve Croce'nin bu dört dizenin mükemmel olduğunu söylemesine neden olan şiirsel olarak doğru kelimelerdir. Ama yapıyı şiirden ayırma konusundaki inadı Croce'nin sözlerine şöyle devam etmesine neden olur:

Ama “yapısal parçaların” doğru olarak kabulü, onların şiir olarak kabulünün adaletsiz olması anlamına gelmez: pek iyi anlayamayan yorumcuların yaptığı hata, hem şöhreti ulu bir şair karşısında batıl hürmet duyarak bunun hükmü altına girmeleri (onun şiirini ve zanaat işlerini eş tutmakla hürmet duyulmaz) hem de gayet sık karşılaşılan akılsızlık ve estetik duyarsızlık durumudur.

Luigi Pareyson ise *Estetik* yapıtının III. bölümünün (Parçalar ve Bütün) 3.10 sayılı satırlarına şöyle başlık atmıştır: “Her parçanın vazgeçilmezliği: yapı, takozlar, kusurlar”. Croce idealizmi ve onun militan eleştirilerinin kırıncı sonuçlarına karşı polemğinde *Estetik* kitabının merkez kaygılarının hangileri olduğunu biliyoruz: Sanatsal biçimin bütünsel karakter üzerinde hak iddia etmesi; basit yapıda son derece işlevsel olsa da çalılıkta yetişmiş çiçekler misali yapıtta seyrek şiir anlarını seçmeyi reddetme. Gerekli olmayabilir ama o zamanlarda ve İtalya’da “yapı”nın lirik sezgi anıyla hiç ilgisi olmayan mekanik bir araç olduğunu yinelemekte fayda vardır; en çok Hegel misali olumsuz an olarak onu aydınlatıyor ve kavramsal bir kalıntı olarak en çok şiirin bazı anlarını çevherler gibi parlatıyordu.

Oysa Pareyson, *Estetik* kitabının bir bölümünü takoz konusuna ayırırken yapı ve takozların bir eser için şart oldu-

ğunu düşünüyordu; bunlara her şeyin bir işlevi olan bütünü içinde bütünüyle organik gözüyle bakılmalıydı; tamamlanmış yapıtta (hatta ivmenin yapıcı süreci başlattığı andan itibaren) *tout se tient*⁴⁸ ve gizemli bir şekilde onu takip eden, işlem sırasında yöneten ve sonuç olarak ortaya çıkan, bitmiş formun açığa çıkmasını sağlayan o oluşturunca biçim, yapıtı ayakta tutan organik resme bakış açısından tutunuyordu.

Belki de Pareyson Yeni Platonculuk geleneğinin tipik düşüncesine tutunuyordu: Buna göre bütünün mükemmelliği aynı zamanda, biçimin bütünlüğüne tutunan kusurları da kapsıyordu. John Scotus Eriugena; *De Divisione naturae* eserinde (IX. yüzyıl) şöyle yazıyordu:

Bütünün bir parçasında kendi için deforme olarak görülen şey, iyi bir düzene sahip olduğundan bütünde sadece güzel durmaz, aynı zamanda genel Güzelliğin nedenidir; böylece bilgelik budalalıkla ilişkisiyle, bilim sadece kusur ve yoksunluk olan cehaletle mukayesesıyla, hayat ölümle, ışık karanlığın karşıtlığıyla, hak eden şeylerin övgüsüz kalmasıyla aydınlanır ve kısaca söylemek gerekirse bütün erdemler zıt özelliklerini çekmekle kalmazlar ama bu karşılaştırma olmasa övgü alamazlar. [...] Gerçek neden olarak önerme yapmakta tereddüt etmez, evrenin bir bölümünde kötü, onursuz, aşağılık, sefil olan ve olayları bütünü içinde göremeyenlere göre suç sayılan her şey, bir tablonun Güzelliğinde olduğu üzere, evrensel görüntüde ne suç, ne aşağılık ya da onursuz ne de kötüdür. Nitekim ilahi kaderin tasarısına göre düzenlenmiş olan bütün iyidir, güzeldir ve adildir. Zıtların mukayesesinden, evrenin, Tanrı'nın dillere sığmaz övgüsünün ortaya çıkmasından güzel ne olabilir ki?

Pareyson için eğer "bütün bir tamlık oluşturmak için birbirine bağlı parçalardan oluşuyorsa, parça asla ihmal edilebile-

48. Fransızca "her şey yerli yerine oturur." (yay.n.)

cek ya da önemsenmeyecek bir ayrıntı değildir.” Takozlar bütünün gidişatına gerekli dayanak noktaları, köprüler, lehimler olarak görülürler, “bunlarda sanatçı daha az özenle, daha çok sabırsızlıkla, hatta umursamazlıkla çalışır, sanki ilerleme gerekliliğinin koşulu gibi geçerken uğramışçasına işler, çünkü bunlar bütünün önyargısız gerekliliğince mecbur kılınmıştır.” Öte yandan biçimin dahili ekonomisine de girerler çünkü bütün onu bağımlı pozisyonda görür.

Şimdi bunu *demetaforize* edelim: Pareyson bize takozun ötekiyle bağlanmamıza yarayan, son derece gerekli bir bağlantı, bir çare olduğunu söylemektedir. Eğer bir kapı usulca ya da ihtişamla açılacaksa, işlevinin mekanizmasını çalıştırmak için mutlaka bir menteşesi olmalıdır. Estetik hastası olan kötü mimar kapının bir menteşe üzerinde dönmesinden rahatsız olur ve bu parçanın işlevini yerine getirirken *güzel* görünmesi adına bir yenisini tasarlar; genellikle böyle yapınca kapının gıcırdamasına, cızırdamasına, tutukluk yapmasına, açılmamasına neden olur. Oysa iyi mimar kapının başka mekânları göstermesi için açılmasını amaçlar ve bütün yapıyı yeniden tasarlayan kişi olarak menteşe konusunda demircinin ezeli bilgeliğine güvenmesi gerektiğini bilir.

Takoz, yüce bir sonuç elde etmek için vasat bir araçtır. Bir gece, sabaha karşı saat üçte, Recanatî'nin *Infinito* tepesinde, tüm zamanların en güzel sonelerinden birinin ilk sözlerinin taşta kazınmış olduğu yerde, “Hoşlanırım oldum olası bu ıssız tepeden.”⁴⁹ Rönesansın ve belki günümüz dahil başka dönemlerin herhangi bir şairi tarafından yazılabilecek olan son derece sıradan bir dize olduğunu fark ettim. Bir tepe “şiirsel” bir dilde ıssız olmayacaktı da ne olacaktı? Gene de o beklenen başlangıç olmadan şiir ivme kazanamazdı ve belki de şiirsel olarak belleklere kazınan o batışın panik duygusunu sonda verebilmek için böyle sıradan bir başlangıç gerekirdi.

49. Giacomo Lopardi'nin şiirinden; *Şarkılar*, Çev. Necdet Adabağ, İstanbul, İş Kültür Yayınları, 2016.



Alessandro Magnasco
Sinagog, 1732-1735
 Chicago, The Art Institute

İddia aşkına da olsa cesaretimi toplayacak ve “Yaşam yolumuzun ortasında” gibi bir dize, bir takozun sahip olduğu sıradan onura sahiptir diyeceğim. Arkasında *İlahi Komedya* var olmasaydı bu dizeye pek de önem vermez, belki de bir deyim olarak kabul ederdik.

Ben takozu başlangıç vuruşuyla özdeşleştirmiyorum. Chopin’in Polonezlerinin hiç de takoz olmayan başlangıçları vardır. Ne “Como Gölü’nün, kesintisiz uzayan...”⁵⁰ ne de “Ni-

50. Alessandro Manzoni’nin *Nişanlılar* romanından; Çev. Necdet Adabağ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016., s. 39. (ç.n.)

san en zalim aydır”⁵¹ birer takozdur. Ama *Romeo ve Jülyet*’in sonunu getirelim akla ve şu italik yazılı cümle olmadan bitirilebilir miydi, siz söyleyin bana:

Bu sabah bize karanlık bir huzur getirdi ve matem havasındaki güneş yüzünü göstermeyecek. Bazıları bağışlanacak, bazıları cezalandırılacak. *Şimdiye dek hiçbir öykü Romeo ve Jülyet’inki kadar acı yüklü olmamıştır.*

Ama eğer Shakespeare bu ahlaki çıkarımla sözlerine son vermek istediye bunun nedeni seyirciye onların az önce izledikleri kıyımdan sonra salondan huzurla çıkmalarını sağlamak için bir soluklanma fırsatı tanımak istemesidir. Ve dolaşısıyla takozun burada bulunması doğrudur.

“*İlk uyuyakalan, Leo oldu*”: Fena değil. Ama sonra: “*Carla’nın ani ve üstelik acemi serbestliği onun tükenmesine neden oldu*” bir dava duruşmasından alınmış hüküm gibi durmuyor mu? Gene de Alberto Moravia’nın *Aylaklar* (1929) romanının *omne animal triste post coitum* (her hayvan cinsel birleşme sonrası hüznülüdür) acıklı gerçeğinin parladığı X. bölümü ancak bu biçimsiz ama gerekli pasajla başlayabilirdi.

Güç beğenir eleştirinin para-edebiyat dünyasına sürgün ettiği, okuru memnun etme çabası içindeyken üsluba özen göstermeyen, bir takoz olmaktan öte gitmeyen o eserler için ne demeli?

Dumas’nın *Monte Cristo Kontu* (1844) örneğini ele alalım.

Monte Cristo yazılmış olan tüm romanların en tutkulu olanlarından biridir ve öte yandan tüm zamanların ve tüm yazınların *en kötü yazılmış* romanlarından biridir. *Monte Cristo* her yandan dökülür. Aynı sıfatı bir satır sonra yineleme yüzüsüzlüğü gösterir, bu sıfatları arsızca üst üste yığar,

51. T.S. Eliot’ın “Çorak Ülke” şiirinden; *Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler*, Çev. Suphi Aytımur, İstanbul, Adam Yayınları, 1990. (ç.n.)

sentaks tutturamadığı için kapatmayı beceremediği konu dışı sözlere girer ve yirmi satırı bu şekilde soluk soluğa süründürür, duyguları resmetmekte mekanik ve beceriksizdir: Kahramanları ya heyecandan titrer ya beti benzi atar ya da alından dökülen iri ter damlalarını siler, insani bir yanı olmayan sesle kekeler, iskemleden çırpınarak kalkıp yeniden yığılır ve yazar ihtimamla üzerine yığıldıkları iskemlenin az önce üzerinden kalktıkları iskemle olduğunu ısrarla vurgular.

Dumas'nın neden böyle yaptığını bilmiyoruz. Yazmayı bilmediğinden değil. *Üç Silahşörler* daha yalın, hızlıdır, belki kendi psikolojisinden kaynaklanan nedenler vardır ama rahatça akar ve okumak bir zevktir. Dumas para nedeniyle böyle yazıyordu; satır başına ödenti alıyordu ve bu nedenle uzatmak zorundaydı. Tefrika edilen romanlara özgü bir durumla dikkati dağınık okuru toparlamak ve kazanma gerekliliği bir yana, yazar burada malum olanı takıntılı bir biçimde yineler; böyle olunca kahraman bir olayı 100. sayfada anlatır ama 105. sayfada bir başkasıyla karşılaşır ve aynı olayı bir de ona anlatır – ve ilk üç bölümde Edmond Dantès'nin köpeklerle ve domuzlara evlenmeye niyetli ve mutlu olduğunu kaç kez anlattığına bakılmalıdır: *If Şatosu*'nda geçirilen on dört yıl bu cins bir sulugözlü için azdır bile.

Yıllar önce Einaudi Yayınevi'nin daveti üzerine *Monte Cristo Kontu* romanını çevirmeyi kabul etmiştim. Fikir bana çekici gelmişti. Anlatısal yapısına hayranlık duyduğum ve üslubu tüylerimi diken diken eden romanı almak ve –yanlış anlaşılmasın– “yeni baştan yazmadan” ona hız ve kıvraklık taşıyan bir yapı kazandırmak, gereksiz yere ağırlaştığı noktalarda hafifletmek –ve hem okurun hem editörün– birkaç yüz sayfa az okumasını sağlamak istemişim.

Dumas satırları bol mu tutuyordu? O zamanlar her sözcük için fazladan ödeme alıyor idiyse, benim bazılarını kesmem ve azaltmam için bana ilk yetki verecek kişi kendisi olmaz mıydı?

Bir örnek. Özgün metin şöyle diyordu:

Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'oranger, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.

Tam tamına çeviri şöyle dememi gerektirirdi:

Danglars makine gibi birbiri ardına harika bir portakal ağacının çiçeklerini koparttı; portakal ağacıyla işi bitince bir kaktüse yöneldi ama portakal ağacından daha zor bir karaktere sahip olan kaktüs ona acımasızca battı.

Metnin içerdiği namuslu sarkazmdan bir şey kaybetmeden çeviri şöyle de pek güzel olurdu:

Harika bir portakal ağacının çiçeklerini makine gibi birbiri ardına kopardı; onu tükettiğinde bir kaktüse yöneldi ama o zorlu karakteriyle acımasızca battı.

Fransızcada kırk iki adet olan sözcük yerine ben yirmi bir sözcük kullanmıştım. Yüzde elli tasarruf yapmıştım.

Veya “comme pour le prier de le tirer de l'embarras où il se trouvait” cümlesiyle karşılaştığımda birinin içine düştüğü utanç durumundan kurtarılmak istediği bellidir ve “sanki onu utançtan kurtarması için yalvarıyordu” denebilir. On üç Fransızca sözcüğe karşı altı sözcük.

Neredeyse yüz sayfa boyunca böyle denedim. Sonra vazgeçtim çünkü şişkinlik, özensizlik, bolluk anlatı işinin parçaları değil midir, diye sordum kendime. *Monte Cristo Kontu*'nu ilk olarak 19. yüzyıl çevirileriyle okumasaydık, böyle sever miydik?

Şimdi baştaki önermeye dönelim. *Monte Cristo* yazılmış olan en sürükleyici romanlardan biridir. Tek bir vuruşta (vuruşlar silsilesinde, uzun süren bombardımanda) aynı romanın içinde üç arşetip durumu kutulamayı başarıyor ve bir celadın bile yüreğini daraltıyor: İhanete uğramış masumiyet, şans eseri ve takip edilen kurban sayesinde müthiş bir servet kazanımı; böylece fani insanların üzerine yükselme ve sonunda romanın mantığının ötesini zorlayarak çaresizce nefret edilmesini sağladığı kahramanların yok edildiği stratejik ihanet.

Bu iskelet üzerinde önce Yüz Gün ve sonra Louis Philippe monarşisi döneminde Fransız toplumunun temsili beliriyor; *dandies*, onların bankerleri, namussuz savcılar, zinaları, nikah anlaşmaları, meclis oturumları, uluslararası ilişkiler, devlet komploları, optik telgraf, kredi mektupları, cimri hesaplar, ahlaksız toplu ve bölünmüş faizler, vergi indirimleri, para değerleri ve kambiolar, akşam yemekleri, balolar, cenazeler ve hepsinin üzerinde hüküm süren tipik bir tefrika romanın özelliği olan Üstün İnsan. Ama bu klasik halk romanını yazmayı denemiş bütün öteki zanaatkârlardan farklı olarak Dumas, üstün insanıyla kopuk ve nefes nefese bırakan bir psikoloji yaratıyor, bize kadir-i mutlaklığın baş dönmesiyle (para ve bilgi sayesinde), bu özel konumda kuşku işkencesi yaşayan ve kadir-i mutlaklığının ıstıraptan doğduğunun bilincinde olmanın huzurunu hisseden insanı yansıtıyor. Bu nedenle, başkalarıyla güçlenen yeni arşetip, *Monte Cristo* (adların gücüne dikkat) aynı zamanda bir *Cristo/İsa*'dır, mecburen şeytanidir, İf Şatosu'nun mezarına kadar iner, insan kötülüğünün kurbanı olur ve yeniden yükselerek canlıları ve ölüleri yargılar, yüzyıllar sonra yeniden keşfedilen hazinenin parıltısında asla bir insan evladı olduğunu unutmaz. *Blasé* (umursamaz), kritik olarak ihtiyatlı, metinlerarası tuzakları iyi bilen, ama Verdi melodramlarında olduğu gibi kendini oyuna kaptıran biri olmak mümkündür. Melo ve Kitsch, ku-

ralsızlık sayesinde, yüce olana kıl payı yaklaşıırken kuralsızlık dahice yükseliyor.

Bolluk, kesinlikle her adımda var. Ama önemli itirafların, Edmond Dantès'nin düşmanlarına müdahale etmemeleri için yaptığı açıklamalarla kimliklerin ortaya çıkması (ve biz her şeyi bilsek de her sefer titreriz) ve tam edebi bir işlem olarak vurucu sahneden hemen önce gelen kelime kalabalığı ve sancılı tereddüt anları olmasa, biz bu romanın tadına varabilir miydik?

Monte Cristo özetlenseydi, hüküm, kaçış, hazinenin bulunuşu, Paris'te yeniden ortaya çıkma, intikam, hatta zincirleme intikamlar, bütün bunlar iki yüz, üç yüz sayfa içinde gerçekleşseydi, yapıt aynı etkiyi yapabilir miydi, bizi nefes nefese sayfaları ve tasvirleri atlamaya sürükleyebilir miydi (atlanır ama var oldukları bilinir, öznel olarak hızlanır ama anlatı zamanının nesnel olarak geniş tutulduğu bilinir mi?) İşte böylece evet, korkunç stil ölçsüzlüklerinin birer "takoz" olduğu bilinir ama bu takozların yapısal bir değeri vardır; nükleer reaktörlerdeki grafit parmaklıklar gibi beklentimizi daha da korkunç bir ritme sokmak, öngörülerimizi daha cüretkâr kılmaya yarar. Dumas romanı can çekişme duygusu yaratan bir makinedir ve bu can çekişmenin niteliği değil zamanın uzunluğu önemlidir.

Monte Cristo edebi ve hatta estetik stil bakımından kınanması gereken bir örnektir. Ne var ki *Monte Cristo*'nun sanat olmak amacı taşımamanın yanı sıra mitopoetik bir hevesi vardır; o bir efsane yaratmak ister. Oedipus veya Medea, Sophokles veya Euripides onları sanata dönüştürmeden önce korku verici mitolojik kahramanlardı ve Freud, Sophokles yazmamış olsaydı da Oedipus kompleksinden söz ederdi çünkü efsane ona başka kaynaklardan ulaşırdı; hatta anlatan Dumas veya ondan beter biri olurdu. Mitopoiesis tam da estetiğin kusur olarak değerlendirileceği şeyleri kült, yüce değer olarak sergiler.

Nitekim biz eserlerin pek çoğunu kült olarak değerlendiririz çünkü onlar temelde ölçüsüz bir viranedir.

Bir yapıtı kült nesneye dönüştürmek için onu bütün ile özgün ilişkisinden yola çıkarak azalarından soymak, parçalarını dağıtmak, sadece ona ait parçaları hatırlayacak şekilde zıvanadan çıkarmak gerekir. Bir kitap söz konusu olduğunda, onu sözün gelişiyle demonte etmek mümkündür, fiziksel olarak bir öbek parçaya indirebiliriz. Ve böylece bir kitap başyapıt bile olsa bir kült fenomene can verebilir, hele de kompleks bir başyapıtsa. *İlahi Komedya*'yı ele alalım, pek çok *trivia games*⁵² ya da Dante kriptografisinin kaynağıdır; mümin için önemli olan önemli ayetleri ezbere bilmektir ve bunu şiiri bir bütün olarak görmeden yapabilmektir. Bunun anlamı bir başyapıtın bile ortak belleğe ciddi biçimde yerleştiğinde, parçalara ayrılabilir olmasıdır. Bu bir kitaptan ziyade, bir film için daha kolaydır. Bir kült yaratmak için film daha önceden parçalanmış, aksak ve kendinden kopuk olmalıdır. Tamamlanmış bir film, onu keyfimize göre, kitapta olduğu üzere, yeğlediğimiz noktadan itibaren yeniden okuyamayacağımıza göre zihnimize bir bütün olarak, bir fikir ya da asal duygu olarak kazınır ama sadece parçalanmış bir film görsel zirveler ve kopuk imgeler dizgisi olarak hayatta kalabilir. O, merkezi bir düşünce değil pek çok düşünce koymalıdır ortaya. Tutarlı bir "kompozisyon felsefesi" açıklamayıp kendi felsefesini yaşamalı ve bunu olağanüstü değişkenliği sayesinde yapabilmelidir.

Nitekim öyle görünür ki, tumturaklı *Rio Bravo* bir *cult movie* (kült film) iken, *Ombre rosse* (*Cehennem Dönüşü*) öyle sayılmaz.

"Bu atan top mu, yoksa kalbim mi?" *Casablanca* filminin her gösteriminde, tam bu noktada seyirci, sadece futbol maçlarına özgü olan bir heyecanla tepki verir. Kimi zaman tek bir

52. İngilizce "bilgi yarışması." (yay.n.)

sözcük yeterlidir: Bogey “kid” der demez hayranları coşar. Genellikle seyirciler ünlü replikleri aktörlerden önce söylerler.

Eğer sanat eseri Dreyer, Ayzenştayn veya Antonioni filmle-riyse, geleneksel estetik kurallarına göre *Casablanca* bir sanat eseri sayılmaz, ya da sayılmamalıdır. Tutarlı biçimsel bakış açısına göre, *Casablanca* son derece mütevazı bir estetik ürünü temsil eder. Olağanüstü sahnelerin makul sayılamayacak şekilde bir araya getirildiği bir yumaktır, kahramanlar psikolojik olarak gerçeğe uygun değildir ve oyuncular aceleci bir tavırla oynarlar. Buna rağmen sinematografi konusunun çok büyük örneklerinden biridir ve bir *cult movie* olmuştur.

“Size bir hikâye anlatabilir miyim?” diye sorar İlsa. Sonra



Ingrid Bergman ve Humphrey Bogart

Casablanca, 1942

Yönetmen Michael Curtiz

ekler: “Ama sonunu henüz bilmiyorum.”

Rick şöyle der: “Evet, haydi, anlatın. Belki anlatırken sonu da belli olur.”

Rick’in repliği bir bakıma *Casablanca*’nın özeti gibidir. Ingrid Bergman’a göre film, çevrildiği süre içinde oluşuyordu. Son ana kadar Michael Curtiz bile İlsa’nın Rick ile mi yoksa Victor ile mi gideceğini bilmiyordu ve Ingrid Bergman’ın gizemli tebessümleri filmin çevrildiği esnada iki erkekten hangisi olacağını gerçekten bilmemesinden kaynaklanıyordu.

Bu bize, kadının hikâyede kendi kaderini neden seçemediğini de açıklıyor. Kader, çaresiz senaryo yazarlarından oluşan çetenin kalemi aracılığıyla Ingrid’i seçmişti.

Bir hikâyenin nasıl işleneceği bilinemiyorsa, daha önce başka yerlerde işe yaramış benzer durumlara başvurulur. Marjinal ama anlamlı bir örneği alalım ele. Laszlo içmek için bir şey ısmarladığı her sefer (bu dört kez olur), seçimi daima farklıdır: (1) Cointreau, (2) Bir kokteyl, (3) Konyak, (4) Viski (bir kere de kendi ısmarlamasa da şampanya içer). Nasıl olur da münzevi miskinliğindeki bir adam alkol alışkanlıklarında böyle bir tutarsızlık sergiler? Bunun psikolojik bir açıklaması yoktur. Benim görüşüm, Curtiz her sefer bilinçsizce başka filmlerdeki benzeri durumları anar ve mantıken tamamen ermiş bir seçki oluşturmayı umar.

O halde, *Casablanca* Eliot’ın Hamlet’i okuduğu gibi okunmalıdır; ona göre yapıtın çekiciliği başarılı olmasından değildir, hatta onun Shakespeare’in en mutsuz oyunlarından biri olduğunu söyler ama cazibe, kompozisyonunun kusurlu olmasından kaynaklanır. Hamlet, önceki farklı versiyonlar arasında başarılı olamamış bir füzyon etkisi olabilir, bu nedenle ana kahramanın kafa karıştırıcı kaypaklığı yazarın farklı *topoi* (temaları) bir araya koymasından kaynaklanmıştır. *Hamlet* kesinlikle huzursuz edici bir yapıttır; kahramanın psikolojisi de bizim için anlaşılmalıdır. Eliot, *Hamlet*’in



Antoni Gaudí
Sagrada Família
Barselona

gizemini çözmek için, dramın bütün aksiyonunu Shakespeare tasarımına bağlamamak, yapıta, önceki trajedi malzemelerinden oluşan başarısız bir *patchwork* olarak bakmak gerektiğini söyler.

Thomas Kyd'in dolaylı olarak başka kaynaklardan tanıdığımız bir yapıtının izleri vardır; o yapıtta ana motif sadece intikamdı; intikamdaki gecikme sadece muhafızlarla çevrili bir kralı öldürmenin zorluğundan kaynaklanıyordu; öte yandan *Hamlet*'in "deliliği" sahteydi, kuşkulardan sıyrılmak için öyle davranıyordu. Shakespeare'in dramının bitmiş halinde, intikamın gecikmesini sadece kahramanların sürekli kararsızlıklarından anlarız ve "deliliğin" etkisi uyumak değil, kralın kuşkusunu uyandırmaktır. Bunun yanı sıra Shakespeare'in *Hamlet*'i bir annenin oğluyla ilgili etkisini ele alır ama Shakespeare bu motifi eski dramın malzemesine

harmanlamakta aciz kalmıştır – yapılan değişiklik yeterince tamamlanamadığı için ikna edici olamamıştır. Pek çok tarzda ötekilere hiç benzemeyen bir gizem ve huzursuzluk vardır. Shakespeare hızlıca göz atmakla bile dikkat çekecek biçimde yüzeysel ve tutarsız sahneler bırakmıştır. Sonra, Kyd’in, özgün dramının belki Chapman eliyle yeniden ele alınmasından kaynaklanıyor olabilecek açıklanamaz sahneler var. Sonuç olarak *Hamlet* birbirine kaynamayan motifler katmanıdır; farklı yazarların çabalarını temsil ederken, aslında her bir yazar da, elini kendinden önce gelenin eserine sokmuştur.

Böylece, Shakespeare’in başyapıtı olması bir kenara, bu dram sanatsal açıdan bir başarısızlık örneğidir. “Hem teknik hem düşünce sallantıdadır. Olasılıkla çoğunluğun *Hamlet*’i bir sanat eseri olarak yorumlamasının nedeni onu ilginç bulmuş olmalarındandır, yoksa sanat eseri olduğu için ilginç bulmuş değildirler. O, edebiyatın Mona Lisa’sıdır”.

Daha küçük ölçekli olarak *Casablanca* filminde de aynı şey olmuştur.

Serbestçe konu yaratmaya yetenekli yazarlar eserin içine her şeyi katarlar, daha önce beğenilmiş ayrıntıları eklerler. Daha önce beğenilmiş ayrıntı sınırlıysa sonuç kitsch’ten başka bir şey olmaz. Ama daha önce onaylanmış her şey bir araya getirilirse Gaudí’nin Sagrada Familia’sı gibi bir mimari ortaya çıkar: aynı baş dönmesi, aynı deha.

Casablanca bir *cult movie*’dir çünkü içinde tüm arşetipler mevcuttur, her oyuncu daha önce başka durumlarda söylenmiş replikleri yineler ve insanlar “gerçek” bir hayat değil, daha önceki filmlerde stereotip olarak sergilenmiş hayatlar yaşarlar. Peter Lorre peşinden Fritz Lang’ın anılarını sürükler; Conrad Veidt Alman subayına inceden inceye *The Cabinet of Dr. Caligari* tadı verir. *Casablanca*, *déjà vu* duygusunu öyle bir noktaya getirir ki, seyirci filmde sadece daha sonraki filmlerde belirecek unsurları da görür. Ancak *To have and*

have not filminden sonra Bogart, Hemingway karakteri rolüne bürünür ama burada mıknaatıs “çoktan” Hemingway havasına bürünmüştür çünkü Rick İspanya’da savaşmıştır.

Casablanca filminde, Anlatı Güçleri, sanatın onları hizaya sokmasına izin vermeden serbestçe işlerler. Ve o zaman kahramanların bir andan ötekine huy, ahlak, ruh hali değiştirmelerini; suikastçıların bir casus yaklaşırken öksürerek konuşmayı kesmelerini, neşeli kadınların *Marsellaise* duyunca ağlamalarını kabullenebiliriz...

Tüm arşetipler adaba uygunsuz biçimde ortaya çıktıklarında Homeros’vari derinliklere ulaşılır. İki klişe güldürür. Yüz klişe duygulandırır. Çünkü klişelerin kendi aralarında gizli gizli konuştukları, yeniden bir araya gelmelerini kutlayan parti verdikleri anlaşılır. Acının zirvesi şehvete düşkünlüğe varırsa ve cinsel sapıklığın zirvesi mistik enerjiye dokunuyorsa, banallığın zirvesi de belli belirsiz Yücelik kuşkusu sezdirir.

Ve işte bu iz üzerinde, en kuralcı estetiğin bile tanımlayamadığı pek çok cazibe vakası temize çıkartılabilir. Proust’un *Hazlar ve Günler* (1896) kitabında kötü müziğe –başarısız senfonileri değil, ağlatan ya da dans ettiren şarkıları, ezgileri– övgülerini ele alalım...

Kötü müzikten nefret edin ama onu küçümsemeyin. Kötü müzik iyi müzikten çok daha fazla ve çok daha tutkulu biçimde çalınıp söylendikçe, gitgide iyi müzikten çok daha fazla düş ve gözyaşıyla dolmuştur.

Ona bu yüzden saygı duyun.

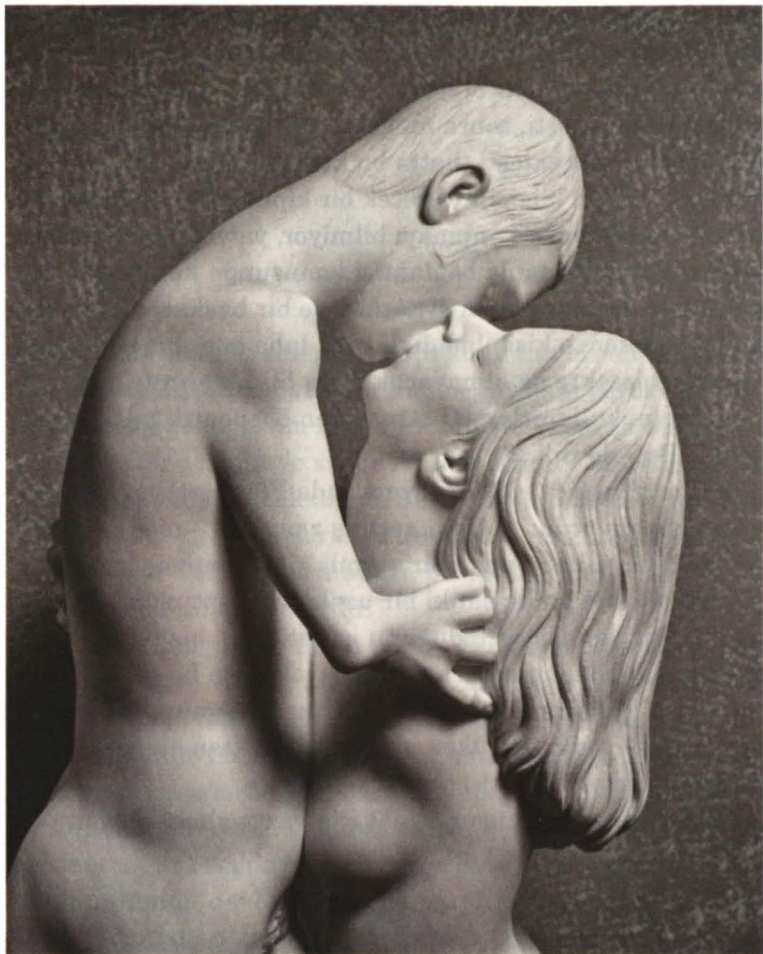
Sanat tarihinde bir yeri olmadığı halde, toplumların duygusal tarihinde muazzam bir yer kaplar. Kötü müzik aşkı demiyorum, ama saygısı, yalnızca zevk sahibi olmanın hayırseverliği ya da şüpheciliği diyebileceğimiz şeyin bir şekli olmakla kalmaz, aynı zamanda müziğin önemli toplumsal rolünün de bi-

lincidir. Bir sanatçının gözünde hiçbir değeri olmayan kim bilir kaç ezgi, romantik gençler ve sevdalı genç kızlar gürhunun seçme sırdaşları arasında yer alır. Nice “*altın yüzük*”lerin, “*Ah! Uykuda kal böyle*”lerin notaları her akşam hakkıyla ünlü, titreyen parmaklar tarafından sayfa sayfa çevrilir, hüzünlü ve coşkulu hayranlığına en kusursuz maestroların gıpta edeceği, dünyanın en güzel gözlerinden dökülen yaşlarla ıslanır; o maharetli, yaratıcı sırdaşlar ki kedere asalet katar, düşü yüceltir, kendilerine verilen ateşli sırrın karşılığında baş döndürücü güzellik yanılışmasını sunarlar. Halk burjuvazi, ordu ve soyluların postacıların, onları yıkan matemini, göklere çıkaran mutluluğun habercileri aynı olduğundan, görünmez aşk ulakları, aziz günah çıkaranları da aynıdır.

Kötü bestecilerdir bunlar.

Her soylu ve eğitilmiş kulağın dinlemeyi anında reddedeceği sinir bozucu bir nakarat binlerce ruhtan oluşan bir hazineye sahiptir, binlerce hayatın sırrını saklar; onların canlı ilhamı, piyanonun üzerinde hep açık duran, her an emre amade tesellisi, hayalperest lütfu ve idealidir. Birkaç arpej, bir tekrar, nice sevdalının, hayalperestin ruhunda cennetin armonilerini ya da bizzat sevgilinin sesini çınlatmıştır. Kullanılmaktan aşınmış bir kötü romanslar kitabı bizi bir mezarlık ya da köy gibi etkilemelidir. Evlerin bir üslubu yokmuş, mezarlar zevksiz yazılarla süslerin arasında kaybolmuş, ne gam! Estetik küçümsemelerini bir an susturabilecek duygudaşlığa ve saygıya sahip bir imgelemen karşısında, bu tozların arasından, gagalarında öbür dünyanın önsezisini kendilerine yaşatmış, bu dünyada güldürmüş ya da ağlatmış, hâlâ körpe bir hayal dalyıla bir ruhlar sürüsü havalanabilir. ⁵³

Proust’un bu sayfasıyla, kusurlu kusura övgümü tamamlamak isterim. Dilbilgisinde hikâye zaman olarak bilinen ve



Marc Quinn, *Öpücük*

Ayrıntı, 2001

Milano, Iannaccone Koleksiyonu

ya bitmemiş zamanı ya da kulaktan kulağa aktarılanı anlatan – *kusurlu* geçmiş zaman kipi neden bu adı almıştır? Sözel temalar arasında, bir olay şu anda mı gerçekleşmekte, daha önce mi gerçekleşti, sonra mı gerçekleşecek ya da az önce mi, çok önce mi gerçekleşti (hatta bu kusurlu kip bizi geleceğe de yönlendirebilir) bilgisini verecek bir kipimiz var ve bu zaman belirleme işlevini ya yapmayı bilmiyor, ya yapmak istemiyor ve bizi olayın zamanla bağlantısı konusunda kararsız bırakıyor, hatta çocuklar oyun oynarken ve bir başkası olduklarını hayal ederken, o kişi olmadıklarını, daha önce hiç olmadıklarını ve gelecekte de olmayacaklarını bildiklerinde miş-li zaman kipini kullanırlar: (O zaman ben Kızılderili reisiymişim, sen de Buffalo Bill...)”)

Proust *Hazlar ve Günler* yapıtında Flaubert'den söz ederken şöyle diyordu: “ Miş-li geçmiş zamanın –geçici olmakla beraber, hayatımızı pasif bir şeymiş gibi sunan, eylemlerimizi çağrıştırdığı anda, sanki bir uzak geçmiş zaman gibi, bize onların bir yanılsama olduğunu işaret eden, biz henüz avuntusunu bulamadan onları geçmişte yok eden bu zalim zamanın– bazı kullanımlarının bendeki tezahürünün, gizemli bir hüznü besleyen bitip tükenmez bir kaynaktan öteye gitmediğini itiraf ediyorum.”⁵⁴

Ve işte, bazen de kusur, sanat için vazgeçilmez oluyor.

2012

Kusur

54. Bu kısım, adı geçen kitapta bulunamadı. İtalyancasından çeviri bana aittir. (ç.n.)

Sır hakkında bazı açıklamalar

Size anlatmak istediğim önemli konunun bir sır olduğunu ve bu nedenle ağzımı sımsıkı kapalı tutmam gerektiğini dile getirerek başlıyorum sözlerime. Böyle yaparak büyük bir prestij kazanacağım ve siz de Altıncı İmam Cafer-i Sadık'ın dediği gibi ikna olacaksınız: “Bizim davamız, sır içinde bir sırdır, örtülü kalan şeylerin sırrıdır, ancak bir başka sır tarafından açıklanabilecek bir sırdır, bir sır hakkında olan ve bir sırla karşılık bulan bir sırdır.”

Bütün mitolojilerde farklı adlar altında sır tanrısı ve Harpokrates figürü vardır; Mısır sanatı aracılığıyla Yunan-Roma dünyasına ve oradan da Rönesans'a geçmiştir. Ama bana susmayı tembihleyen Harpokrates'in emrine karşı gelme zevki için burada size sırla ilgili bazı açıklamalar yapacağım.

Sır açıklanmayan, açıklanmaması gereken bilgidir çünkü açıklanırsa onu açıklayana ve bazen de açıklanana zarar verir.

Bu anlamda devlet sırlarından, şirket sırlarından, banka sırlarından, askeri sırlardan, örneğin Atlanta'da saklanan Coca-Cola formülü gibi sanayi sırlarından söz edilmektedir. Bu gibi sırlar (bunlar gerçekten gizli tutulan bazı şeylere aittir) genellikle soruşturma güçlerinin buyruğuyla, devlet arşivlerinin açılmasıyla, ihmal, ihanet ve özellikle de casusluk gibi nedenlerle açığa çıkarlar. Nitekim casusluğu önlemek ve gizli iletişimlerini korumak adına yüzyıllar boyunca kriptografiler geliştirilmiştir; herhangi doğal bir dilde ifade



Harpokrates, Yunan sessizlik tanrısı heykeli
Gravür, 1820, Roma

edilen belli bir mesajı onun yerini tutacak bir dizi ifade şekliyle yazılır, karşı taraf da bu ikame dilin kurallarını bilmek zorunda olduğu için özgün metni elde eder. Kadim dönemlerin Hindistanı'nda ve İncil'de gizli yazılar kullanımından söz edilir; Jül Sezar bundan bahseder ve Arap kültüründe de şifreleme bilimi olduğunu 855 yılında Ebu Bekir Hammad en-Nebati, *Müminin kadim yazıların sırrını çözme konusundaki çığınca arzusunun kitabı*'nı yazmıştır; İbn-i Haldun'un *Mukaddime*'sinde (XIV. yüzyıl) gizli kodeksten söz edilir ve bunların mektupları süslemek için kokuların, çiçeklerin, kuşların ya da meyvelerin yerine kullanıldığı söylenir.

Modern çağda, Avrupa devletlerinin kuruluşuyla, orduların ve askeri operasyonların giderek genişleyen topraklar yüzündeki karmaşık organizasyonlarıyla (Otuz Yıl Savaşları) kriptografi sanatı gelişir. İlk modern sistemlerden biri, Rahip Tritemio tarafından kullanılan hareketli çemberdir; burada ilk halkanın bir harfi, ikinci halkanın bir harfine ulanır; bu yöntemin ünlü ve son örneği (oldukça kompleks şekli) Alan



Ibni Haldun, *Mukaddime*
Kralları ve yöneticilerin tablosu
Add. 9574. F. 29v.
Londra, British Library

Turing tarafından deşifre edilen Nazi Enigmasıdır. Kriptografinin ana ilkelerinden biri, tüm kodların ne kadar mükemmel olurlarsa olsunlar eninde sonunda çözümlenebilmeleridir; kriptografik sırların kısa bir ömrü vardır ve biz bu konuyu bir kenara bırakabiliriz.

“Pulcinella Sırları” diye bilinen konuyu da bir kenara bırakabiliriz çünkü bunlar herhangi bir uydurma dile çevrildiği anda hemen kulaktan kulağa dolaşır ve gizli servisler sahte sırlar için bunları mahsus ortaya atarlar, böylece hasmı aradan çıkarırlar –zaten bunların da pek çoğu sahtedir– ve bu yöntemle çö-



Louis Grosclaude

Üç ev kadını

XIX. yüzyıl, Lüksemburg

Jean-Pierre Pescatore Müzesi

zümlenen sırlar, çözümlenmeden kalabilen sırları örterler.

Barok on yedinci yüzyılda, mutlak güçler dünyası toplu-
munda ayakta kalabilmek için başka türlü davranmayı bil-
mek, olduğunun zıddı görüşlere sahipmiş (Baltasar Gracián)
gibi görünmek ya da olduğu hali sezdirmemek (Torquato Ac-
cetto) gerekiyordu. Ve siyasetçinin onunla ilgili her şeyi giz-
li tutması gerektiğini bize *Siyasetçilerin Elkitabı*'nda (1864)
Kardinal Mazzarino söylüyor:

Pek çok kişinin bulunduğu bir mekânda yazman gerekirse,
rahleye daha önce yazılmış bazı sayfalar daya ve sanki onla-
rı kopya ediyormuşsun gibi davran. Bu kâğıt açıkça görünsün
ve dik dursun ama gerçekten yazmakta olduğun kâğıt masada
serili olsun ve öyle özenli davran ki, yazdığının tek satırı bile
dışarıdan görülmesin ve senin yanından geçen biri tarafından
okunmasın. Yazdığını, bir kitapla ya da başka kâğıt parçasıyla,
hatta ilkiymiş gibi göstereceğin yazılı başka kâğıtla ört ve bu
senin belgenden iyi görülsün. Eğer okurken sana birinin gözü
değerse pek çok kâğıdı çevir ve sanki niyetini belli etmiyormuş-
sun gibi davran; hatta önünde açık kitaplar da olsun ki bakan-
ların dikkatleri dağılsın. Kazayla mektup yazıyor ya da kitap
okuyorsan, kuşkulu olduğunu tahmin ettiğin biri girerse ve sa-
na yazdığın mektup veya kitapla ilgili soru sormaya niyet ede-
se, sen onun ağzını açmasına fırsat vermeden onu sorgula.

Sakınım

Mazzarino'nun sözleri aslında paranoyak bir sakınım ör-
neğidir ama ölüm durumunda sahibiyle yok olan kişisel sır-
lar da sakınıma dahildir. Bunlar arasında itiraf edilemeyen
eylemlerle ilgili sırlar vardır ama onlar sakınıma girmez çün-
kü bazı insanlar hastalıklarını, cinsel eğilimlerini, öz kökleri-
ni ifşa etmekten kaçınabilirler. Toplum böyle bir gizliliğe hak

tanır ve Simmel gibi bir sosyolog, sırlar hakkındaki çalışmasında bu hakkı toplumsal anlaşmaların en önemli parçalarından biri olarak değerlendirmiştir.

Bu gizlilik hakkının kitlesel iletişim araçları dünyamızda nasıl giderek değer kaybettiğini fark etmek ilginç olacaktır; bu dünyada sakınımdan vazgeçmek teşhircilik şekline bürünmüştür. O boşaltım tıpası açılmıştır ve bunu açan da geniş anlamda dedikodudur. Köylerde, kapıcı dairelerinde, lokantalarda yapılan klasik dedikodu, sosyal bir bütünleşme unsurudur çünkü dedikoducular çoğunlukla dedikodusunu yaptıkları kişilerin başlarına gelen dertlerden haz duyarlar ya da merhamet gösterirler.

Bu durum kurbanların orada olmadıkları, öyle olduklarını bilmedikleri (ya da bilmezmiş gibi yaptıkları) durumlar için geçerliydi. Bu nedenle toplumsal dedikodu tıpası dokunulmadan kaldığı sürece –hainler ve kurbanlar– mümkün olduğunca gizli tutulurlardı. İlk değişim –kadın ve erkek oyuncular, şarkıcılar, sürgündeki krallar, playboylar gibi– kişiler hakkında yapılan dedikoduların özel yayınlarla ortaya konmasıyla başladı; zaten bu kişiler de fotoğrafçıların ve muhabirlerin arzularını gönüllü olarak karşılıyorlardı. Fısıldanan dedikodu artık haykırılan dedikoduya dönüşmüştü, kurbanlara şöhret sağlıyordu ve böylece ünlü olmayanlarca kısıtlanan bir durum olmuştu. Televizyon da ortaya çıkarak kendi kendinin dedikodusunu yapan kurbanları ünlü kılma konusunda yayınlar geliştirdi. Ve ekranlarda eşleriyle karşılıklı ihanetlerini tartışan, onları terk eden sevgililerine yürek yakıcı davetler yollayan ve cinsel yetersizliklerinin acımasızca analiz edildiği boşanma sahneleri sergileyenler çoğaldı.

Toplumun gelişiminin ilk dönemlerinde Cesare Pavese gibi ihtiyatlı davranmaya meyilli Piemonteli yazarın şu unutulmaz intihar notunu bırakması doğaldı: “Ve fazla dedikodu yapmayın”. Ama kimse ona kulak asmadı ve artık onun

mutluz sevdaları hakkında her şeyi biliyoruz.

Sakınının terk edilmesi son zamanlarda başka şekiller kazandı. Bir yandan bilinçliyiz ama sonuçta sanki hiçbirini umursamıyoruz; kredi kartlarımız, telefon dökümlerimiz, hastane dosyalarımız sayesinde herkes hakkımızda her şeyi, en ufak hareketimizi öğrenebilir; öte yandan WikiLeaks olayı, *arcana imperii*'nin (imparatorun sırları) kamuya açıklanmasının demokratik bir işlem olduğuna ikna etti; öte yandan her devlet ve hükümetin gizli bölgeleri olmalıdır çünkü bazı bilgileri, temasları, projeleri hemen kamuya açmak onların başarısızlığa uğramasına neden olur ve genellikle topluma zarar verir. Bir hükümetin kurulması sırasında yapılan görüşmelerin *streaming* şekilde (kesintisiz) hemen açıklanması durumunda her bir kişi incelendiğini fark ederse, resmi duruşunu yinelememek için pazarlığa oturamaz, ki bu aslında siyasi ilişkinin ruhudur.

Gizemli sır

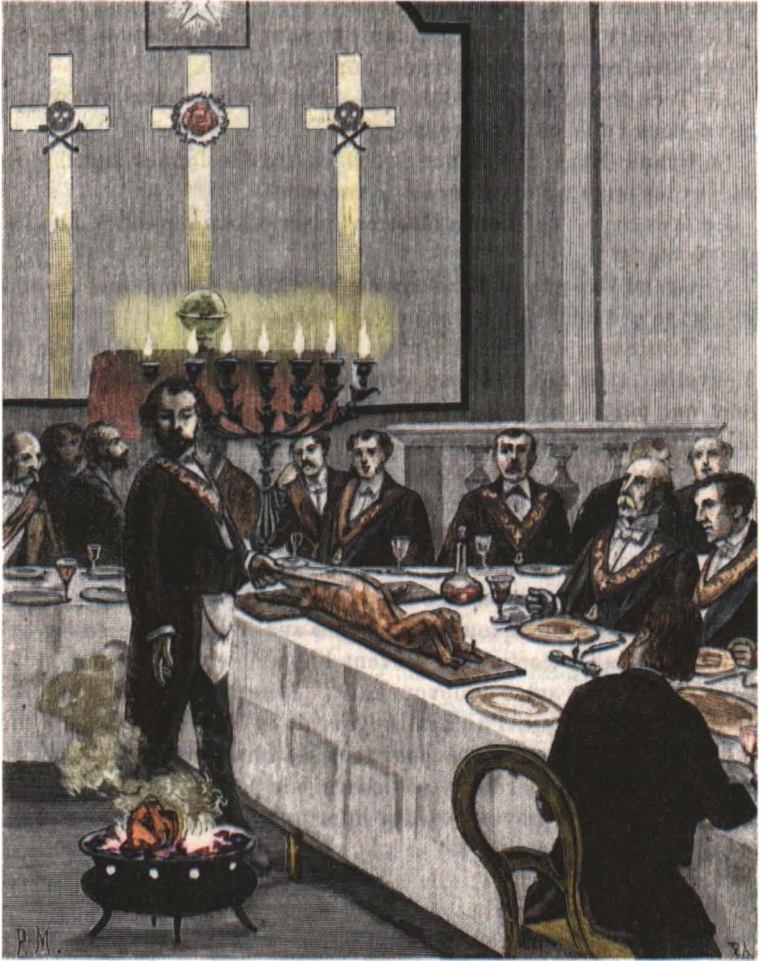
Sakınım dönemi bitse de binlerce yıldan beri var olan gizemli –daha doğrusu Hermetik ve okült– sır düşüncesi devam etmektedir. Pitagoras doktrini gizli gerçekler bilgisi olarak ortaya çıkmıştı ve Mısırlılardan elde edilmiş bilgilerin meyvesiydi. İ.S. II. yüzyıl süresince klasik rasyonalizm krizi yaşandığı dönemde pagan dünyası giderek gerçeği sırla ya da karanlık biçimde söylenenle özdeşleştirmeye meyletti. Bilgelik, gerçekten gizli olmak için egzotik ve antik olmalıydı. Özellikle doğu antikti, bilinmeyen diller konuşuyordu, bilinmeyen gizliydi ve demek ki sadece ilahın bildiği o sırrın bir bölümünü ihtiva ediyordu.

İşte bu durum klasik Yunan entelektüelinin tipik tutumunu alt üst ediyordu, çünkü o barbarları –oi barbaroi– kekemelerle, hatta kelimeyi telaffuz etmekten acizlerle eş tutuyordu. Oysa şimdi yabancıнын o sözde kekelemesi kutsal dil haline gelmişti.

Gerçeklik bir sırdır, inancının gelişmesi böyle başlamıştır ve bu da artık yitmiş olan bir geleneğin muhafızlarınca sahiplenilmiştir. Rönesans çağı sihir metinlerinin tümüne giriş anlaşılmayan dillerin birtakım hecelerinin telaffuzuyla olmuştur ve hatta bu heceleri telaffuz edenler bile aslında yapma bir İbranice üzerinde modellenmiş olan kelimelerin anlamlarını bilmezler.

Gülhaç

Gizli olarak sunulan her doktrinin kısmetinde Gülhaç hikâyesi vardır. XVII. yüzyılın başında Altın Yüzyıl gibi bir düşünce geliştirilir ve bu da tam Avrupa içinde ulusal çatışmaların ve dinsel nefretlerin dönemine denk düşer. Bu bek-lenti iklimi hem Katolik hem Protestan alanlarda ve farklı formlarda yayılır ve ideal cumhuriyet veya evrensel monarşiye eğilim, dinin geleneklerinde ve duyarlılıklarında genel bir yenilenmeye gitme gibi projelerin şekillenmesine yol açar. 1614 yılında *Fama fraternitatis* manifestosu yayımlanır ve 1615 yılında da bunu *Confessio fraternitatis Roseae crucis* diye bilinen ikinci metin izler. *Ad eruditos Europae*. Bu manifestolarla gizemli Gülhaç Tarikatı varlığını açıkça ortaya koyar, efsanevi kurucusu Christian Rosenkreutz hakkında bilgi verir ve Avrupa'da bol miktarda altın, gümüş ve değerli taşlara sahip olan, ihtiyaçları ve yasal amaçları için bunları krallara dağıtmayı dileyen bir topluluk doğmasını diler. Manifestolar kardeşliğin gizli karakteri konusunda ısrarcı olurlarken üyelerinin doğalarını asla açığa çıkarmayacaklarını bildirirler ("bizim yapımız –yüz bin kişi yakından görmüş olsa bile– ebediyen dokunulmaz, yıkılmaz ve merhametsiz dünyadan gizli olacaktır"). Gene de Avrupa'nın entelektüel kişilerine bir çağrıda bulunulur ve topluluğun üyeleriyle temas kurmaları istenir. "Her ne kadar şimdilik adlarımızı ve ne



Gülhaç Şöleni

LeoTaxil baskısı

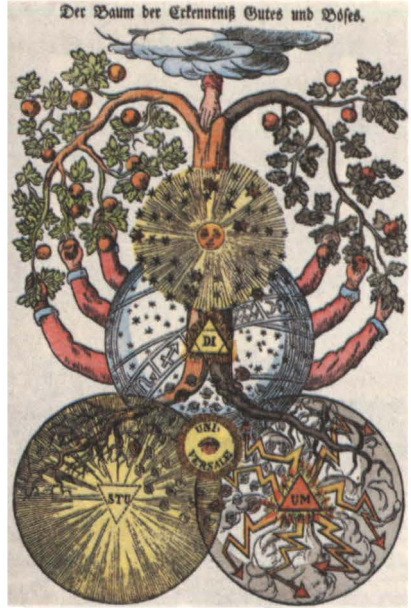
Fransız masonluğunun gizemleri

1887, Özel Koleksiyon



Gülhaç sembolü
Robert Fludd gravürü
Summum Bonum, 1629

İyi ve kötünün bilgi ağacı
Gülhaç tarikatının gizli figürleri
1785, Paris
Bibliothèque Nationale de France



zaman buluşacağımızı açıklamadıysak da [...] kim bize adını iletirse bizlerden biriyle canlı görüşme irtibatı kurabilir ve bir engel halinde, bu buluşma yazılı olarak yapılır.”

Neredeyse hemen, Avrupa'nın her yanından Gülhaç tarikatına iletiler yazılmaya başlanır ve bunların öncüsü de Robert Fludd adında etkili bir okültist olur. Kimse onları tanıdığını kabul etmez, kimse kendine Gülhaç üyesi demez, herkes bir biçimde o programla mutlak uyum içinde olduğunu anlaşılar kılar. Michael Maier *Themis aurea* (1618) yazısında bu tarikatın gerçekten var olduğunu iddia eder ama onun bir parçası olamayacak kadar alçakgönüllü olduğunu kabul eder. Herkes grubun gizli olduğunu bilir ve bu nedenle Gülhaç olduğunu kabul eden kişi (üyelerin bağlı olması gereken gizliliği ihlal ettiğinden) öyle değildir. Frances Yates “Gülhaç

yazarlarının alışıldık davranışı kendi taraflarından Gülhaç olmadıklarını iddia etmektir” diye yazar (1972). Ve bugün de böyle düşünülür ve en azından Gülhaç fikrini son derece ciddiye alan bir yazar René Guénon şöyle der: “Muhtemelen sözde Gülhaç olanların çoğunluğu, genellikle öyle bilinen kişiler aslında belki de sadece Gülhaçtırlar [...]. Ve hatta elbette ki hiçbir şekilde öyle değildiler çünkü bu toplulukların bir parçasıydılar; bu söylediğim çelişkili görünebilir ve ilk bakışta tezat yaratır ama aslında söylemek istediğim çok basittir” (*İnisiyasyon üzerine görüşler*, 2014, s. 190)

Gülhaç üyelerinin varlığına ilişkin tarihsel kanıtlar olmadığı gibi, daha sonrasında oluşan grupların gayet açık seçik tarihsel kanıtları vardır ve bunlar karşılıklı polemiklere girerler, özgün Gülhaç’ın tek ve yegâne varisleri olduğunu iddia ederler; örneğin AMORC, *Anticus et mysticus ordo rosae crucis* bunlardan biridir ve bugün Kaliforniya’da, San Jose kentinde Mısır tapınağı görünümlü ibadethanesi ziyaret edilebilir. Ne var ki binlerce yıllık geleneğe serzenişte bulunan bir Gülhaç organizasyonu, size ilk olarak bu geleneğin belgelerine ulaşmanın imkânsız olduğunu söyleyecektir: “Elbette anlayış göstereceksiniz” der gene bugün, bir *Manuel Rosicrucien* (1984). “Büyük Kardeşlik ve Büyük Beyaz Loca gözle görünebilen organizasyonlar değildir.” *Anticus et mysticus ordo rosae crucis* resmi belgelerinde, tariki yasal kılan özgün metinlerin elbette var olduğu ama malum nedenlerle girilmesi mümkün olmayan arşivlerde saklandığı bildirilir.

1623 yılında Paris’te Gülhaç’ın şehre ineceğini ilan eden anonim ilanlar belirir ve bu ilan vahşi polemiklere yol açar; bunun nedenlerinden biri de Gülhaç mensuplarının Şeytan’a taptıkları kuşkusudur. Descartes bile Almanya’ya yaptığı bir yolculukta onlara yaklaşmayı denemişti –deniyordu– (elbette başarısız olmuştu) ve Paris’e dönüşünde tarikata girmiş olduğundan kuşkulanılmıştı; o üzerindeki baskının şaşkınlı-

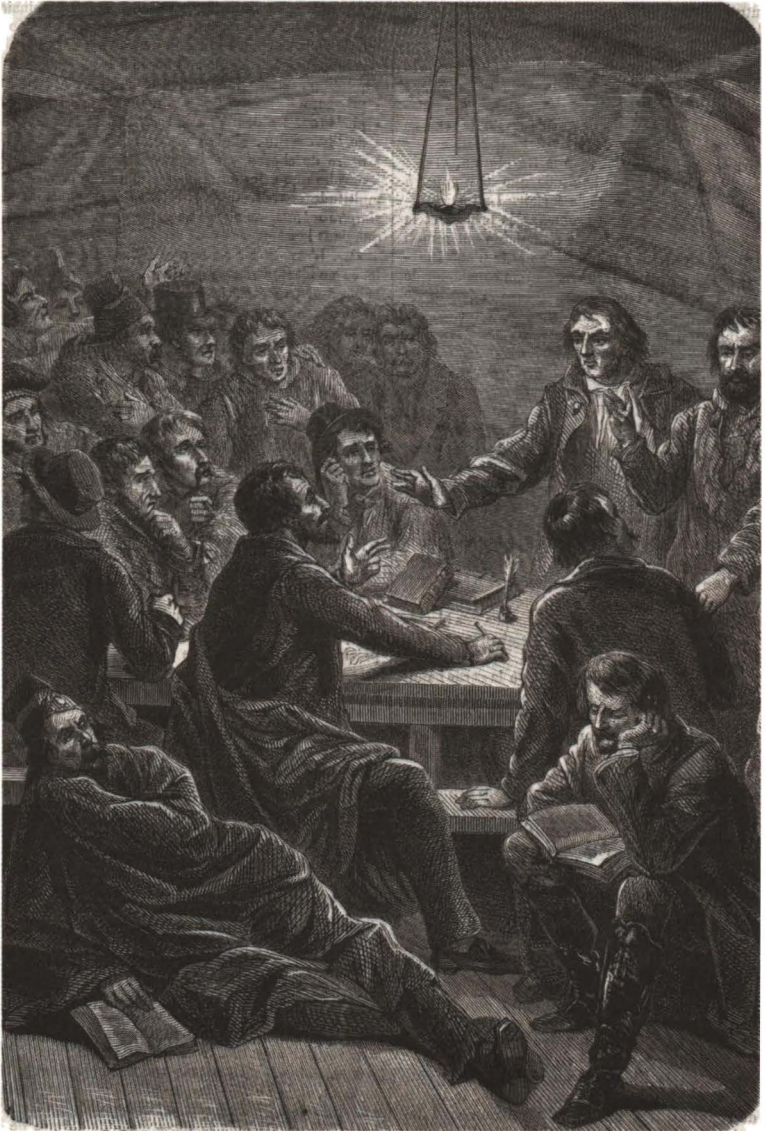
ğını ustaca savuşturmuştu. Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes* (1691) yapıtında “madem ki Gülhaç üyeleri görünmez oluyordu, o da kendini toplumda sık sık görünür kılmıştı ve hakkındaki söylentiye silmıştı” diye yazar.

Zavalı Descartes’ın bu buluşu bize Simmel’in sır hakkındaki denemesinde yineleyeceği şeydir, yani gizli toplulukların tipik özelliği görünmez olmaktır; iyice düşününce *Carbonari* gibi gizli ve görünmez gruplar var olmuştur ve gizemli Baviera İlluminati için de böyle denmiştir (bugün de bazı terörist gruplar için aynı şey geçerli sayılabilir), yandaşlara sahip olan her küçük grup üst hiyerarşi üyelerini değil, sadece o grubun liderini tanır.

Daha sonra, Carbonari üyelerinden pek çoğunun sonunun giyotin ya da kurşuna dizilme olmasının nedeni, sırlarının açığa çıkmış olması değildir; zaten gizli bir örgütün amacı isyan düzenlemek olsa, isyan patladığında, sır öyle olma özelliğini yitirir. Hisse senetleri paketini ele geçirmek için OPA (ihale) tertiplemek isteyen bir grubunki gibi sırlar olabilir; bunlar yükseliş ve batış durumlarında ortaya çıkarlar. Belirli bir amaca yönelik grupların sırları kısa ömürlü olmalıdır, yoksa grup üyeleri hiçbir şey beceremeyen haytalarlardır.

Ama Gülhaç vakası farklıydı ve ilk adımda bir şey gerçekleştirmeyi vaat etmiyorlardı. Öyle ki bu görünmezlik onların varlığını yadsımasın diye Neuhaus adında biri 1623 yılında *Gülhaç kardeşlerden yararlı ve imanlı uyarı*’yı yayımladı ve burada kim oldukları, adlarını nereden aldıkları, açıkça amaçlarının ne olduğu sorgulanıyordu; metin son olarak da şu olağanüstü konuyla hitama eriyordu: “Adlarını değiştirdikleri ve şifreledikleri, yaşlarını sakladıkları, kendilerini tanıtmadan geldikleri için mutlaka var olduklarını yadsıyabilecek bir Mantık yoktur.”

Gülhaç’ın büyük şöhretinin nedenleri onların bir sır ilan etmeleri ama hepsinin elbette sırrın doğası dışında her şey hakkında konuşmalarıydı.



Carbonari örgütünün toplantısı
Gravür, 1864



Joseph Constantine Stadler
 Mason Salonuna Giriş, Queen Street
 Hanımların, tarikat eşliğinde yıllık yemeğe girişleri
 Rudolph Ackermann gravürü
Microcosm of London, Litografi, 1808, Özel Koleksiyon

Sonra, bir şekilde Gülhaç geleneğine bağlı olarak 18. yüzyılda sembolik masonluk doğdu ve *Anderson Anayasası* ile kökenlerini Süleyman Tapınağı'nı inşa edenlere bağlayarak kendini yasal kılmayı amaçladı. İlerleyen yıllarda, İskoç denen masonluk tapınağı inşa edenlerle, Tapınak şövalyeleri arasında efsanevi ilişki olduğu ve gizlilik geleneğinin modern masonluğa Gülhaç kardeşliğinin aracılığıyla geçmiş olabileceği iddia etti. Bu savı desteklemek için pek çok masonik organizasyon –neredeyse her zaman Büyük Londra Locası ile çatışma halinde– onların tapınak ve Gülhaç geleneğine bağ-



Cagliostro Versay Sarayı'nda

Gravür, 1750

Özel Koleksiyon

lantılarını aşikâr edecek semboller ve ritüeller seçtiler. Böylece inisiyasyon uluları (sır hakkında bilgi derecesine göre belirleniyordu ve orijinalde üç kişiydiler) 33 kişiye kadar çoğaldılar; bunlara örnek olarak Memphis-Misraim Antik ve İlkel Ritüel dereceler gösterilebilir, bunlar Cagliostro tarafından kurulmuştur:

Planisferler Şövalyesi, Zodyak Prensi, Yüce Hermetik Filozof, Üstün Gezegen Kommendator, Yüce İsis Papası, Kutsal Tepe Prensi, Samotraki Filozofu, Kafkasya Titani, Altın Lira Çocuğu, Gerçek Anka Şövalyesi, Sfenks Şövalyesi, Yüce Labirent-

ler Bilgesi, Brahtman Prensi, Mistik Tapınak Muhafızı, Gizemli Kule Mimarı, Kutsal Perde Yüce Prensi, Hiyeroglifler Mütercimi, Altın Uzmanı, Üç Ateş Muhafızı, İletilemez İsim Muhafızı, Büyük Sırların Yüce Ödipi, Gizemler Vahasının Sevilen Çobanı, Kutsal Ateş Uzmanı, Işıklı Üçgen Şövalyesi.

Dereceler Masonik Sırlara inisyasyon işleminin birbirini izleyen aşamalarını temsil eder. Masonik Sırları tanımlayan en iyi yazarlardan biri Giacomo Casanova'dır:

Sadece sırrı ele geçirmek için Mason örgütüne girenler hayal kırıklığına uğrayabilirler:

Elli yıl boyunca Mason Üstadı olarak yaşayıp bu sırta vakıf olmamaları mümkündür. Masonluk sırrı, doğası gereği ihlal edilemez: Mason onu öğrenmeden, ancak sezgisel olarak idrak edebilir. [...] Öğrendiği zaman, bu keşfini en yakın Mason arkadaşına bile belli etmemek için elinden geleni yapar çünkü eğer karşısındaki kişi gizeme sızmayı başaramadıysa, başkalarından öğrense bile bundan yararlanamaz. [...] Locada olan gizli kalmalıdır ama boşboğazlık eden ve temkinsiz davranan da özü açıklayamaz: Bilmiyorsa nasıl yapsın bunu? Gerçekten öğrendiği zaman zaten açıklamaz.

Sözün özü inisyasyon sırrı açıklanamaz, ona ihanet etmek mümkün değildir.

Masonik sır konusunda İtalya Düzenli Büyük Locası Büyük Üstadı Giuliano Di Bernardo, bir mantık uzmanı olarak Locaların sembolizmasının okült yorumlarına meyletmiyordu. *Mason Felsefesi* adlı yapıtında şöyle yazıyordu:

Bazı kişiler vardır, –sembollerde– ezoterik gerçekler, simya sırları, felsefe taşını arar: bu durumda semboller son derece yoksundur ve ezoterik hayatın derin anlamlarına ancak de-



S. Auguste Leroux

Casanova Venedik'te

Casanova'nın Anıları içinde

1725-1798, Cilt 5, s. 30

Özel Koleksiyon

ğerler. Bu ve masonik sembolizmasının başka yorumları yanlış, bu nedenle gerçek doğasını ele geçirmek mümkün değildir ve durum şöyle açıklanabilir: Masonlukta semboller tek bir sır ifade ederler, o da inisiyasyondur. [...] Bunu anlamaktan aciz olan kişi, yolu tesadüfen mason tapınağına düşen, gönye, pergel, çekiç, kitap gibi aşına olmadığı nesneleri inceleyen ve bunların sembolik manalarını anlayamayan garibandan farksızdır. Gördüğünü okuyabilmek için masonik ışığa muhtaçtır ve bu sadece inisiyasyonla verilir. O zaman ve ancak o zaman masonik sır anlaşılabilir. [...] Eğer sır açıklanırsa ve sembolizmasından soyutlanırsa, Masonluğun temeli o anda çöker. İnisiyatik temeli olmayan Masonluk filantropik amaçları olan herhangi bir topluluk olur.

Demeye getiriyor ki (yorumluyorum) sırrı olmayan Masonluk, Rotary kulübüdür. Elbette ve malum nedenlerle Di Bernardo'nun kitabı Masonik sırrın ne olduğunu açıklamıyor.

18. yüzyıldan sonra gizli okültizm ve gizli topluluğun görünümlüğünü takiben dünyanın kaderini tayin eden Superiori Sconosciuti (Yüce Bilinmeyenler) efsanesi yayıldı. 1789 yılında Mardi de Luchet *Essai sur la secte des illumines* kitabında şu uyarıyı yapıyordu: “En yoğun karanlıkların sinesinde, birbirlerini asla görmeden tanışan yeni varlıklar topluluğu oluştu. [...] Bu topluluk Cizvit düzenin körlemesine itaatini, Masonluğun kanıtlarını ve harici törenlerini, Tapınakçıların yeraltı çağrılarını ve inanılmaz cüretini almıştır.”

1797 ve 1798 arasında, Fransız Devrimi'ne cevaben Rahip Barruel *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* başlığıyla yazdığı metinde Güzel Philippe tarafından dağıtıldıktan sonra Tapınak Şövalyelerinin monarşiyi ve papalığı yıkmak için gizli bir örgüt kurduklarını iddia etmişti. XVIII. yüzyılda onlar masonluğu ele geçirdiler ve kurdukları bir tür akademinin şeytani üyeleri şunlardı: Voltaire, Turgot, Con-



Masonik amblem
Duvar halısı
XX. yüzyıl, Milano
Museo del Risorgimento

dorcet, Diderot ve d'Alembert – ve bu toplantıdan da Jakobenler doğuyordu. Ama aynı Jakobenler daha da gizli bir örgütçe yönetiliyordu ve bu da Kral katlinden yana olan Bayyera İlluminati örgütüydü. Fransız Devrimi de bu komplonun final etkisi oldu.

Barruel kitabında Yahudilere dair gönderme yoktu. Ama 1806 yılında Barruel Simonini'ye Kaptan Simonini adında birinden gelen mektupta masonluğun Yahudiler tarafından kurulduğu ve onların tüm gizli örgütlere sızdıkları bilgisi verili-



Heksagram; Süleyman Mührü, 6 dallı yıldız, Davud Yıldızı, Davud kalkanı, çift üçgen, Satürn tılsımı, Kabala sembolü Özgür Masonlar tarafından kullanıldı.

XIX. yüzyıl, Özel Koleksiyon



Tapınak Kilisesi'nde Tapınak Şövalyeleri
XII. yüzyıl, Londra

yordu. Buradan, şimdi ilgilenemeyeceğimiz başka bir hikâye doğdu ve Yahudi komplosu efsanesi sonunda ünlü *Siyon Bilgeleri Protokolleri* konusuna vardı. Bu konu hakkında internet sitelerinde bolca bilgiye ulaşmak mümkündür.

Ne var ki dünya olaylarının gelişimini gizliden yöneten gizli örgütler düşüncesi bugün hâlâ canlıdır ve internette araştırdığınızda Trilateral, Bilderberg Grup ya da Davos Toplantıları hakkında farklı tartışmalar görürsünüz; sanki siyasetçiler, sanayiciler ve bankerler canları istediği zaman özel bir buluşmada bir araya gelemezler ve –ne yazık ki– hepimizin gözü önünde ekonomik stratejileri tartışamazlarmış, pek çok küçük tasarrufçunun çöküş nedenini açıklamak için spekülasyonlar yapamazlarmış gibi, onların daha gizli bir plan keşfettikleri ima edilir.

İnternet üzerinde Papa Francesco'nun, Kardinal Martini desteğiyle masonik gruplara bağlı olduğunu ima eden başka huzursuz edici ifadeler bulabilirsiniz.

Komplo teorisinin hayal gücü en gelişmiş örneği İkiz Kulelerin yıkılmasıyla ilgilidir ve bu Bush'un, Yahudilerin, vb. gizli planlarına bağlanmıştır.

Gidin araştırın internette. New York City adında 11 harf, *Afghanistan* adında 11 harf, kuleleri yıkma tehdidinde bulunan terörist Ramsin Yusem adında 11 harf, George W. Bush adında 11 harf bulunduğunu, New York'un Amerika Birleşik Devletleri'nin 11. eyaleti; kulelere vuran ilk uçağın 11 sayılı uçuşta olduğunu, içinde 92 yolcu taşıdığını, dokuz artı ikinin 11 ettiğini, kulelere çarpan öteki 77 uçuş sayılı uçağın 65 yolcu taşıdığını, altı artı beşin 11 yaptığını, 9/11 tarihinin Amerikan acil telefon numarası 911 ile aynı olduğunu ve üç rakamın toplamının 11 yaptığını göreceksiniz. Uçakların içindeki yolcu sayısı 254 idi ve bu rakamların toplamı da 11 ediyordu, üstelik 11 Eylül, takvimin 254. günüydü, bunun iç toplamı da 11 idi. İşte böyle martavallar devam ediyor.

Bu mucizevi görünen rastlantılara itirazlar nedir?

New York, City kelimesi eklenirse 11 ediyor; *Afghanistan*'da 11 harf var ama uçakları kaçıranlar Afgan değil-lerdi, Suudi Arabistan'dan, Mısır'dan, Lübnan'dan ve Arap emirliklerinden geliyorlardı. Ramsin Yuseb adı Latin harflerine uygulanırken sadece belli bir şekilde 11 harf ahyordu ama eğer Yuseb, Yussef olarak yazılsa oyun tutmuyordu; George W. Bush ancak ortadaki W eklendiğinde 11 harfe kavuşuyordu. İkiz kuleler 11 şeklinde dikiliyorlardı ama bu, Roma Rakamı olarak iki okunuyordu; 77 sayılı uçuş, kulelerden birini değil Pentagon'u vurdu ve 65 değil 59 kişi taşıyordu, kurbanların toplam sayısı da 254 değil 265 oluyordu ve böyle sürüp gidiyordu.

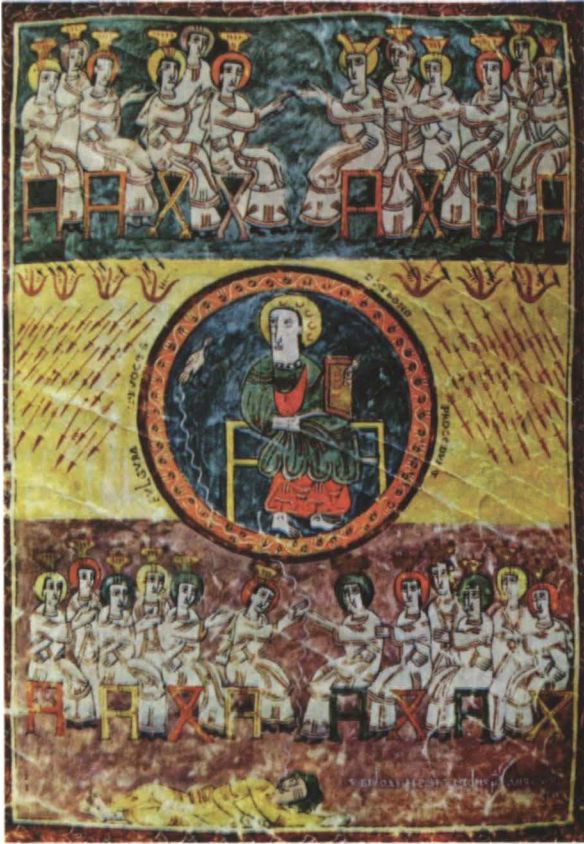
Gene internet size, ilk kuleye çarpan ilk uçağın adı olan

Q33NY yazarsanız, buna kentin simgesi NYC eklerseniz, bu formülün üzerinden fırçayla geçer ve Times veya Garamond gibi bir karakterle değil de aşağı yukarı daha Kabalistik gibi görünen Wingdings ile yazarsanız şaşırtıcı gizli mesajlar elde edeceğinizi söyler.

Tek sorun şu ki, kulelere çarpan uçakların hiçbirinin adı Q33 değildi ve bu, varsayılan gizli mesajı elde edebilmek için uydurulmuş bir rakamdı.

Bunun yanı sıra, açıklandığı zaman insanı hayal kırıklığına uğratan başka sözde sırlar da vardır. Fatima'nın üçüncü sırrı bunlardan biridir; 1944 yılında Rahibe Lucia tarafından teslim edilen kapalı zarf ancak 1960 yılından sonra açılmalıydı. Ama Papa XXIII. Giovanni ve ondan sonra gelenler içeriği açıklamaya gerek görmediler; mektup ancak 2000 yılında Papa II. Jean Paul tarafından yeniden gündeme getirildi. Öyle görünüyor ki sadece Ratzinger mesajı biliyordu ve bir tür iyi niyetle onu olduğu yere bırakmasını, içinde hiç ilginç bir şey olmadığını söylemişti. Ne var ki sırrın büyüğü ölçüyü aşacak şekilde büyümüştü. Mesaj açıldığında bazı trajik tanımlamalar olduğu görüldü ama bunlar İber adasına özgü bazı kıyamet tanımlarından esinlenmiş gibiydi ve kehanet yeteneği olsa bile, müteakip yıllarda (yazılmasından önce ve İspanya'da Rahibe Lucia'nın iki adım ötesinde) öyle çirkin şeyler vuku bulmuştu ki, bunlar Meryem Ana'yı görmeden de bilinebilir ve hatta hayal edilebilirdi.

Fatima ve Medjugorje sırları arasında varsayımsal bir bağlantı kurmak dahil, mesajda esrarlı anlamlar arayacak pek çok kriptofilden farklı olarak, Ratzinger –o dönemde inanç doktrini konsey başkanıydı– duruma hemen el koyarak kişisel bir vizyonun iman konusu olamayacağını ve böyle bir alegorinin kehanet sayılmayacağını söylemiş, Kıyamet ile ilgili benzerlikleri açıkça belirtmiş ve şunu eklemişti: "*Sırrın* vardıgı sonuç Lucia'nın İsa'nın Çilesi'yle ilgili ki-



Yedinci Mührün açılışı

Minyatür, Liébana Azizî'nin kıyamet yorumunun görseli

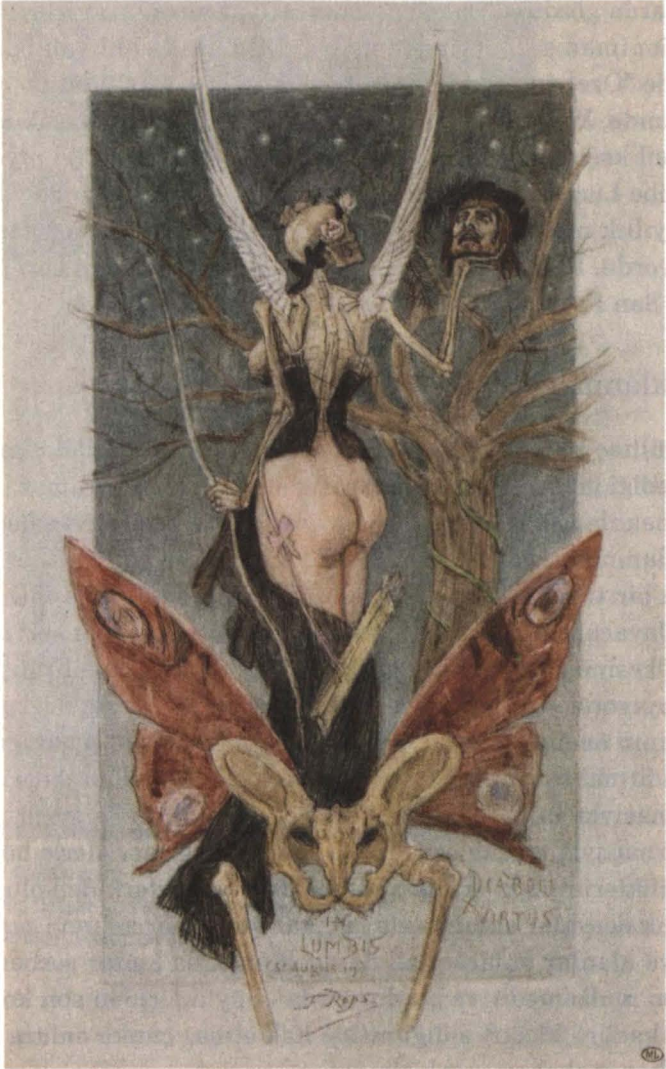
730-798 civarı, elyazması, İspanya

taplarda gördüğü imgeleri anımsatıyor ve onların içeriği de kadim iman sezgilerinden geliyor.” Bu arada anlamlı bir biçimde “Özel vahiylerin antropolojik yapısı” başlığını taşıyan bölümde, kâhinin “somut imkânlarıyla, bilgi ve ulaşabildiği temsil koşullarıyla gördüğünü” yazıyordu. Bu da iyi niyetle Rahibe Lucia’nın vecd halinde manastırın kitaplarında ve iki bin yıllık metinlerde okuduğu sahneleri gördüğü anlamına geliyordu. Fatima’nın üçüncü sırrı, uzun zamandan beri Mümin San Paolo Yayınevi’nin tüm kitaplarında yazıyor.

Açıklanmış bir sır hiçbir işe yaramaz

Gülhaç mensubu bir okültist olan Joséphine Péladan’ın söylediği gibi açıklanmış inisiyatik sır hiçbir işe yaramaz. Oysa insanlar sırlar konusunda aşırı açgözlüdürler ve henüz açıklanmamış bir sırta sahip olduğu bilinen bir kişi her zaman bir tür güç kazanır çünkü günün birinde kim bilir ne açıklayacaktır. Dünyanın yarısında, polisin ve gizli servislerin ilkesine göre, insan ne kadar çok biliyor ya da bilirmiş gibi yapıyorsa o kadar kudretli hale gelir. Bilgilerin doğru olmasının önemi yoktur. Önemli olan bir sırta sahip olduğuna inandırmaktır. Bir gizli servisin çöküşü hükümet arşivlerinin açılmasıyla ya da WikiLeaks gibi bir hareketin onları ortaya çıkarmasıyla gerçekleşir. İşte o zaman gizli servislerle büyükelçiliklerin ilişkilerinin sadece basın kupürlerinden oluşan büyük dosyalar olduğu ortaya çıkar ve bunlar aslında casuslar ve ajanlar onlara gizli damgası vurana kadar serbestçe gezen malzemedir ve bu durumda –büyükkelçiden son komisere kadar– hiçbirisi aldığı maaşı hak etmez çünkü onlara tek gereken makas ve zambak olmuştur.

O halde bir sırta sahip olmaktan kaynaklanan gücü, onun kamusal olmasını engelleyerek korumanın yolu nedir? Önce boş bir sır uydurmak gerekir. Bir sırta sahip olmak ve onu



Félicien Rops
Duygusal İnisiyasyon, kapak
 XIX. yüzyıl
 Paris, Musée d'Orsay

açıklamamak yalan söylemek anlamına gelmez; olsa olsa aşırı sakınlı davranmaktır. Ama yokken bir sırrı olduğunu iddia etmek, *sır hakkında yalan söylemektir*. Simmel bunun çocuklarda çok görüldüğünü, “genellikle gurur ve kibir aracına dönüştürerek, birinin ötekine ‘ben senin bilmediğin bir şey biliyorum’ dendiğini, bu son derece yaygın olduğundan karşdakini tenzil etme aracı olarak kullanıldığını ve üstelik bunun [...] bir sırda sahip olmadan da yapıldığını” söyler.

Çocukların sözde-sırrı, sadece bir başka çocuk üzerinde etkili olur ama pek çok inisiyatif örgütün (ya da pek çok gizli servisin) sözde-sırrı yetişkinler üzerinde bu sırlara sızma arzusu uyandırmıştır çünkü daima bir sır olduğundan emin olmuşlardır.

Belki bazıları, *Foucault Sarkacı* adlı romanımda bu boş sır sendromu konusunu işlediğimi bilir; üç bilgi arsız ya da aşırı bilgili arkadaş okült kitaplıklarda bulunan çerçöpten esinlenerek evrensel bir plan geliştirirler (Dan Brown bunları gayet ciddiye alarak *Da Vinci Şifresi* kitabında da bu çerçöpe değindi). Üç arkadaş, planın son sırrının ne olduğunu bilmezler ve hatta onu belirsizlik içinde bırakmakla eğlenirler ama işbaşında gayet aktif okültist çete bunları ciddiye alır ve dehşet dolu bir finalde Jacopo Belbo, Foucault Sarkacı’na asılarak öldürülür. Ama daha öncesinde bu boş sırla büyülenen –ve artık kendini oyuna kaptıran– Belbo bilgisayarının belgelerinde şöyle yazar:

Bir giz olduğuna inan; kendini erginlenmiş biri gibi duyarsın. Karşılığında bir bedel ödemen de gerekmez. Bir umut yaratmak; kökü olmadığı için hiçbir zaman kökünden koparılmayacak uçsuz bucaksız bir umut. Var olmayan ataların hiçbir zaman ortaya çıkıp ihanet ettiğini söyleyemezler sana. [...] Hayal meyal seçilebilen bir gerçek yaratmak; biri onu betimlemeye kalkışır kalkışmaz da onu aforoz etmek. Yalnızca kendinden daha belirsiz olanları kabul etmek. ⁵⁵

Ve Belbo'nun ölümünden sonra arkadaşı ve romanın yazarı Casaubon, altüst olmuş halde şunu yazıyordu:

Biz de öyle yapmıştık. Hiçbir şey icat etmemiştik, parçaları düzenlemiştik yalnızca. Ardenti de öyle yapmıştı; hiçbir şey icat etmemiş, parçaları beceriksizce düzenlemişti yalnızca; üstelik bizden daha az eğitim görmüştü; bu yüzden de daha az parça vardı elinde.

Onlara gelince, Onların elinde bütün parçalar vardı, ama bulmacanın tasarımını bilmiyorlardı. Hem sonra biz –bir kez daha– Onlardan akıllıydık.

Lia'nın, dağda, o kötü oyunu, Plan oyununu oynadığımız için beni azarlarken söylediği bir tümceyi anımsadım: "İnsanlar planlara susamışlardır; onlara bir plan sunarsanız, kurt sürüsü gibi üstüne atılırlar. Siz icat etmeye bakın, hemen inanırlar. Ortada yeterince plan var zaten, yenilerine gerek yok."

Gerçekten de hep böyle olur. Genç bir Herostratus nasıl ün kazanacağını bilmediği için kendi kendini yer. Sonra bir filmde, çelimsiz bir delikanlının bir *country music* yıldızına ateş ederek günün olayını yarattığını görür. Herostratus, formülü bulmuştur; gidip John Lennon'a ateş eder.

BGKY'ler de böyledir. Yapıtları yayımlanmış, ansiklopedilere geçen bir ozan olmak için ne yapmalıyım? Garamond açıklar: Çok basit, kendi paranızla yayımlayın. BGKY'nin daha önce hiç aklına gelmemiştir bu; Manuzio planı diye bir plan olduğunu görünce, kendini özdeşleştirir onunla. Çocukluğundan beri Manuzio'yu beklediğine, ama nerede olduğunu bilmediğine inanmıştır.

Sonuç olarak, biz var olmayan bir Plan icat etmiştik; Onlar yalnızca Plan'ın gerçek olduğuna inanmakla kalmamışlar, kendilerinin yüzyıllardır bu Plan'ın içinde olduklarına inanmışlar ya da düzensiz, karmakarışık tasarılarının parçalarını bizim Planımızın anlarıyla özdeşleştirmişlerdi; çürütülmez bir

andırışma, benzeşim, kuşku mantığına göre oluşturduğumuz Plan'ın anlarıyla.

Bir plan kurarsanız, başkaları da onu gerçekleştirirse, Plan varmış gibidir; gerçekten de, o anda var olmuştur.

O andan başlayarak, şeytancılar sürü sürü, haritayı bulmak için dñyanın dñrt bucağını dolaşırlar. Derin bir dñřbozumu-
nun üstesinden gelmeye çalışan insanlara bir harita sunmuş-
tuk biz. Hangi dñřbozumuydu bu? Belbo'nun son file'ı sezdir-
mişti bunu bana: Gerçekten bir Plan varsa, başarısızlığa uğra-
mak söz konusu değildir. Yenik dñřmüř olabilirsiniz, ama sizin
suunuz değildir bu. Bir kozmik isteme boyun eğmek utanıla-
cak bir şey değildir. Korkak değilsiniz; kurbansınız.

Ölümlü olduğunuz, denetleyemediğiniz binlerce mikro-orga-
nizmaya yem olduğunuz için üzölmezsiniz; ayak parmaklarını-
zın kavrayıcı olmayışından, kuyruksuz oluşunuzdan, dökülen
saçlarınızın, dişlerinizin yerine yenilerinin çıkmamasından, yol
boyunca ektiğiniz sinir hücrelerinizden, damarlarınızın sertleş-
mesinden sorumlu olan siz değilsiniz. Kıskanç Meleklerdir.

Günlük yaşam için de geçerlidir aynı şey. Borsada hisselerin
birden dñřmesi gibi. Her birey yanlış bir adım attığı için dñřer
hisseler; bñtñn yanlış adımlar birleşince yıldıya yol açar. Son-
ra sinirleri sağlam olmayanlar kendi kendilerine sorarlar: Bu
komployu kim dñzenledi, kim yarar sağlıyor bundan? Kompo
kuran bir dñřman bulamazsanız vay halinize; kendinizi suçlu
bulursunuz. Ya da kendinizi suçlu bulduğunuz için bir kompo,
birçok komplolar kurarsınız. Onlarla başa çıkmak için de, ken-
di komplonuzu kurmak zorunda kalırsınız.

Başkaları için komplolar kurduğa, kendi anlayışsızlığınızı
haklı çıkarmak için, gittikçe daha çok sevdalanırsınız o komp-
lolara; kendi komplonuzu onların örneğine göre tasarlırsınız.
Cizvitlerle Bacon'ılar, Paulusularla Yeni Tapınakılar birbir-
lerini kompo kurmakla suçladıkları zaman da böyle olmuştu.
Diotallevi şöyle demişti: "Elbette, kendi yaptıklarınızı başkala-

rına yorarsanız, yaptığınız kötü bir şey olduğu için başkaları da kötü olurlar. Ama onlar da, genellikle sizin yaptığınız kötü şeyi yapmak istedikleri için sizinle işbirliği yaparlar; aslında –gerçekten de– onlara yordüğunuz şeyin her zaman yapmak istedikleri şey olduğuna inandırırılar sizi. Tanrı yok etmek istediklerini kör eder. O'na yardım elini uzatmanız yeter.”

Bir komplonun komplo olması için bir giz olması gerekir. Ne olduğunu öğrenebilirsek artık düş kırıklığına uğramayacağımız, bizi kurtuluşa götürecek ya da gizi bilmenin kurtuluşla eşanlamlı olacağı bir giz. Böylesine açık bir giz var mıdır?

Kuşkusuz, ama bilinmediği sürece. Açıklanan bir giz bizi düş kırıklığına uğratmaktan başka bir şeye yaramaz. Agliè, Antoninuslar dönemini dalgalandıran gizem tutkusundan söz etmemiş miydi? Ama birisi çıkıp, kendisinin Tanrı'nın oğlu olduğunu, yeryüzünü günahlardan arındırmak için Tanrı'nın ete kemiğe bürünmüş oğlu olduğunu açıklamıştı. Az bir giz miydi bu? Herkese kurtuluş sözü veriyordu: Yeter ki komşularınızı sevin. Önemsiz bir giz miydi bu? Sonra, her kim doğru anda, doğru sözcükleri söylerse, bir parça ekmekle yarım bardak şarabı, Tanrı'nın oğlunun eteyle kanına dönüştürebileceğini, onunla beslenebileceğini söylemişti. Yabana atılacak bir bilmece miydi bu? Kilise babalarını, Tanrı'nın hem Bir, hem Üçlü olduğunu, Kutsal Ruh'un Baba'yla Oğul'dan geldiğini, ama Oğul'un, Baba'yla Kutsal Ruh'tan gelmediğini açıklamaya yöneltmişti. İlikler için basit bir formül müydü bu? Ama onlar da, kurtuluş ellerinin erişebileceği bir yerdeyken –do it yourself– hiçbir şey yapmadılar. Açıklama bu mu yoksa? Ne beylik! Sonra kayıklarına binip yitik bir bilgiyi aramak için isteriye tutulmuş gibi Akdeniz'de dolaşıyorlardı; otuz dinarlık dogmalarının yüzeysel bir perdeden, güçsüz ruhlar için bir parabolden, anıştırmalı hiyerogliften, Pnömatikler'e göz kırpmaktan başka bir şey olmadığı yitik bir bilgiyi. Üçleme'nin gizemi mi? Çok kolay: Altında başka bir şey olmalı.

Biri –Rubinstein'dı sanırım– Tanrı'ya inanıp inanmadığı sorulduğunda, şöyle yanıtlamıştı: “Yo, hayır, ben... çok daha büyük bir şeye inanıyorum...” Ama bir başkası da (Chesterton muydu?) şöyle demişti: İnsanların artık Tanrı'ya inanmaz olmaları, hiçbir şeye inanmadıkları anlamına gelmez; her şeye inanırlar.

Ama her şey büyük bir giz değildir. Büyük gizler yoktur, çünkü açıklanır açıklanmaz küçük görünürler. Yalnızca boş bir giz vardır. Durmadan parmaklarımızın arasından kayan bir giz. Orkidenin gizi, husyeleri belirtmesi ve etkilemesidir; husyeler bir burç işaretini, burçlar melek hiyerarşisini, melek hiyerarşisi müzikteki gamı, gam sıvıklar arasındaki bağıntıyı belirtir. Böyle sürüp gider. Erginleme hiç durmamayı öğrenmektir. Evren tıpkı bir soğan gibi soyulur; soğansa baştan başa kabuktur; Merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde olmayan ya da Möbius şeridi gibi sonsuz bir soğan düşünelim.

Gerçek erginlenmiş, en güçlü gizlin, içeriği olmayan giz olduğunu bilen kişidir; çünkü hiçbir düşman onu itiraf ettirmeyi başaramaz; hiçbir rakip inançlı onu elinden alamaz.

Sarkaç'ın önündeki gece kuttöreninin dinamiği şimdi daha mantıksal, daha tutarlı görünüyordu bana. Belbo bir gize sahip olduğunu iddia etmişti; bu yüzden de Onlar'ın üstünde güç kazanmıştı. İlk dürtüleri –tüm ötekileri toplamak için tamtamlar çalan Agliè gibi zeki bir adamın bile– bu gizi ondan koparıp almak olmuştü. Belbo gizi açıklamayı reddettikçe, Onlar gizlin büyük bir giz olduğuna daha çok inanıyorlardı; gize sahip olmadığına and içtikçe, Belbo'nun gize sahip olduğuna, bunun gerçek bir giz olduğuna, çünkü gerçek olmasaydı onu açıklayacağına inanıyorlardı.

Bu gizlin yüzyıllar boyu aranaşı, onları birbirine kenetlemişti; aforozlara, öldüresiye savaşımara, baskınlara karşın. Şimdi bu gizi öğrenmenin eşiğindeydiler. İki yılğı kaplamıştı içlerini; gizlin bir düş kırıklığı olması; bir kez herkesçe öğrenilince ortada



Felemenk Okulu
Teslis, 1500 civarı
Özel Koleksiyon

hiçbir gizin kalmayacağı. Onların sonu olurdu bu.

İşte tam bu noktada Agliè, Belbo konuşacak olursa herkesin öğreneceğini sezinledi; o zaman, kendisine karizma ve güç sağlayan gizemli havasını yitirecekti. Ama Belbo gizi yalnızca ona açacak olursa, Agliè ölümsüz Saint-Germain olmayı sürdürebilecekti. Agliè'nin ölümünün ertelenmesi, gizin ertelenmesiyle çakışıyordu. Belbo'nun gizi kulağına fısıldamasını sağlamaya çalışmıştı; bunun olmayacağını anlayınca da, teslim olacağını herkese açıklayarak onu kışkırtmıştı; üstelik görkemli bir melodram havası yaratarak. Ah, o ihtiyar kont, Piomentelilerin dikkafalılıklarıyla gülünçlük duygularının ölüm korkusunu bile yenebileceğini çok iyi biliyordu. Belbo'yu, reddediş tonunu yükseltmeye, kesin bir biçimde hayır demeye zorladı.

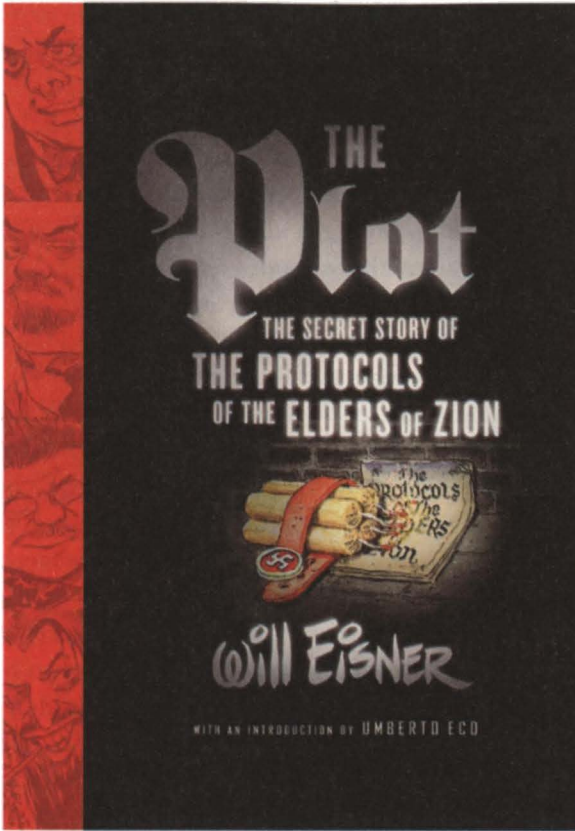
Ötekilerse, aynı korkudan ötürü, onu öldürmeyi yeğlediler.

Haritayı yitiriyorlardı —onu aramayı sürdürmek yüzyıllar alırdı— ama köhne, salyalı isteklerinin gücünü koruyorlardı.⁵⁶

İşte sözlerimi sonlandırmadan önce gerçek sırrı söylüyorum: Ele geçmesi ve ulaşılması mümkün olmayan bir sırra her ne pahasına olursa olsun ulaşmanın tek yolu dehşetli arzudur. İkiz Kulelerin El Kaide'nin bazı kamikazeleri tarafından yıkıldığını bilmek yetmez. Hepimiz beceriksiz ve şarlatan bir Demiurgos'un çocukları olduğumuzdan gözümüzün önünde olup bitenlerle asla yetinmeyiz.

2013

Sır



**Kompla, Siyon Bilgeleri Protokollerinin Gizli Hikâyesinin Amerikan baskısı, Umberto Eco'nun sunuşuyla
Will Eisner, 2005**

Komplo

Saplantı ya da saplantılar konusunu ele almam istendiğinde, zamanımızın saplantılarından birinin kesinlikle komplo olduğunu düşündüm. İnternette hızlı bir dolaşım sonucunda ne kadar çok komplonun (elbette uydurma) ifşa edildiğini görmek mümkündür. Ne var ki komplo sadece bizim dönemimize değil, geçmiş dönemlere de ait olan bir saplantıdır.

Komplolar tarihinde gerçekleşmiş ya da gerçekleşmemiş olsun ilk olarak akla gelenler, Jül Sezar cinayeti, *gun powder plot* (Barut Komplosu), Georges Cadoudal'ın cehennem makinesi, günümüzde şirket hisselerinin yükselmesi için yapılan finansal komplolardır. Ama gerçek komploların özelliği onların hemen ortaya çıkmalarıdır; Jül Sezar olayında olduğu gibi başarıya ulaşsa ya da Orsini'nin III. Napolyon cinayeti, 1969-1970 yıllarında Junio Valerio Borghese tarafından düzenlenen devlet darbesi girişimi ya da Licio Gelli komploları gibi başarısızlığa uğrasa da böyle olur. Gerçek komplolar gizemli değildir ve bu anlamda bizi ilgilendirmez.

Bizi ilgilendiren ise komplo sendromu fenomeni ve kimi zaman internette pek bol bulunan kozmik komploların masallaştırılmasıdır; bunlar gizemli ve araştırılmaz özelliklerini korurlar çünkü Simmel'e göre aynı sır özelliğine sahiptirler yani sır ne kadar güçlü ve baştan çıkartıcıysa içi o kadar boştur. Boş bir sır tehditkâr olarak doğar, ne açıklanabilir ne karşı çıkılabilir ve tam da bu nedenden ötürü güç aracı olur.



Jean-Léon Gérôme
Sezar'ın Ölümü
 1859-1867, Baltimore
 Walters Art Museum

Pek çok internet sitesinin pek ilgisini çeken, komploların şahı 11 Eylül konusunu ele alalım. Ortalıkta dolaşan kuram pek çok. Uç noktalarda (Arap köktendinci ya da Neonazi sitelerde bulunan) gezinen bazı kuramlara göre saldırı Yahudiler tarafından düzenlenmişti; o iki gökdelende çalışan tüm Yahudilere önceden bilgi verilmiş ve o gün işe gitmemeleri bildirilmişti.

Lübnan televizyonu Al-Manar'ın verdiği haber kesinlikle yalandı; aslında o kıyamet ateşinde İsrail pasaportlu iki yüz kişinin yanı sıra Amerikan Yahudisi olan yüzlerce kişi ölmüştü.

Anti-Bush kuramlara göre bu saldırı önce güç dalgası yaratmak sonra da Afganistan ve Irak'ı işgal etmek için bir bahaneydi. Olayı yön değiştirmiş farklı Amerikan gizli servislere bağlayanlar da oldu; bir kurama göre saldırı köktendinci



Romano Vittori

Felice Orsini saldırısı

14 Ocak 1858

1862, Paris, Musée Carnavalet

Arapların işiydi ve Amerikan hükümeti ayrıntıları daha önceden biliyordu, olayların bu şekilde ilerlemesine izin verdi ve sonra bunu Afganistan ve Irak'ı işgal etmek için kullandı (Roosevelt'in Pearl Harbor baskınını bildiği ama donanmasını korumaya almak için parmağını kımıldatmadığı ve bu saldırıyı Japonya'yı savaşa dahil etmek için kullandığının söylenmesi de benzer bir durumdu). Söz konusu bütün olaylarda, bu komploların en azından birinin destekçileri, olayların resmi yapılandırılmasının sahte, yalan ve çocuksu olduğunu kabul eder.

Pek çok farklı komplo kuramları hakkında fikir geliştirmek isteyen, Giulietto Chiesa ve Roberto Vignoli'nin yazdığı şu kitabı okuyabilir: *Zero: Perché la versione ufficiale sull' 11/9 è un falso*. (Sıfır: 11 Eylül hakkındaki resmi yorum neden sa-

te). İnanmayacaksınız, burada bazı pek saygın kişilerin adı da geçiyor ama ben saygımdan bunları açıklamıyorum.

Bunun aksi görüşlere kulak vermek isteyenler Piemme yayınlarına müteşekkire olmalı çünkü son derece tarafsız bir tutumla yayımladıkları kitapta (ve pazarın iki zıt sektörünü de fethetmeyi bildiğini kanıtlayarak) 11 Eylül komplosuna karşı kuramları sergiledi. Massimo Polidoro kaleminden çıkan ve onun kadar saygın kişilerin işbirliğiyle yayımlanan kitabın adı *La cospirazione impossibile* (İmkânsız Komplo). Her iki savın destekçilerinin kullandıkları konuların ayrıntılarına girmiyorum ama sadece “sessizlik kanıtı” diye adlandırdığım konuya dikkat çekiyorum. Sessizlik kanıtının bir modeli de, örneğin Amerikalıların Ay’a asla gitmediklerini ima eden kişilere karşı kullanılıyor. Eğer Amerikan uzay mekiği Ay’a inmediyse, bu durumu kontrol edebilen ve bunun yaşandığını söyleyerek çıkar elde eden birileri vardı ve bu da elbette Sovyetler’di; eğer Sovyetler Birliği bu konuda suskunluğunu koruduysa, bu da Amerikalıların gerçekten Ay’a ulaştıklarının kanıtıdır. Nokta.

Komplolar ve sırlar konusunda, deneyim (tarihsel deneyim de) bize şunu söyler: (1) Eğer bir sır varsa, sadece tek bir kişi tarafından bile biliniyorsa, bu kişi mesela sevgiliyle yatakta ona bunu açıklayacaktır (sadece saf masonlar ve uydurma bir tarikatın üyeleri açıklanmamış sır olduğuna inanırlar); (2) Eğer bir sır varsa, bu sırrı açıklaması için ağız açılacak bir kese daima vardır (İngiltere ordusunun bir subayı Prenses Diana ile yatakta yaşadıklarının yayın haklarını satmak için birkaç bin sterline razı oldu. Bunu Prenses’in kayıncıdesine anlatsaydı aslında alacağı ücret iki katına çıkardı ve bu türden bir *gentleman* bunu ona da anlatırdı).

İkiz Kulelere sahte bir saldırı düzenlemek için (altlarına mayın döşemek, müdahale etmemeleri için hava kuvvetlerini uyarmak, utanç verici kanıtları saklamak vs.) yüz binlerce



Yahudi Tehlikesi Kapak

Siyon Bilgeleri Protokolleri

Olasılıkla Mathieu Golovinski tarafından yapılmıştır.

1900 cıvan, Özel Koleksiyon

kişinin işbirliği gerekirdi. Bu girişim için kullanılacak kişiler genellikle centilmenler değildir ve bunlardan birinin yeterli bir miktar para karşılığında konuşmamış olması mümkün değildir. Sözün özü bu hikâyede bir Deep Throat eksiktir.

Komplo sendromu dünya kadar eskidir ve bunun felsefesi- ni müthiş bir biçimde işleyen de Karl Popper olmuştur.

Popper, kırklı yıllardan itibaren *Açık Toplum ve Düşman- ları*'nda şöyle yazıyordu:

Toplumun komplo teorisi [...] toplumsal bir vakanın açıklama- masının, bu vakanın gerçekleşmesinde çıkarı olan insanların ya da grupların keşfinde yattığı (bazen de önce açıklanması ge- reken gizli bir çıkar vardır) ve bu kişilerin onu öne çıkarmak için tasarladıkları ve entrika yaptıkları inancında yatar.

Toplum bilimsel amaçlarla ilgili bu kavram elbette, toplum- da yaşanan –özellikle de savaş, işsizlik, yoksulluk, kıtlık gi- bi insanların genelde nefret ettiği– herhangi bir durumun, ba- zı güçlü birey ve grupların müdahaleleri sonucu olduğu şek- lindeki hatalı kuramdır. Bu kuram [...] dinsel batıl inancın la-ikleşmesinin sonucudur. Homeros tanrılarının entrikalarının Truva savaşına açıklama getirdiği inancı artık ölmüştür. Tan- rılar terk edildi. Ama onların yerini güçlü insanlar ve gruplar aldı –tehlikeli baskı gruplarının sapkınlıkları mustarip oldu- ğumuz tüm şerhlerin sorumlusudur– ve bunlara örnek olarak da ünlü Siyon Bilgeleri, Tekelciler, Kapitalistler, Emperyalist- ler gösterilir.

Ben bununla komploların asla vuku bulmadığını iddia etme niyetinde değilim. Tam tersine bunlar son derece tipik toplum- sal olgulardır. Bunlar örneğin komplo teorisine inanan insanla- rın iktidara gelmesi durumunda daima önem kazanırlar. Gök- yüzünün yeryüzünde nasıl gerçekleştiğini bildiğine içtenlik- le inanan insanlar, ötekilerin komplo teorilerini benimsemele-

rinden farksızdır ve var olmayan komploculara karşı bir karşıt-Komplo konusuyla da ilgilenirler.

Gene Popper, 1969 yılında *Conjectures and Refutations* (Varsayımlar) kitabında şöyle yazıyordu:

Pek çok deizm formundan daha ilkel olan kuram, Homeros'un açıkladıklarına benzer. Homeros tasavvurunda tanrıların gücü önemliydi ve Truva'nın önündeki ovada yaşanan her şey aslında Olimpos Dağı'nda işlenen çoğul komploların bir yansımasıyla oluşuyordu. Komplonun toplumsal kuramı gerçekte bu deizmin, inancın, yani kaprisleri ve arzuları, her şeyi yaratan ilahiyatın bir yönüydü. Bu tanrıya atfedilen olayların sonucuydu ve şu soruyu doğuruyordu: "Onun yerinde kim var?" Bu sonuncusunun yerini şimdi bazı kudretli insanlar ve gruplar aldı – büyük buhranı ve mustarip olduğumuz her şerri yapmakla suçlayabileceğimiz tehlikeli baskı grupları. [...] Komplo teorisyenleri güçlendiğinde, bu gerçek olayları tanımlayan bir teori karakteri kazanır. Örneğin Hitler iktidarı ele geçirdiğinde, Siyon Bilgeleri Protokolleri'yle ilgili komplo efsanesine inandı ve kendi karşıt-komploculuğundan geri kalmamak için elinden geleni yaptı.

Komplo psikolojisi, kaygı verici olaylara ait belirgin açıklamaların bizi tatmin etmemesinden ve genellikle de onları kabul ettirmek bize kendimizi kötü hissettirdiğinden doğar.

Moro'nun kaçırılmasından sonra gelişen *Saygın Yaşlı* kuramını bir düşünün: Otuzluk gençlerin böylesine mükemmel bir eylem hazırlamaları nasıl mümkün olur, diye soruyorduk kendimize. Bunun arkasında daha görmüş geçirmiş bir Beyin olmalıydı. Oysa o anda başka otuzluk gençler şirketler yönetiyorlardı, Jumbo jetleri uçuruyorlardı ya da yeni elektronik aygıtlar icat ediyorlardı ve demek ki sorun aslın-

da otuzluk gençlerin Aldo Moro'yu Fani sokağında kaçırmaları hiç de zor değildi ve zaten bu otuzluklar da o *Saygın Yaşlı* masalını uyduranların oğullarıydı.

Popper'den sonra komplo sendromu pek çok başka yazar tarafından incelendi ve ben bunlar arasında sadece Daniel Pipes'ın adını anacağım; yazarın 2005 yılında Lindau Yayınevi'nce *Tarihin Karanlık Yanı* adıyla çevrilen kitabı ancak 1997 yılında daha dikkat çekici *Komplo* (alt başlık: *Paranoyak stil nasıl doğuyor ve nereden kaynaklanıyor*) adıyla yayımlandı. Kitap Metternich'in tahminen Rus büyükelçisinin ölümünü öğrendiğinde sorduğu "Bunun gerekçeleri ne olabilir?" sözüyle başlıyor.

Hayal ürünü komplolar, oldum olası insanlığı büyülemiştir. Popper, Homeros'un adını anmıştı ama daha ileriki yıllara geldiğimizde Rahip Barruel'i anımsayabiliriz; o Fransız Devrimi'ni varlığını sürdürebilmiş ve masonik örgütlere karışmış tapınak şövalyeleri tarikatının bir komplosuna bağlamış, bu teorisini tamamlamak için de gizemli bir Kaptan Simonini yaratmış ve sonradan tabloya Yahudileri de katarak geleceğe ait *Siyon Bilgeleri Protokolleri* konusunu da dahil etmişti.

Son zamanlarda internette rastladığım bir site son iki yüzyılda yaşanan her türlü uğursuzluğu Cizvitlere bağlıyordu. Bu sitede Joel Labruyère adlı bir kişinin kaleme aldığı *Le monde malade des jesuites* başlıklı uzun bir metin vardı. Başlığın ima ettiği üzere dünyanın (çağdaş olmasa da) bütün olaylarının uzun bir geçidi vardı ve bütün bunlar Cizvitlerin evrensel komplolarına bağlanıyordu.

XIX. yüzyıl Cizvitleri, Rahip Barruel'in "Katolik Medeniyeti" doğumuna ve rahip Bresciani romanlarına kadar tüm Yahudi-Masonik komploların esin kaynağıydı ve liberaller, Mazzini yanlıları, Masonlar ve anti-Klerik kişilerce finanse ediliyor olmaları doğrudu; Cizvit komplo teorisi broşür-



Papa Seçiminde Cizvitler oy sayıyorlar

XIX. yüzyıl, Chatsworth House

Devonshire Dükü Koleksiyonu

ler, Pascal'in *Taşra Mektupları* (1656-57) ve Gioberti'nin *Modern Cizvit* (1846) kitapları, Michelet ve Quintet'in yazıları sayesinde değil, Eugène Sue'nun *Serseri Yahudi* (1844-45) ve *Halkın Sırları* (1849-57) romanlarıyla ün kazanmıştır.

Sonuç olarak yeni olan hiçbir şey yoktu; Labruyére'e ait olan site Cizvitlerle ilgili saplantının son kertesine ulaşıyordu. Kuş uçuşu bir listeleme yapacağım, çünkü Labruyére'in komplolarla ilgili hayal gücünün Homeros'tan geri kalır hali yok: Cizvitler daima hem Papa'yı hem de değişik Avrupa krallarını kontrol ederek bir dünya hükümeti kurmakla ilgilenmişlerdir; ünlü Bavyera İlluminati örgütü aracılığıyla (ki aslında bu örgüt baştan Cizvitler tarafından kurulmuş



Marc Chagall

Abasver, efsanevi serseri Yahudi figürü

1923

Cenevre, Musée du Petit Palais

ama sonra komünist oldukları gerekçesiyle ihbar edilmişlerdir) İsa'nın dostluğunu yadsıyan kralları tahttan indirmeye çalışmışlardır; Titanic gemisini batıran da Cizvitlerdir çünkü o kaza sayesinde Federal Reserve Bank'ı (Amerikan Merkez Bankası) kurmuşlardır ve bunu denetimleri altında olan Malta Şövalyelerinin yardımıyla yapmışlardır – Titanic kazasında bu bankanın kuruluşuna karşı çıkan ve dünyanın en zengin Yahudilerinden olan Astor, Guggenheim ve Strauss hayatlarını kaybetmişlerdi. Federal Bank ile çalışan Cizvitler daha sonra iki dünya savaşını finanse etmişler ve net bir şekilde Vatikan'a avantaj sağlamışlardır. Kennedy cinayetine gelince, CIA'in de Ignazio di Loyola'nın spiritüel çalışmalarından esinlenen Cizvit programına bağlı olduğunu unutmazsak ve Cizvitlerin onu Sovyet KGB aracılığıyla kontrol ettiklerini bilirsek Kennedy'nin Titanic gemisini batıranlarla aynı kişiler olduğunu anlarız.

Elbette Neonazi ve antisemit tüm gruplar da Cizvit esintilidir; Nixon ve Clinton'ın arkasında Cizvitler vardı; Oklahoma City katliamını Cizvitler yapmıştı; Vietnam Savaşı'nı zora sokan Kardinal Spellman Cizvitlerden esinlenmişti ve nitekim Cizvit Federal Bank bu savaştan 220 milyon dolar kazanmıştı. Bu tabloda elbette Opus Dei eksik kalmaz ve bu örgüt de Malta Şövalyeleri aracılığıyla Cizvitlerin denetimi altındadır.

Bu konu bizi Dan Brown'ın *Da Vinci Şifresi* romanına ulaştırır; romanın ana konusu komplo sendromudur ve sayısız saf okuru Fransa ve İngiltere yollarına düşürmüştür; üstelik bu seyyahlar tanımlanan yerlerin hiçbirini bulamamıştır. Brown'ın neşeyle anlatısına kattığı hataların sonu yoktur; örneğin Prieure de Sion örgütünün Kudüs'te "Godfrey of Bouillon adında bir Fransız kralı tarafından" kurulduğunu yazar ama herkes bilir ki Godfrey krallık unvanını asla kabul etmemiştir; Papa V. Clemente Tapınak Şövalyeleri'ni

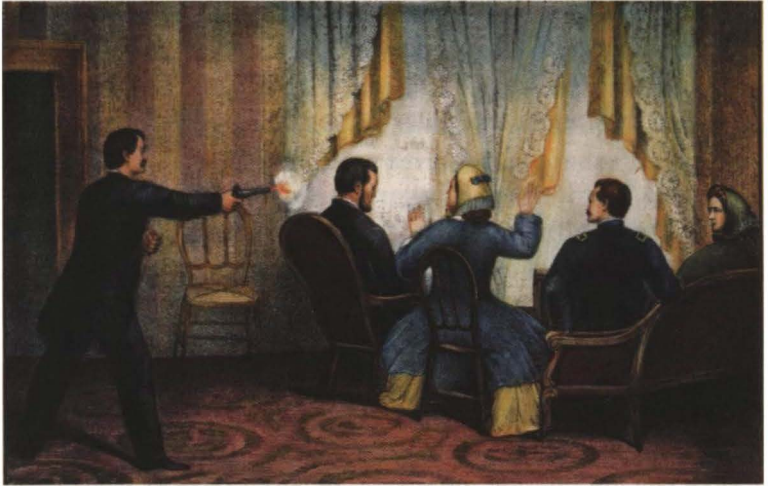
ortadan kaldırmak için “bütün Avrupa’da kendi askerlerince 13 Ekim 1307 tarihinde açılması gereken gizli emirleri içeren mühürlü emirler göndermiştir”; oysa tarihi bilgiye göre Fransa krallığının çiftlik kâhyalarına ve muhafızlarına Papa tarafından değil IV. Philippe tarafından gönderilmiştir (zaten nasıl olup da Papa’nın bütün Avrupa’da askerlere sahip olduğu da muammadır); Brown 1947 yılında Kumran mağaralarında bulunan elyazmalarıyla (ki ne Graal hakikati ne de İsa misyonu ile ilgilidir) bazı gnostik İnciller olan Nag Hammadi elyazmalarını birbirine karıştırmıştır. Ya da en sonunda Paris’te bulunan Saint-Sulpice Kilisesi’nin aslında onun yerinde var olan bir pagan tapınağı üzerine, orada bulunan ve Paris meridyenine tekabül eden Gül Hattı’nın bulunduğu yere inşa edildiği bilgisi de hatalıdır; bu çizgi sözde yer altından Louvre Sarayı’na kadar uzanır ve ters yüz denen piramidin altına ulaşır ve işte orası Kutsal Graal’in en son bulunduğu noktadır. İşte günümüzde hâlâ gizem avcıları Saint-Sulpice’e giderler, Gül Hattı’nı ararlar ve hatta kilise idarecileri şöyle yazan bir duyuru asmak zorunda kalmışlardır:

Kilisenin zeminine pirinç bir hat olarak tespit edilmiş olan meridyen, XVIII. yüzyılda inşa edilmiş bir bilimsel aygıtın parçasıdır. Kilise yetkililerinin, kısa süre önce kurulmuş olan Paris Gözlemevi astronomlarıyla anlaşmaları dahilinde yerleştirilmiştir. Onlar bu hattı yeryüzü yörüngesinin farklı parametrelerini tanımlamak için kullanmışlardır. [...] Son zamanlarda yayımlanarak ün kazanan bir romanın hayal gücüne dayanarak ilan ettiği üzere pagan tapınağına ait iz değildir, zaten burada böyle bir tapınak hiçbir zaman var olmamıştır. Ayrıca Gül Hat adıyla da anılmamıştır. Paris’in batısından doğusuna derecelerle ölçülmüş olan meridyen haritasının referansı olup Paris Gözlemevi’nden geçen meridyenle bağlantısı yoktur. Bu astronomik aygıttan, zamanın Efendisi Yaratan Tanrı bilinci dışında

hiçbir mistik anlam çıkarmak mümkün değildir. Ayrıca iki uçta bulunan dairevi pencerelerde yer alan P ve S harfleri de Pietro ve Sulpice kelimelerine göndermedir ve bunlar hayali Prieure de Sion örgütünün değil kilisenin koruyucu azizlerinin adıdır.

Çakma bilgiler neden başarı kazanır? Çünkü başkalarından saklanan bir bilgi vaat ederler; geçenlerde *Le Monde Diplomatique* gazetesinde Frédéric Lordon komplo sendromu varsayımının, neler olup bittiğini anlamak isteyen ama gerçek bilginin kendisine verilmesinin yadsındığını hissedenden bir kitlenin tepkisi olduğunu yazdı. Lordon aynı yazıda Spinoza'nın *Tractatus Theologico-Politicus* (17. yüzyıl) eserinden şu sözleri anımsattı: "Halkın gerçeklerden ve hükümlerden yoksun olduğunu unutmayın, çünkü devlet işleri onun bilgisi dışında gelişir." Ama devlet sırrıyla, gerçeğin saklanması ve komplo teorisi arasında ciddi bir fark vardır. Richard Hofstadter *The Paranoid Style in American Politics* (1964) kitabında komplo kuramlarının verdiği keyif, psikiyatrinin toplumsal düşünceye uyguladığı sınıflandırmalarla yorumlanmalıdır, der. İki paranoya fenomeni söz konusudur. Paranoyak ruh hastası tüm dünyanın kendisine karşı komplo kurduğuna inanır, sosyal paranoyak ise gizli güçlerin zulmünün kendi grubuna, ülkesine, dinine yöneldiği inancındadır. Sosyal paranoyak bence ruh hastası paranoyaktan daha tehlikelidir, çünkü kendi saplantılarının başka milyonlarca kişi tarafından paylaşıldığını görür ve komploya karşı çıkarsız biçimde eylemde bulunduğunu zanneder. Bu da bugün dünyada vuku bulan ve geçmişte vuku bulmuş pek çok şeyi açıklar.

Bir zamanlar Pasolini de komplonun bizi saçmalamaya sevk ettiğini çünkü kendimizi gerçekle mukayese etme ağırlığından kurtardığını söylemişti. Şimdi dünya komplocularla dolduğundan, artık umursamazlık mümkündür: Olur da biri çıkar Amerikalılar Ay'a gitmedi derse, bu onun sorunu-



Başkan Lincoln'ün 14 Nisan 1865 tarihinde Washington, Ford's Theatre'da öldürülmesi

Gravür, 1900 civarı

Özel Koleksiyon

dur. 2013 yılında Daniel Jolley ve Karen Douglas internet ortamında yayımladıkları “The Social Consequences of Conspiracism” başlıklı makalede şöyle bir saptamada bulunurlar: “Komplo teorilerini yanlışlayan bilgilere maruz kalan kişilerle karşılaştırıldığında, bu teorileri destekleyen bilgilere maruz kalan kişilerde siyasetle ilgilenme isteği azalıyor.”

Nitekim, dünya tarihinin gizli örgütlerce –ister İlluminati ister Bilderberg grubu– yönetildiğine ve onların yeni bir dünya düzeni kurmaya çalıştıklarına inanıldığında, benim elimden ne gelebilir? Duruma razı oluyorum ve kendi kendimi yiyorum. Bu nedenle her komplo teorisi kamuoyunu var olmayan tehlikelere doğru yönlendiriyor ve onların dikkatini gerçek tehditlerden uzaklaştırıyor. Bir zamanlar Chomsky'nin dediği gibi, komplo teorileriyle ilgili komplo ha-

yal edenler olduğu sürece, kendini bu varsayımsal komploya kaptıranlar sayesinde olaydan en büyük yararı sağlayanlar, tam da komplo teorilerinin darbe indirmek istediğı kurumlardır. Bunun anlamı şudur: Bush, Irak'a müdahale etmek için bahane yaratma adına İkiz Kulelere saldırdı diye düşünöldüğünde, farklı halüsinasyonlar arasında hareket edilir, Bush'un Irak'a müdahalesinin gerçek nedenleri ve tekniklerini inceleme göz ardı edilir ve onun politikasının etkisi yeni muhafazakârlar yaratır.

Benim burada ilgilenmek istediğim, herkesin gözü önünde yaşanan komplo sendromundaki yayılma değil, komploların kanıtlandığı ve açıklandığı pseudo-semiotik tekniklerdir.

Genellikle bir komplo teorisi, kopuk olaylar arasına yerleştirilen bağlantı ve anlam yüklü sıradan rastlantılardan yararlanır. Buna örnek vermek istediğimde pek çok rastlantı bulunur ve bunlar komplo teorileriyle dejenere olduklarında sınırsız sayıya yükselir. İnternette, Lincoln'ün 1860, Kennedy'nin de 1960 yılında Başkan seçildiğini okudum. Her ikisinin eşi de Beyaz Saray'da yaşadıkları dönemde birer evlat kaybetmişti. Her ikisi de bir Cuma günü ve bir Güneyli tarafından başından vurularak öldürölmüştü. Lincoln'ün sekreterinin adı Kennedy, Kennedy'nin sekreterinin adı da Lincoln idi. Lincoln'ün yerine geçen Başkan Johnson (1808 doğumlu), Kennedy'nin yerine geçen ise Lyndon B. Johnson (1908 doğumlu) idi. Lincoln'ü öldüren John Wilkes Booth 1839 doğumluydu, Lee Harvey Oswald ise 1939. Lincoln, Ford's Theatre'da vurulmuştu. Kennedy ise Ford tarafından üretilmiş Lincoln marka bir otomobilin içinde. Lincoln tiyatroda öldürölmüş, katili gidip bir depoya saklanmıştı. Kennedy'nin katili bir depodan ateş etmişti. Hem Booth hem Oswald dava görölmeden öldüröldüler. Ve son olarak da sadece İngilizcede güzel duran şu ünlü "pastanın üstündeki kiraz" deyiimiyle: Lincoln öldürölmeden bir hafta önce

Maryland'da bulunan *Monroe'nun içindeydi*. Kennedy öldürülmeden bir hafta önce Marilyn *Monroe'nun içindeydi*.

İkiz Kulelerin yıkılmasıyla ilgili olarak 11 rakamı da pek çok spekülasyona yol açtı.

Eğlenmeye devam etmek için okuduğumuza göre internette 50 dolarlık banknotu origami gibi belli bir sırayla katladığınızda, alevler içinde yanan iki kule görüntüsü elde ediliyor ve bu olayın masonik bir komplo olduğunu kanıtlıyor. (Amerikan banknotlarında masonik simge bulmak alışıldık durumdur çünkü Bağımsızlık Bildirgesi'ni hazırlayanların çoğu masondu.) Demek ki masonlar geçmişten beri bu felaketi planlıyorlardı.



Leonardo da Vinci

Son Yemek

1494-98, Milano

Santa Maria delle Grazie



Giotto

Madonna Marsilya'ya seyahat ediyor

Maddalena Şapeli

1307-1308, Assisi

San Francesco Bazilikası

İşte ben de bu fantezilerden esinlenerek bir süre önce Dan Brown'ın *Da Vinci Şifresi* kitabının bir parodisini yazdım. Leonardo'nun *Son Yemek* tablosunu incelediğimizde sofrada on üç davetli olduğunu görüyoruz. Gene de İsa ve sonra Yahuda'yı (kısa süre sonra ölecek olan iki kişi) çıkartırsam sofrada on bir kişi kalıyor. On bir, Petrus ve Judas isimlerinin bir araya geldiklerinde oluşturdukları rakamdır, 11 *Apocalypse* kelimesinin harf sayısıdır, 11 aynı zamanda *Ultima Coena* adının harf sayısıdır, İsa'nın iki yanında kolları açık iki havari görülüyor ve birinin işaret parmağı uzatılmış durumda ve işte bu şekil tesadüfen 11 rakamını oluşturuyor. Ve

nihayetinde freskte görünen yan tablolar yani pencerelerin sayısı da 11'dir.

Bunun yanı sıra basit bir Kabala ilkesine göre, alfabenin 26 harfine bir seri numarası tayin eder ve her harfi bir rakamla ikame edersek, Leonardo da Vinci adı $12+5+15+14+1+18++4+15+4+1+22+9+14+3+9 = 146$ eder ve 146 rakamının iç toplamı da 11 olur. Şimdi aynı işlemi Matteo adıyla yapalım: Harflerin rakamsal değeri 74 verir ve bunun da iç toplamı 11 yapar. 11×11 , 121 eder: Bu rakamdan 10 Emir'i çıkarınca elimize geçen rakam 111 olur.

Giuda (Yahuda) rakamsal değeri 42, bunun iç toplamı da 6'dır. 6 rakamını elde edince bunu 111 ile çarpmayı düşünürüz ve sonunda 666 rakamını yani Deccal'in sayısını elde ederiz.

Demek ki *Son Yemek* hem İsa'nın uğrayacağı ihaneti hem de Deccal'in gelişini haber veriyor.

Elbette bu rakamları elde edebilmek için ben Pietro'nun Latincesi olan Petrus'u kullandım, Matteo İtalyanca olarak işe yaradı, Giuda (Yahuda) bir kez İtalyanca bir kez de Judas olarak Latince ele alındı; *Son Yemek* Latincesi olan *Ultima Coena* (ki bunun bir mantığı yoktu) olarak kullanıldı. 111 rakamına ulaşmak için 121 rakamından 10 Emir'i çıkarmak zorunda kaldım; İsa'nın bedenindeki 5 yarayı ya da beden 7 merhamet işini almadım. Numeroloji böyle sürer gider.

Milyonlarca meraklı bugün hâlâ Rennes-le-Château köyüne gidiyorlar çünkü inanışa göre İsa Mecdelli Meryem ile evlenmişti ve Merovenj hanedanı onların soyundan türemiştir; buna ek olarak hayali Prieure de Sion örgütü burada halen faaldi; işte ben bu inanış üzerine çakma bir komplo yaratmaya karar verdim. Komplo elbette, Graal kâsesine bağlıdır, başka türlü olması düşünülemezdi.

Bu efsanevi kutsal emanet dolambaçlı yollar aşmış, bir

orada bir burada bulunmuş ve Nazi Otto Rahn'ın kitaplarıyla yayılan daha yeni bir söylenceye göre de şimdi Güney Fransa'da Montségur'da bulunuyor. Bu mekân, efsane-nin yeniden harlanması için uygun ortamdı: tek eksik bir bahane bulmaktı. Bu bahane de 1885-1909 dönemi arasında Carcassonne'a kırk kilometre uzaklıktaki Rennes-le-Château köyünde görevli olan rahip Bérenger Saunière ile ortaya çıktı. Saunière yerel kilisenin içini ve dışını restore etmişti, içinde yaşamak için Villa Bethania ve tepede de Kudüs'te bulunan Davud Kulesini andıran Magdala Kulesi inşa etmişti.

Masrafların o dönemin parasıyla 200 bin Frank tuttuğu hesaplanmıştı ve bu da bir kasaba rahibinin iki yüz yıllık maaşı demek oluyordu; bunun üzerine Carcassonne piskoposu bir araştırma başlattı ve Saunière'i bir başka kiliseye tayin etti. Saunière bunu kabul etmedi, istifa ederek kendi özel hayatına çekildi ve 1917 yılında öldü.

Ölümünden sonra çeşitli varsayım söylentileri yayıldı. Kilisenin onarımı sırasında Saunière bir hazine bulmuş olmalıydı. Aslında kurnaz rahip halka yaptığı duyurularla, bağışçıların rahmetli aile üyelerine dua okuma karşılığında para topluyordu ve böylelikle asla yapmadığı sayısız ayin için vatte bulunuyordu – tam da bu nedenle Carcassonne piskoposu onu yargılamıştı.

Saunière inşa ettiği tüm mal varlığını hizmetçisi Marie Dénarnaud'ya bırakmıştı; o da mirasın değerini koruması için hazine söylencesini beslemeye devam etmişti. Marie'nin mirası da 1946 yılında Noel Corbu adında bir kişiye kaldı; bu kişi sonradan köyde bir lokanta açtı ve hazine avcılarının ziyaretlerini çoğaltmak için yerel basında "Milyarlık Papaz" efsanesini yayımladı.

İşte tam bu noktada oyuna Pierre Plantard girdi, aşırı sağ gruplarda siyasi etkinlik yapmış ve antisemit gruplar oluşturmuş bir kişiydi; on yedi yaşında Vichy hükümetinin işbir-

likçileriyle aynı hizada duran Alpha Galates (İlk Keltler) hareketine öncülük etmişti. Bu onun, özgürlükten sonra da etkinliklerini partizan direniş grubu hareketi gibi göstermesine mani olmamıştı.

1953 yılında, güveni suiistimalden altı ay hapis yattıktan (ve daha sonra küçükleri kötü yola sevk etmekten bir yıl yatacaktı) sonra Plantard kendi Prieure de Sion örgütünü iki bin yıllık bir kurum olarak tanıtıyor ve bunu da Saunière'in sözde bulduğu belgelere dayanarak yapıyordu. İşte bu belgeler Merovenj hanedanının devam ettiğini kanıtlıyordu ve Plantard kendinin II. Dagobert soyundan olduğunu iddia ediyordu.

Plantard hilesi Gérard de Sède'in yazdığı bir kitapla kesişiyordu; bu kişi daha 1962 yılında Normandiya'da bulunan Gisors Şatosu'nun esrarıyla ilgili bir kitap yazmıştı ve orada berduşla uçuk arası Roger Lhonoy ile tanışmıştı; bu adam bir zamanlar şatonun bahçıvanı ve bekçisi olarak görev yapmış, sonra da iki yıl boyunca geceleri eski tüneller bulmak için toprağı kazmıştı; söylediğine göre yeraltından ilerleyerek ulaştığı bir salonda taştan bir sunak masası görmüştü, duvarlarda İsa ve on iki havarisinin görüntüleri vardı, duvarlar boyunca taş lahitler ve otuz değerli metal sandık diziliydi.

De Sède'in coşkusuyla daha sonra yapılan tüm araştırmalar bazı tüneller olduğunu gösterse de bu masalsı salona ulaşmamıştı. Ama bu arada De Sède, ona maalesef göstere-meyeceği gizli belgelerin yanı sıra gizemli salonun bir de haritasına sahip olduğunu söyleyen Plantard ile ahbap olmuştu. Aslında bu haritayı gene Lhonoy'un sözlerine dayanarak kendisi çizmişti ama bu De Sède'i kitabını yazmak ve olayda, bu durumlarda hep olduğu üzere, olayı Tapınak şövalyelerine bağlamaktan alıkoymamıştı.

1967 yılında De Sède *Rennes Hazinesi* adlı kitabını yayımlayarak medyanın dikkatini kesinlikle Prieure de Sion efsa-

nesine çekmiş; bununla birlikte Plantard'ın bu arada farklı kütüphanelere yaymayı başardığı sahte parşömenlerin röprodüksiyonlarını da ortaya koymuştu. Aslında, daha sonra kendinin itiraf edeceği üzere, sahte parşömenler, Fransız radyosunun mizah sanatçısı ve aktör Philippe de Chérisey tarafından çizilmişti; 1979 yılında o da bu sahte belgelerin yaratıcısı olduğunu kabullenmiş ve *uncial* alfabetini Paris Ulusal Kütüphanesi'nden aldığı bazı belgelerden kopya ettiğini söylemişti.

De Séde, bu belgelerde Poussin'in (daha önce Guercino tablosunda olduğu üzere) ünlü bir tablosuna tedirgin edici bir gönderme görüyordu: İki çoban üzerinde *Et in Arcadia ego*⁵⁷ yazan bir mezar bulurlar. İşte bu klasik bir *memento mori*'dir ve ölümün mutlu Arcadia diyarında bile var olduğunu müjdelemektedir. Plantard bu cümlelerin XIII. yüzyıldan bu yana aile armasında bulunduğunu (bu mümkün olamazdı çünkü Plantard bir garsonun oğluydu) ve tabloda görünen manzaranın Rennes-le-Château'yu çağrıştırdığını iddia ediyordu. Oysa Poussin, Normandiya'da doğmuş ve Guercino hiç Fransa'ya gelmemişti, Poussin ve Guercino tablolarındaki mezarları seksenli yılların sonuna kadar Rennes-le-Château ve Rennes-les-Bains arasındaki yolda görmek mümkündü. Ama ne yazık ki mezarlığın XX. yüzyılda kurulduğu kanıtlanmıştı.

Her ne hal ise, ortaya çıkan gerçeğe göre bu tablolar hem Guercino'ya hem de Poussin'e Prieure de Sion örgütüne ısmarlanmıştı. Ama Poussin tablosunun deşifresi bu kadarla kalmıyordu: *Et in Arcadia ego* ifadesi anagram incelemesine tabi tutulduğunda karşımıza bir emir çıkıyordu: *!! Tego Arcana Dei* ve bu da Defol! Tanrının sırlarını ben örtüyorum, anlamına geliyordu. Bu da sonradan İsa'nın mezarının orada olduğunun "kanıtı" sayılıyordu.

De Séde'in incelemesine göre, Saunière tarafından resto-

57. Arcadia Çobanları olarak bilinir. (ç.n.)

re edilen kilisede *Terribilis est locus iste* ibaresi yazıyordu ve bu gizem peşindeki ziyaretçileri ürpertiyordu. Aslında bu Yaradılış kitabının 24. Babında geçen, pek çok kilisede yer alan, göklere yükselmeyi hayal eden Yakup'un vizyonunu ima eden ibareydi çünkü Latince Vulgata çevirisinde Yakup uyandığında şöyle diyordu: "Ne kadar korkunç bu yer!" Aslında Latince *terribilis* aynı zamanda bir yüceltme ifadesidir, hürmetten doğan korkuya işaret eder – ve bu durumda bu ifadenin hiç de tehditkâr bir yanı yoktur.



Guercino

Et in Arcadia Ego

1618-1622, Roma

Galleria Nazionale d'arte Antica



Nicolas Poussin
Arcadia Çobanları I
 1637-1638, Paris, Louvre

Kilisede kutsal suyun bulunduğu çanak yere diz çökmüş bir İblisin sırtında durur, bu da İblislerin şahı Asmodeus olarak yorumlanmıştır; oysa pek çok Roma kilisesinde şeytan figürüne yer verilmiştir. Sonuç olarak Asmodeus da dört meleğin sırtındadır ve hepsinin altında şu cümle kazılıdır: *Per ce signe tu le vincrais* ve bu da İmparator Konstantin'in ünlü ibaresi *In hoc signo vinces*'i (Bu işaretle zafere) akla getirir ama o "le" eki, sır avcılarını cümlelerin harf sayısını saymaya yönlendirmiştir ve ulaştıkları rakam olan 22, mezarlığın girişindeki kuru kafanın dişleri, Magdala Kulesi'nin burçları, kuleye çıkan iki merdivenin basamak sayısı gibi 22'dir. Ayrıca "le" ekinin harfleri cümlelerin on üç ve on dördüncü harfleridir, 13 ve 14 yan yana geldiğinde 1314 olur ve bu da Tapı-



Rennes-le-Château kilisesi girişinde istiridyeyi sırtında taşıması için kullanılan Şeytan.

nak Şövalyeleri'nin Büyük Üstadı Jacques de Molay'in ateşle idamının tarihidir. Başka heykellere ve bunlarla temsil edilen azizlerin baş harflerine bakıldığında (Germana, Rocco, Antonio Eremita, Antonio da Padova ve Luca) elde edilen kelime Graal olur.

Rennes-le-Château efsanesi belki de yavaş yavaş dağılıp gidecekti. Ne var ki de Séde'in kitabı, Rennes-le-Château hakkında BBC için üç belgesel hazırlamış olan gazeteci Henry Lincoln'ün ilgisini çekti. Gizil gizemler tutkunu Richard Leigh ve gazeteci Michael Baigent ile birlikte *Santo Graal* (Kutsal Graal) adında bir kitap hazırlamıştı (1982) ve kitap kısa sürede yüksek bir satış elde etmişti. Kitap özünde Séde ve Plantard tarafından yayılan tüm haberleri içeriyordu, onları sonradan roman biçimine sokuyordu ve her şeyi tartışılmaz tarihsel gerçeklik olarak sunarken Prieure de Sion kurumunu İsa Peygamber soyuna bağlıyordu; onlara göre İsa çarmıhta can vermemişti, Mecdelli Meryem ile evlenmişti, Fransa'ya kaçmış ve Merovenj hanedanının üremesini sağlamıştı. Saunière'in bulduğu aslında bir hazine değil İsa'nın soyu, soylu kan, yani daha sonra Santo Graal kelimesine dönüşecek olan *Sang Real* ile ilgili kanıtlardı. Saunière'in zenginliği bu korkunç buluşunu gizli tutması için Vatikan tarafından ona ödenmiş olan altından kaynaklanıyordu. Öte yandan Plantard yüzyıllar içinde Prieure örgütüne dahil olan isimler arasında Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Robert Boyle, Robert Fludd, Isaac Newton, Victor Hugo, Claude Debussy ve Jean Cocteau gibi isimler de sıralıyordu. Tek noksan olan isim Asterix idi.

Bütün bu sahte belgeler Rennes-les-Château söylencesini güçlendirerek köyü pek çok hacının hedefi haline getirdi. Aslında buna inanmayanlar sadece palavrayı ilk ortaya atanlardı. Olay Baigent ve meslektaşları tarafından balon gibi şişirildiği zaman de Séde 1988 tarihli kitabında Saunière'in

köyü hakkında yayılan farklı hileleri ve içi doldurulmuş sahtekârlıkları yazmıştı. 1989 yılında Pierre Plantard da daha önce kabullendiği her şeyi yadsıyordu ve efsanenin ikinci bir yorumunu ortaya atmıştı; buna göre Prieure, 1781 yılında Rennes-le-Château'da örgütlenmişti – bunun dışında bazı sahte belgelerini yeniden elden geçirmiş ve Prieure Büyük Üstatları listesine François Mitterrand'ın arkadaşı olan ve daha sonra yasadışı borsa işlemleri yüzünden yargılanan Roger-Patrice Pelat'ı eklemişti. Plantard, tanık olarak davet edildiğinde yemin ederek Prieure hakkında her şeyi uydurduğunu itiraf etmişti.

Artık kimse onu ciddiye almıyordu. 2003 yılında Dan Brown kesinlikle de Sède, Baigent, Leigh, Lincoln ve sayısız başka gizil edebiyat yazarından esinlendiği belli olan *Da Vinci Şifresi* romanını yayımlıyordu. Brown, sadece tarihsel gerçek olarak kabul edilen bilgileri verdiğini söylüyordu ama Lincoln, Baigent ve Leigh intihal nedeniyle ona dava açmışlardı. *Santo Graal* kitabının giriş yazısı tüm içeriğin tarihi gerçeklik olduğunu belirtir. Aslında tarihsel bir olayın gerçekliği kanıtlanıp açıklandığı anda artık o kamuoyunun malı olur ve hiç kimse Sezar'ın senatoda yirmi üç bıçak darbesiyle öldürülmesini anlatınca intihalle suçlanmaz. Oysa Baigent, Leigh ve Lincoln, Brown'ı intihalle suçlayarak dava açtıklarına göre, tarihsel gerçek olarak sattıkları her şeyin hayal ürünü ve bunun onların yazınsal öz malı olduğunu kabul etmiş oluyorlardı. Milyarder Brown'ı ağzına kadar dolu kesesine el uzatmak için, bazı insanlar yasal babasının oğlu olmadığını ve annesini ziyaret eden sayısız denizciden birinin soyundan geldiğini noter huzurunda onaylatabilir; Baigent, Leigh ve Lincoln için bu konuda anlayış gösterebiliriz. Ama daha da ilginç, Brown'ın dava sırasında Lincoln ve meslektaşlarının kitaplarını hiç okumamış olduğunu iddia etmiş olmasıdır ve bu da araştırmasının tümünü inanılır kaynaklar-

dan yaptığını söyleyerek kendini savunan bir yazar için bir çelişkidir (çünkü tam olarak *Santo Graal* yazarlarının söylediklerinin aynısını yazmıştı).

Tam bu noktada, günümüzde hala Medjugorje gibi bir hac yeri olmasına rağmen Rennes-les-Château hikâyesini sonlandırabiliriz. Rennes-les-Château olayı bize sadece *ex novo* efsane yaratmanın ne kadar kolay olduğunu söylemekle kalmıyor, tarihçilere, yargıya ve onun sahtekâr doğasını kabul eden başka kurumlara rağmen kendini nasıl kabul ettirdiğini de gösteriyor. Öyle ki bu bize Chesterton'a atfedilen bir aforizmayı düşündürüyor: "İnsanlar artık Tanrı'ya inanmaz olduklarında hiçbir şeye inanmıyorlar demek anlamına gelmez; her şeye inanırlar." Bu da Popper'in gözlemlerinden birine denk düşer ve komplo sendromuyla ilgili görüşler için iyi bir sonsöz sayılabilir.

2015

Takıntılar ve saplantılar

Kutsal olanın temsili

Ben, bana söyleneni yapan biriyim. Elisabetta Sgarbi bu yılın temasının “görünmez olanlar” olduğunu bildirdi ve ben de kabul ettim.

Benzer bir konuyu birkaç yıl önce İtalyan Semiyotik Araştırmaları Derneği’nin kutsal olanı ele alan seminerinde işlemiş olduğumdan en görünmez olan şeylerden birinin kutsal olan olduğunu fark ettim ve bu nedenle bugün, doğası gereği öyle olmayan şeyleri görünür kılmak için kullanılan yöntemler üzerinde duracağım.

Birkaç yıl önce Mutlak konusunu incelemek durumunda kaldığımı hatırlıyorum (Milanesiana neredeyse takıntılı bir biçimde dönüp dolaşıp uzlaşılmaz konuları ele alıyorsa, bu benim kabahatim değil) ve aynı şekilde kutsal olanın genellikle deneyimlerimiz için aşkın olan ama bu deneyime bir anlam katan görünüm ya da duygu olarak anlaşıldığını fark ediyorum. Bazıları da kutsalın mutlak olanla özdeşleştiğini söyleyebilir ama mutlak, felsefe ya da dinin nesnesidir ve felsefi bir kavramdır, oysa kutsal, her düşüncenin veya dinsel duygunun temelini oluşturan gizemli bir güç olarak kabul edilir. Mutlak olanla felsefe ilgileniyorsa, kutsal olan konusunda felsefe olsa olsa onun varlığını kabul eder ve *zuhur edenin* görünümünü, insan zihninin daimi ruh haliyle açıklar. Pek yetersiz sözcüklerle söylersek, gözle görülmediği zaman, ağacı yakan yıldırıma eşlik eden gök gürültüsü sade-



Giuseppe Angeli

Maide Sofrasının Göklerden İnişi

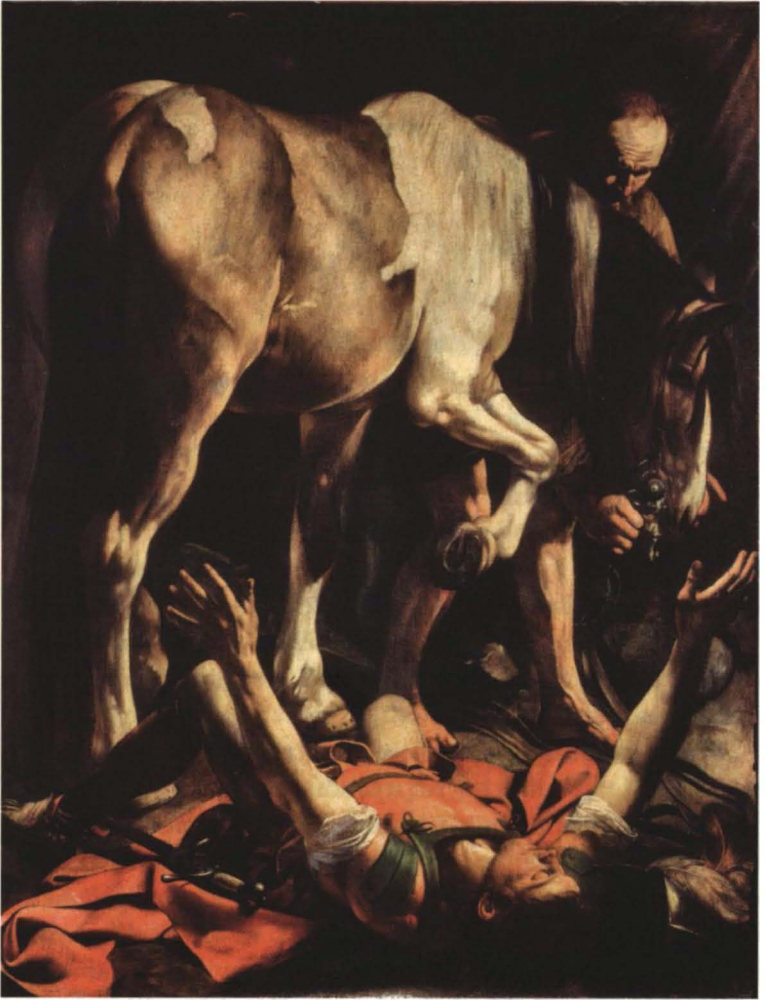
XVIII. yüzyıl

Venedik, San Stae

ce korkutucu bir olaydır, gözle görülmediğinde ve aşkın bir varlığın ya da iradenin gösterisi olarak açıklanmadığı sürece özel bir anlam taşımaz – ve o zaman yüce bir hal alarak korkunç olmaktan çıkar.

Kutsal olan *numinoso*, *mysterium tremendum et fascinans*, mantığı alt üst eden, hayret uyandırarak şaşırtan, allak bulak eden, aynı anda hem tikslenme hem cezbetme özelliği gösteren ve böyle olduğu için ilk anda kavramsal olarak değil duygu olarak açıklanabilen, örneğin Friedrich Schleiermacher deyişiyle bağımlılık, acizlik, güçsüzlük ve sonsuz karşısında hiçlik duygusu yaratandır.

Kimi zaman varlığı tanımlanamadan hissedilen kutsal olanın deneyimi karşısında biat, kurban hatta insan kurban etme gibi uygulamalarla karşılık verilir. Bazen de –bu genellikle basit olaylarda olur– kutsal olan “görölmek” istenir ve buradan da *hiyerofani* ihtiyacı yani kutsalın bizim için anlaşılır hale gelmesini sağlayan görünür bir biçim doğar. Böyle-



Caravaggio
San Paolo'nun Dönüşümü
1601, Roma
Santa Maria del Popolo

ce kutsalın varlığını deneyimleyen kişi onunla konuşabilmek için ilahi olanı görmek ister yoksa geriye sadece –kaçma arzusu uyandıran– etkiler yani hayret, şaşkınlık, allak bullak olma ve korku duyguları kalır.

Kutsal olan her zaman antropomorfik biçimlerde görülmez ve bazı kültürlerde onu çeşitli şekillerde temsil edecek formlara bürünebilir; ağaç, taş gibi bir şekle bakan insanlar mutlaka “başka olanı” görürler.

Basit zihinler için çaba kutsal olana insani ya da hayvani bir tanınabilirlik atfetmektir ve bu bazen totem imgesi olarak bazen de mistikleri, ilahiyatçıları telaşlandıran biçimde antropomorfik biçim atfederek yaşanır.

Bu arada kutsal olanın temel sorunu, ona belirme ve bizim deneyimlerimize anlam verecek biçimde var olma izni verebilmek için, onunla konuşabilmek ve görebilmek için *put*, *ek-lenti* gibi imgeler kazandırılır. Ama kutsal olan, tanım gereği deneyimlerimizin ötesinde olan ise, kutsalın imgesi nasıl gerçekleştirilebilir?

Ockham’a ait oldukça sarsıcı bir metin, imgenin bireysel öz olarak daha önce tanıdığımız bir şeyleri hatırlamamıza yardım eden bir işarettir, yoksa imge bize temsil edilene benzer biçimde görünmezdi; bu nedenle eğer daha önce Herkül’ü görmediysem, Herkül heykeli bana asla onu hatırlatmazdı (*Quaest, II Sent. Repertorio* içinde 12-13).

Bu metin –sanki üzerinde ortak anlaşmaya varılmış sorun gibi– bizlerin bir ikonadan başlayarak o ana dek bizim için meçhul olan bir şeyi hayal edemeyeceğimizi varsayıyor. Bu deneyimlerimize çelişki yaratıyor gibi görünebilir, çünkü insanlar, henüz tanınmayan başka insanları, hayvanları, nesneleri tanımak için resimler, fotoğraflar ya da çizimler kullanırlar ve Ockham zamanında da krallar kızlarının resimlerini başka bir ülkedeki kuzene gönderirler ve izdivaçlarına yol açarlardı.



Raffaello Okulu

Haçın Konstantin'e görünmesi

1520-1524, Vatikan

Costantino Odası

Bu kadar utanç verici bir önerme için epistemolojik bir açıklama vardır. Augustinus'a göre bir işaret *-cogitationem venire-* başka bir şeye çağrışım yapardı ve Aristoteles geleneğine göre, en azından Tommaso'ya kadar, işaret doğrudan kavrama işaret ederdi ve o da nesnenin imgesiydi. Ockham için ise şeyin gerçek *Signum*-işareti, onu ima eden kelime değil kavramdır. Kavramlar şeyleri *mana eden* doğal işaretlerdir, kelimeler ise nesnelerle doğrudan ilişki için kullanılır: "*Voces sunt signa secundario significantia illa quale per passionem animae primario importantur*" (*Summa Logicae* I,1). Kelimeler kavramların manalandırdığı aynı şeyleri dile getirirler ama kavram anlamına gelmezler!

Eğer tek şeylerin biricik işareti kavramsa ve maddi ifadesi

(ister bir kelime isterse bir imge olsun) sadece içsel imgenin belirtisidir, o halde bir nesnenin ilk *notitia intuitiva'sı* (sezgisel bilgi) olmadan, maddi ifadenin hiçbir anlamı yoktur. O zihinde daha önceden denenmiş gerçekliğin olası işareti yani zihinsel işaret hiçbir zaman var olmamışsa, kelimeler ya da imgeler hedef kişinin zihninde ne yaratımda bulunur ne de bir şey doğmasını sağlar.

Şimdi biz Ockham'a karşı çıkabilir ve –eşkal gibi– herhangi bir temsilin bizim zihnimizi dürtebileceğini, zihinsel bir işaret oluşmasını sağlayabileceğini, bunun sayesinde ona karşılık veren şeyi tanıyabileceğimizi ve bunun da onları hiç görmediyse Herkül ya da Hitler'i asla gözümüzün önünde canlandıramayacağımız anlamına geleceğini söyleyebiliriz. Ama Ockham metni ilginç bir problem koyar ortaya: tanık malum şahsı görmediyse ya da onunla karşılaşmadıysa eşkal çizmesi için vereceği bilgiler polisin hiç işine yaramaz; Pietro Annigoni, karşısında oturuyor olmasaydı Kraliçe Elizabeth'in portresini çizemezdi. Kesin sonuç olarak, hiç kimsenin *asla* görmediği bir şeyin imgesi var olamaz – kentauros örneğinde olduğu gibi, bilinmiş parçaların bir araya getirilmesiyle bilinmeyen bir şey yaratılması dışında. İşte bu nedenle bizler Hitler ve hatta Miki Fare resimleri çizebiliriz ama merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde olan bir daire çizemeyiz. Sadece deneyle ulaşılabilen şeylerin imgeleri söz konusu olduğunda Ockham kuramına karşı çıkılabilir ama deney konusunda aşkın olan imge için kuramı geçerlidir.

Kutsal olanı adlandırmanın ve temsil etmenin olanaksızlığı sorununu ilk ele alan belki de Sahte Dionisos Aeropagita'dır. O, bir olanı derinliğine araştırılamaz ve çelişkili olan olarak algılar ve yazılarında ilahı şöyle tanımlar: “Beden değildir, figür değildir, şekil değildir ve niteliği yoktur, niceliği ya da ağırlığı yoktur, bir yerde bulunmaz, görmez, dokunma duyusu yoktur, işitmez, duyarlılık altında his-

setmez, düşmez [...] ne ruhtur ne zekâ, hayal gücü ya da görüşü, ebediyeti ve zamanı yoktur [...] sayı, düzen büyüklük değildir [...] madde, sonsuzluk ya da zaman değildir [...] karanlık ya da ışık değildir, hata ya da gerçeklik değildir” ve böylece sayfalarca mistik sözsüzlük sıralar (*La teologia mistica, passim*). Başka türlü nasıl adlandıracağını bilmediğinden Sahte Dionisos, ilahi olanı “sessizliğin gizemli biçimde öğreten çok parlak sisi” olarak tanımlar (aynı eser I, 1, 406), “çok parlak karanlık” (aynı eser II, 410). Ne var ki bunlar da deneyime dayanan verilere gönderme yapan tanımlardır. Aslında bu verilere dayanması gereken bir şey, nasıl olur da deneyimin verilerine dayandırılır?

Aslında Sahte Dionisos hiç yanılmaz, uygun biçimde söz etmenin tek biçimi sessizliktir (aynı eser III, 412- 413). Birileri konuştuğu zaman, bunu özümseyemeyecek kişilerden ilahi gizemi saklamanın yöntemidir (*Epistola IX*, 1, 452).

Ne var ki, karşıt tutum, bu gizemli davranışa sürekli itiraz eder; Teofanik (tecelli ile) ikna, Tanrı her şeyin nedeni olduğunu, tüm adların ona işaret ettiğini, her etkinin nedenini gösterdiğini (*Dei nomi divini I*, 7) söyler ve böylece Tanrı’ya insan, ateş, amber sureti verilir, kulakları, gözleri, saçları, yüzü, elleri, omuzları, kanatları, kolları, sırtı, ayakları övülür, başına taşlar takılır, tahtlar, bardaklar, kraterler ve başka gizemli nesneler yakıştırılır (aynı eser I, 8).

Öte yandan, Sahte Dionisos bu sembolik yolu seçen tanımlamaların asla yeterli olmayacağı konusunda uyarıyor. Bu temsil biçimlerinin, kendi cılız abartmalarını ele vermeleri gerekliliği ortaya çıkıyor (müsaade varsa oksimoron denebilir): İlahi olan ancak *farklı benzerlikle* veya uygunsuz gizlenmeyle (örneğin *Göksel Hiyerarşi II*, 2,3) tanımlanabilir ve bu nedenle ilahi olan “en alçak şeylerin adlarıyla tarif edilebilir, örneğin kokulu yağ, köşeli taş ve hatta aslanın ve panterin özellikleriyle ona kedigillere özgü bir form verilebilir. Onun

bir leopar ve vahşi bir dişi ayı misali olduğu söylenebilir (aynı eser II, 5, 87); öyle ki varılan noktada Tanrı'ya solucan formu bile atfedilir – en aşırı farklılık örneği *Epistola IX*, 5 bölümünde yer alır; burada 78 sayılı Mezmur incelenir, orada öfkeye yenik düşmek üzere tanımlanır ve “şaraba yenik düşmüş ve uyumakta olan bir değer uyanması gibi” denir.

Burada bile söze dökülemeyen kutsal, deneyilebilir şeylerin temsili aracılığıyla ima edilmektedir – ve ötekiler ilahı insanlaştırma çabalarından başka bir şey değildir (Sakallı Tanrı, üçgen biçiminde hale), tabii aynı biçimde Kutsal Ruh da hayvani nitelikler kazanır.

Sadece Tanrı'nın ne olmadığını söyleyerek ters yönde ilerleyen bir ilahiyat üzerine ciddi çalışma sürdürmek ve olumlu yönde çelişki üzerinden ilerlemek mümkün olmadığından sonuçta Tanrı'nın bizlerden biriymiş gibi temsil edilmesi ka-



Jacopo Tintoretto
Cennet, ayrıntı
1582-1588, Paris, Louvre

bullenilmiştir. Bu da aslında Yaradılış bölümünün en başında yer alır: Eğer Tanrı insanı kendi suretinde ve benzerliğinde yarattıysa, bu insanın Tanrı'yı kendi suretinde ve benzerliğinde hayal edebileceği anlamına gelir.

Hıristiyanlık bedenlenmiş bir ilahiyattan söz ederek bu olanaksızlığı bir ölçüde aşmıştır. Yeniden bedenlenme Tanrı'yı, düşünülebilir ve temsil edilebilir kılmak için bir semiyotik yöntem olarak işe yarar – sadece İsa'nın imgesiyle değil, aynı zamanda bir şekilde Meryem Ana ve Azizler gibi bazı araçlar da kutsalı temsil ederek insan formunda temsil edildiler.

Ockham süreci bu durumlarda da ortaya çıkar çünkü İsa ya da Meryem Ana resmi çizenler ya da heykelini yontanlar onları hiçbir zaman görmediler çünkü İncil kahramanlarının özellikleri İsa'nın ölümünden yüzyıllar sonra ortaya çıktı ve (bunlara inanırsanız) Mandelion, Veronika Örtüsü ve Sindone çarşafı da çok sonraki çağlarda ortaya çıktı.

Şimdi eğer doğrudan Tanrı'yı deneyimleyen biri olduysa bunlar mistiklerdir ve kutsalın algılanamazlığı ve bunu imgeye tercüme etmenin imkânsızlığına olan sadakatten, onlar bize bu ilahi deneyimi karanlıkla, gece karanlığıyla, boşluk ve sessizlikle aktardılar.

Bütün büyük mistiklerin –tanımlanamayan bir yetenek olan– mistik vizyonlar esnasında bağlantı kurdukları Tanrı ile alakalı açıklamaları aynıdır. Tanrı, mistik olan kişiye Büyük Hiçlik olarak görünmüştür.

Dionigi Certosino şöyle der: “Ey muhterem Tanrım, sen bizat ışıksın ve senin tarafından seçilenlerin tatlı tatlı dinledikleri, uyukladıkları ve uyudukları ışıgın küresisin. Sen uçsuz bucaksız bir çöl gibisin, mükemmelen düz ve ölçüsüz ve gerçekten mümin olan, her türlü özel aşktan arınmış olan kalp bu düzlükte yücelerden aydınlatılır ve coşkuyla doldurulur, yolunu yitirmeden kendini kaybeden, huzura dalar ve o anda şifalanır.”

Meister Eckhart sessiz ve ıssız ilahın şekli ve hali olmayan uçurumundan söz eder ve onun yalın temeline girmek ister, o sessiz çöle ve orada hiç farklılık yoktur, ne Baba, ne Oğul, ne Kutsal Ruh; o mahremiyette kimse evinde değildir; orada o ışık tatmin eder, orada o kendinden daha fazlasıdır çünkü bu temel kendi içinde hareketli, yalın bir sessizliktir. Ruh yüce huzuru ancak o şekilde elde eder, eser ya da imgenin olmadığı ıssız ilahiyatın içine atar kendini.

Johannes Tauler *Vaazlar*'ında şunu yazar:

Aydınlanmış ve arınmış ruh, suskun sessizlik ve anlaşılmaz ve ulaşılmaz birliktelik içinde ilahi karanlıklara gömülür ve bu gömülmede tüm benzerlikler ve benzemezlikler kaybolur ve o uçurumda ruh kendini kaybeder ve ne Tanrı'yı ne kendini bilir, ne aynı ne aynı olmayanı ne de başka şeyi bilir; Tanrı'nın birliğine gömülmüş olduğundan tüm ayrımları unutmuştur.

Ve gerçek yalınlığa, kapalı duyular, imge yoksunluğu ve kendini hakir görmeyle ulaşılır, diyor. Her dış olay ve eylemde insan, duyularının efendisi olmalıdır çünkü aslında duyular insanı kendi dışına taşır ve onun içine yabancı görüntüler sokar. Kendini dine adanmış bir rahibin hayatı anlatılırken şu aktarılır. Bir mayıs ayında hücrelerinden çıktığında cübbesinin kapüşonuyla gözlerini örter. Bunu neden yaptığı sorulduğunda şöyle der: "Ruhumun vizyonlarında engellenmemek için gözlerimi ağaçların görüntüsünden koruyorum. Ey sevgili oğullarım, eğer yabani bir ormanın görüntüsü o adamı engelliyorsa, geçici dünyanın şeylerinin çeşitliliği ne kadar tehlikeli olabilir, düşünün!"

Juan de la Cruz için (*Carmelo dağına tırmanış*).

Bir ruhun doğaüstü dönüşüme uğraması için, duyarlı ve mantıklı doğallığının içerdiği her şeye karşı kendini karartma-

sı ve bunları aşması gerekir. Mademki doğaüstü olan doğal olanın üzerine yükselir, doğal olan aşağıda kalır. Mademki bu dönüşümün olmasını istiyor, bu insani duyu ve yetenekle olamayacağına göre bunun içine düşebilecek her şeyi boşaltması gerekir. [...] Spiritüellerde doğaüstü şeyler ve görüntüler doğabilir, olabilir. Görme duyusu söz konusu olduğunda başka hayatın figürleri ve kahramanları ortaya çıkabilir, bazı azizler, iyi ve kötü melekler, olağanüstü ışıklar ve parlıtlar görülebilir. Ve duyma duyusuyla olağanüstü sözler duyabilir, bunlar gördüğü figürlere de ait olabilir, görülmeyen figürlere de. Koku duyusuyla bazen nereden geldiği bilinmeyen çok tatlı kokular alınır. Tat duyusunda da çok tatlı ve dokunma duyusunda da keyif veren hazlar olabilir ve hatta bazen tüm iliklerin ve kemiklerin neşelendiği, çiçeklendiği, zevk içinde yüzdüğü hissedilir; ruhun kutsal yağ ile yağlanmasının da bu etkiyi yapması istenir, yağ saf ruhlardan tüm zarlara yayılır. İşte bu duyu mutluluğu spiritüel insanlarda sık sık görülür çünkü hemen hemen her biri ruhunun saflığından bu sevgi ve imanı hissederek.

Bilinmesi gerekir ki her ne kadar bütün bunlar Tanrı'nın hikmetiyle bedensel duyularda yaşanabilirse de, spiritüeller bunların iyi ya da kötü olduğunu incelemek istemeden onlardan uzak durmalıdırlar, bunları kabullenmemeli, emin olma gayretine girmemelidirler; çünkü daha dışsal ve bedensel olduğundan kesinlikle Tanrı'dan olma ihtimalleri azalabilir. Çünkü Tanrı için ruha seslenmek daha özel ve sıradandır, ruhta can için daha fazla güven ve yarar vardır, duyularda ise sıradan olduğundan daha fazla tehlike ve aldatmaca bulunur. [...]

Ve böylece bu gibi şeylere güvenen kişi çok yanılr ve aldatılmış olduğu büyük tehlikesiyle karşı karşıyadır ya da ruh-sala doğru ilerlemekte engellenir. Tanrı'ya ait olduğu sanılan sözlerin ve vizyonların aldatıcı olma riski vardır çünkü bunların bazıları kimi zaman Şeytan'dan gelir çünkü o ruha kendini Tanrı'nın kendini gösterdiği aynı veçhe ile gösterir.

Jacob Böhme bir sabah bir güneş ışınının kalaylı vazo üzerinde yansımasıyla beliren göz kamaştırıcı bir tür tecelli sayesinde, onu evrenin bizzat çekirdeğiyle ilişkiye sokan temel bir mistik deneyim yaşadı. Ne gördüğü bilinmiyor, bunu bize söylemedi ve onun mistik sezgilerini yansıtmaya çalışan tüm yayınlar dairesel yapılardan ve deşifre edilmesi zor ışın şekillerinden oluştu.

İlahın dipsiz uçurumu –diye yazar Jacob Böhme *İsa Mesih'in Enkarnasyonuna Dair* (1620) kitabında– varlığı olmayan bir sükûnetten başka bir şey değildir. Verebileceği hiçbir şey yoktur. Eşi benzeri olmayan ebedi huzur, başı sonu olmayan bir uçurumdur. Ne amaçtır ne yer, ne aranır ne bulunur, ne de imkânı nerededir bilinir. Sanki bir gözdür, kendi aynası olan. Özü yoktur, ışığı yoktur, karanlığı yoktur; her şeyden öte bir büyüdür ve bir iradesi vardır ama biz onu ne aramalı ne izlemeliyiz, çünkü bizi sarsar. Bu istekle İlahın başlangıcı olmayan temelini söylemeye çalışıyoruz. O kendini kendi içinde anlar, doğadan ari olarak; bu nedenle susmamız icap eder.

Gene de (mistisizm tarihi uzmanı değilim ve bu varsayımlarda son derece temkinli ilerliyorum) saf ve ulaşılmaz olanın deneyimi eril mistiğe özgü gibi görünüyorsa da pek çok mistik kadının Tanrı'yla Saf Hiçlik olarak konuştuğunu sanmıyorum ama onların arasında en önemli sayılanları da İsa Mesih'i neredeyse bedensel olarak gördüklerini anlattılar. Dişil mistisizmde galebe çalan *hiyero-fani*'dir, kutsal olanın tecellisidir ve ilahi görüntüyü gören kuşkusuz erotik esrime sayfaları doldurur ve Haç ile yaşadığı aşk dolu duyguları yansıtır.

Santa Maria Maddalena de'Pazzi'nin *Kırk Günüm* (1598) yazısından şu alıntı yeterli olacaktır:

Aşk, aşk, ey aşk, sana Aşk diye seslenince ben doğudan batıya çağrılıyorum ve dünyanın her yanından, hatta cehennemden, her bildiğimden anlıyorum sen aşksın, aşksın; Aşk, Aşk, Sen güçlüsün ve kudretlisin Aşk. Aşk, aşk, sen sadece içime giriyor ve üzerimden akıp geçiyorsun; her var olanı kırıyor ve yeniyorsun. Aşk, aşk. Sen gökyüzü ve yeryüzüsün, Ateş ve Hava, Kan ve Su. Ey Aşk sen Tanrı ve insansın, Aşk ve nefretsin, Neşe ve İlahi asaletsin, Eski ve yeni Gerçekliksin. Ey hiç sevilmemiş, hiç bilinmemiş Aşk. Ama hissediyorum bu aşkı hissetmiş biri var.

Ya da Santa Teresa d'Avila'nın ilahi aşk şarabının damarlarına girip onu esittiğinden söz ettiği sayfalar vardır; bu ilahi damat ona bir an içinde cennetin tüm güzelliğini ve yüceliğini asla ulaşılmaz bir yolla hissettirmiştir.

Bazı zamanlar beni öylesine benim dışıma çıkartıyor ki, aşk iniltilerimin tüm benliğimle yayılması olmasa fark etmiyorum [...]. Bir keresinde bana bedensel yapısıyla dokunulabilir bir melek göründü, güzeller güzeliydi ve ben onun elinde uzun, altın ok görüyordum ki, ucunda bir ateş noktası vardı. Melek iliklerime dek okuyla girdi ve geri çıktığında beni Tanrı aşkıyla yanıp tutuşmuş halde bıraktı [...]. Yaranın acısı öylesine canlıydı ki, hafif inilti ben paralıyordu ama bu unutulmaz şehitlik bana aynı zamanda mutlulukların en tatlısını yaşıtıyordu, bedenim bütünüyle ona dahil olsa da aslında bedensel ıstıraplardan oluşmuyordu.

Santa Teresa d'Avila şiirleri arasında:

Tatlı avcı

Bana vurduğunda ve teslim olduğumda

Aşkın kolları arasına düştü ruhum [...]

Ne büyük saadet sevdiğim
 Senin yanında olmak
 Seni görmek hevesiyle
 Arzu ediyorum ölmeyi. Sonra ne zaman
 Gönül indirirsin sineme girmeye
 Ah işte o zaman Tanrım bir anda
 Seni kaybetmekten korkarım.

Salesiani tarikatından Fransız Marguerite Marie Amacoque (1647-1690) on beş yaşındayken kendini “İsa’nın nişanlısı” olarak kabul etmeye başlar ve hatta bir gün İsa’nın tüm ağırlığıyla bedenini bedeni üzerine koyduğunu ve onun itirazlarına şu yanıtı aldığını bildirir: “Bırak seni zevkimce kullanayım çünkü her şey zamanında yapılır. Ben şimdi senin aşkımın nesnesi olmanı istiyorum, benim irademe bırak kendini, senden direnç gelmesin, öyle ki ben senden zevk alayım.”

Bizzat Kendi Tarafından Yazılmış Hayatı eserinde şöyle anlatır:

Bir kere, kutsal Kutsama karşısında, emrimde biraz zaman vardı çünkü görevlerim bana çok az zaman bırakıyordu, o ilahi varlığın benim içimde yayıldığını hissettim, öyle güçlüydü ki hem kendimi hem nerede bulunduğumu unuttum. O zaman kendimi bu ilahi ruha bıraktım, kalbimi onun aşkının gücüne teslim ettim. O beni uzun süre ilahi göğsünde dinlendirdi ve bana aşkının mucizelerini ve Kutsal Yüreğinin hep gizlediği o açıklanamaz sırlarını keşfettirdi. [...] Daha sonra benden kalbimi istedi ve ben alması için yalvardım, o bunu yaptı ve kendi mübarek Kalbinin içine koydu, bana o kızgın kor ocakta yanan küçük bir atom gibi gösterdi. Oradan yanan bir kalp formunda çekip aldığı anda onu yeniden aldığı yere koydu ve bana şöyle dedi: “İşte benim sevdiğim, sana aşkımın değerli bir nişanesi olarak kaburgalarının içinde alevlerin en canlısının küçük bir kı-

vılcımını bıraktım, bu senin için kalp olsun ve son anına kadar seni tüketsin. Onun ateşi asla sönmeyecek ve sen ancak hacamatla biraz rahatlayabileceksin.”

Kaburgalarımdeki acıya değindim, her ayın ilk cumasında şu şekilde yenileniyordu: Kutsal Yürek çok canlı ışııyla göz kamaştıran bir güneş gibi karşımda belirliyordu ve onun kızgın ışınları benim kalbime vuruyordu. Öyle bir ateşle tutuştüğümü bir anda hissediyordum ve beni küle çevireceğini sanıyordum ve tam o anda benim ilahi Ustam bana benden ne istediğini açıklıyordu ve o mübarek Kalbin sırlarını açık ediyordu. Bir keresinde, Kutsal Kutsama halinde, kendi içime kapandıktan sonra tüm duyularım ve yeteneklerim olağanüstü bir halde bir araya geldiler ve İsa Mesih, benim sevgili Ustam karşımda belirdi, şanıyla göz kamaştırıyordu, beş güneş gibi parlayan beş yarasıyla karşımdaydı. Bu mübarek insanlığın her yanından alevler yayılıyordu ve o bir ocağa benziyordu ama özellikle o mübarek göğsü, ki bir ocağa benziyordu ve o ocak açıldığında bana mübarek ve sevgi yüklü Kalbi açık ediliyordu, o alevlerin canlı kaynağı orasıydı.

Öylesine seçkindi ki, en ufak bir kir benim midemi alt üst ediyordu. O beni bu nokta üzerinde çokça kınadı, bir keresinde bir hastanın kusmuğunu temizlerken kendimi tutamayarak bu işlemi dilimle yaptım ve yedim ve ona şöyle dedim: “Bin bedenim, bin aşkım, bin hayatım olsaydı ben köleniz olmak için feda ederdim.” Ve işte o zaman, her gün benzerini yaşamak isteyeceğim o mutluluk yüklü eylemi tattım ve kendimi yenmek ve bunu yalnızca Tanrı’nın şahitliğinde yapmak için arzu duydum. Onun inayetiyle, bana kendime hükmetme gücü verdiği için borçluydum ve o eylemin bana sağladığı hazzı aşıkâr kıldı. Nitekim ertesi gece, yanılmıyorsam, Kutsal Yüreğinin yarasına dayadığım dudaklarımla iki ya da üç saat boyunca ona yapışık kaldım ve o anda hissettiğimi ve bu lütfun ruhuma ve yüreğime sağladığı etkileri ifade etmem çok zordu.

Ve böylece o ilahi Aşk bu hakir kölesiyle eğleniyordu. Ve bir

keresinde dizanteri geçiren hastayı temizlerken yaşadığım mide bulantısı sırasında beni öylesine sert kınadı ki, bu suçumu onarmak için hastanın yaptığını atmaya giderken, dilimi içine sokmak, ağzımı onunla doldurmak zorunda kaldım. O bana emre itaati hatırlatmasaydı hepsini yutacaktım ama izinsiz bir şey yememem gerektiğini bildim.

Neden kadınların –eril– ilahi imgeyle erotik ilişki yaşadıklarını ve erkeklerin neden böyle bir şey deneyimlemediklerini (aslında onlar da Meryem Ana ile benzeri bir esrime yaşayabilir) anlatabilmem mümkün değildir. Charcot, histerinin sadece dişil bir hastalık olduğunu söylemiştir ama sonradan bu yalanlanmıştır; kadınların daha yüksek bir beden duyarlılığına sahip oldukları söylenebilir; ya da nedenler sadece kültürelidir: erkeklere erotik ilişki kurmaları yasaklanmamıştı ve bekârlığı özgür seçimle seçiyorlardı oysa kadınlar evlilik dışı her türlü cinsel deneyimden zorunlu olarak uzak tutuluyorlardı ve hiyerofanik birleşmede bastırılmış arzularını tatmin ediyor olmaları mümkündü. Bilmiyorum ve bu konuya kafa yormak istemiyorum.

Sadece şunu söyleyebilirim ki, kutsal olanı insan formunda görenler azizelerdir ve deneyimleri kendilerine aittir. Juan de la Cruz *noche oscura* deneyiminde kendini yitirir ve susar.

Sonuç olarak, kuşkusuz kutsal olanın tanımını sözlerle yapılamaz ama insani varlıklar onu görme ihtiyacı duyduklarından (en kahraman mistikler dışında) kendini ifade eder. Ama özü gereği ne kadar ulaşılmaz olursa olsun onu bedene sahip kılan insanların eksik deneyimleri yüzünden sadece insan biçiminde değil ama aynı zamanda tarihsel olarak bilinen modelleri ima ederek de yaratılır.

Bunu söyleyerek şimdi, kutsal olanın tarihsel çağ ve zamanın sanatçılarının zevklerine göre nasıl farklı şekillere büründüğüyle ilgilenmek istiyorum.



Mecdeli Meryem büstü, ayrıntı

XV. yüzyıl

Paris, Cluny Müzesi

Ulusal Ortaçağ Müzesi

Ortaçağ'ı belirleyen "*pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice*" yani "bedeni saran sıkı korsenin ardındaki minik göğüsler" ifadesi vardır: hayali laik hanımlar ve Meryem Ana bu şekilde görünürler (bir önceki sayfaya bakınız).

Rönesans'ta Holbein ve Raffaello hanımlarının gösterişli bedeni Lotto'nun bazı Meryem Analarının dolgun bedenlerine yol açar ve Rubens, Venüs'ün güzellerini neredeyse selülitli tombul kadınlar olarak çizer; Meryem Ana da etine buduna dolgundur, bebek melekler sevimli tombiklerdir.

Farklı kültürlerin kutsal olanı tasvire nasıl değişik biçimlerde yansıdığını incelemeye Asya kültürlerinin kutsal unsurlarıyla devam edebiliriz ama sanırım romantik ve deka-



Giorgione

Uyuyan Venüs, 1508-1510

Dresden, Gemaeldegalerie

Alte Meister, Staatliche

Kunstsammlungen



Lorenzo Lotto
Venüs ve Eros
 1530 civarı, New York
 Metropolitan Museum of Art

dan eril güzellikle ilgili tasvirler için, bu idealin Kutsal Yürek imgesinin 18. ve 19. yüzyıl örneklerini ele almak gerekir – yüzyıl sonu estetlerinin yaşadığı bitkinliği azizlerin bitkinliğine yansıtma larını hiç konuşmayalım.

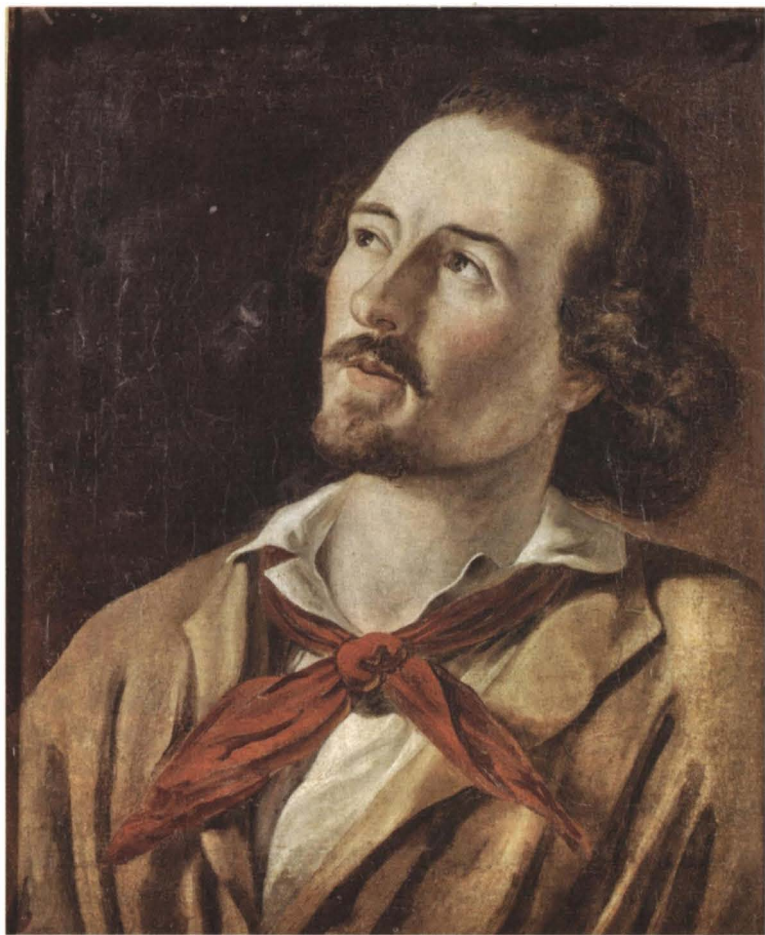
Mistik rahibenin Kutsal Yürek ile yaşadığı deneyim, ilahi aşkın tecellisi Raymond Firth tarafından da fark edildi (*Symbols Public and Private*); Azize Marguerite Marie Alacoque mistik vizyonunu artık duyguların merkezinin kalp olduğunun bilindiği dönemde gördü. Ama ya İsa görüldüğünde ya da günah çıkarttığı rahip mistik deneyimini gözle görüne-



Carlo Maratta
Kutsal Aile, 1675 civarı
 Roma, Musei Capitolini

bilir imgeler terimleriyle anlatmasına yardım ettiğinde, mümine Tanrı'nın dünyayı nasıl yarattığını anlatan bilimi işin içine katarak değil, dünyanın kamuoyunca nasıl görüldüğünü kale alarak yardımcı olmuş olmalı; kamuoyu bugün hâlâ kalplerden ya da kırık kalplerden söz eder. Sanki biz kutsal ulaşmanın tek aracının şarkılar olduğunu söylemişiz gibi.

Meryem Ana Lourdes'da Bernadette'e göründü ve gerçek Bernadette Soubirous'un nasıl bir kişi olduğunu döneme ait



Goffredo Mameli portresi
Milano, Museo del Risorgimento



Bernadette Soubirous
1860, fotoğraf

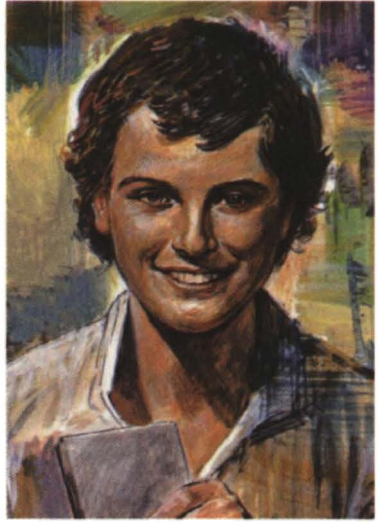


Jennifer Jones
Bernadette filminde
1943, yönetmen Henry King

fotoğraflardan biliyoruz. Kilise yetkilileri, farklı durumlarda fotoğrafının çekilmesine izin verdiler, belli bir noktada onun azizelik şöhretinin artması üzerine dönemin fotoğrafçısı onu daha baştan çıkartıcı bir kişi kılmayı başardı; öyle ki ellili yıllarda Hollywood onu Jennifer Jones'u anımsatan özelliklerle canlandırdı – ve birkaç yıl sonra Jennifer Jones, Bernadette çehresiyle *Kanlı Aşk* filminde yüksek dozda erotik sahneler sergileyince Katolik dünyasını sarsan skandalı çok iyi hatırlıyorum.

Fatima'nın üç küçük çobanı şirinlik ve güzellik örneği değildiler ama gene ellili yıllarda Hollywood onları ne şekilde dönüştüreceğini bildi.

Önce mübarek sonra aziz ilan edilen Domenico Savio, ilk çizimlerde temiz ama şık olmayan giysileriyle, dizleri bollaşmış



Domenico Savio portreleri

biçimsiz pantolonuyla tanınmışken sonra yavaş yavaş daha sevimli bir hal aldı ve günümüzde yakışıklı ve çekici bir erkek olarak göründü; sonunda onun gibi azizlik mertebesine ulaşmadan mübarek bir kişi olarak genç yaşta can veren Laura Vicuna ile sanki nişanlı bir çiftmişler gibi temsil bile edildi.

Tabii Meryem Ana'nın yaşadığı dönüşümleri de unutmamalıyız. Çok eski bir Madonna di Lourdes heykeliinde Meryem Ana, Hayez kadınlarına benzer ve Madonna di Fatima'nın ise yüzünde eski zaman kadınlarının hatları vardır ama şimdi müminlerin Medjugorje Bakiresi'ni nasıl gördüklerini bir düşünelim: Bir zamanın kederli kadınından çok Monica Bellucci'ye benziyor.

Aynı değişimler Azize Maria Goretti çizimlerinde de görülür, kitsch ikonografilerden yavaş yavaş dönemimizin oyuncularına dönüşmüştür.



Medjugorje Bakiresi Heykeli



Monica Bellucci, *Son Seher* filminin setinde
2003, yönetmen Antoine Fuqua

Rahibe Lucia'nın Fatima'nın üçüncü sırrı ile ilgili belgesini okurken bu metnin iyi yürekli rahibe tarafından okuma yazma bilmez küçük bir kız olarak değil, 1944 yılında, artık erişkin bir insan olarak yazıldığı görülür ve yazının Aziz Yuhanna'nın *Kıyamet* bilgileriyle dokunmuş gibi olduğu açıkça anlaşılır.

Kız, Meryem Anamızın sol yanında, biraz daha yüksekte sol elinde ateşten bir kılıç tutan bir Melek gördüğünü anlatır: Kılıç parlayarak yaydığı alevlerle sanki dünyayı tutuşturacaktır; ama bunlar Meryem Anamızın sağ elinin temasıyla sönüyordu. Ve Melek sağ eliyle yeri işaret ederek ve yüksek bir sesle şöyle demişti: "Tövbe, tövbe, tövbe!" Ve çocuklar sonra daha sonra Tanrı olan sonsuz bir ışıık görmüşlerdi "insanların ayna önünden geçerlerken kendilerini görmeleri gibi bir şey", beyaz giyimli bir piskopos ("bu bize Papa hazretleri gibi

geldi”), başka piskoposlar, rahipler, din adamları ve kadınları dik bir dağı tırmanıyorlardı, bu dağın zirvesinde kabuk ve mantardan yapılmış gibi kaba küçüklerden oluşmuş büyük bir haç vardı. Papa, oraya ulaşmadan önce yarı yarıya harap büyük bir şehri geçmişti ve titrek adımlarıyla ve acı ve ısırtırap yüklü olarak yürürken karşısına çıkan cansız bedenlerin ruhları için dua ediyordu. Dağın tepesine vardığında büyük haçın önünde diz çöktü, ona silah ve oklarla ateş eden bir grup asker tarafından öldürüldü ve aynı şekilde öteki piskoposlar, rahipler, din insanları da öldürüldüler ve onların yanı sıra sıradan ve farklı sınıf ve durumlardaki kadınlar ve erkekler de öldürüldüler. Haçın iki kolu altında iki melek duruyordu ve ellerinde tuttukları billur bir çiçek sulama kabıyla şehitlerin kanlarını topluyorlar ve onunla Tanrı’ya yaklaşan ruhları suluyorlardı.

Derken Lucia elinde ateş kılıcı tutan ve dünyayı tutuşturmaya niyetli gibi görünen bir melek fark ediyor. *Kıyamet* kitabı dünyaya ateş salan meleklerden 9,8 bölümünde söz eder ve bunu ikinci boruyu çalan melek konusunda anlatır. Bu meleğin alevli bir kılıcı olmadığı doğrudur ama sonra bu kılıcın nereden çıktığını göreceğiz (aslında geleneksel ikonografi alevli kılıç konusunda pek çok örneğe sahiptir). Sonra Lucia sanki bir aynada gibi ilahi ışığı gördü: burada fikir *Kıyamet* kitabından değil, Aziz Paulus’un Korintlilere Mektupları’nın ilk bölümünden çıkar (13,12: “Şimdi sanki bir aynada gibi karışık biçimde görüyoruz; ama o zaman yüz yüze göreceğiz.)

Bir süre sonra işte beyaz giysili bir piskopos görünür: Bu yalnız bir kişidir ama *Kıyamet* kitabında kendini şehitliğe adanmış beyaz giyimli hizmetkârlardan pek çok yerde karşımıza çıkar (6,11 ve 7,9 ve 7,14) ama elden ne gelir? Yani piskoposlar ve rahipler dik bir tepeye tırmanıyorlar ve bunu *Kıyamet* 6,12 bölümlerinde görüyoruz; orada Yeryüzünün güçlülere bir dağın mağaralarına ve kayalıklarına saklanıyor-

lar. Sonra Papa “yarı yarıya harap” bir şehre geliyor ve yürüyüşünde cesetlerin ruhlarıyla karşılaşılıyor: Adı geçen şehir *Kıyamet*’in 11,8 bölümlerinde geçer, aynı şekilde cesetler de öyle; yıkılması ve harap hale gelmesi 11,13 ve hatta 18,19 bölümlerinde Babilonia olarak karşımıza çıkar.

İlerleyelim: Piskopos ve başka müminler oklar ve ateşli silahlarla öldürülüyor ve ateşli silahlar rahibe Lucia ile de anılıyor, sivri uçlu silahlarla kıyım ise savaşçı zırhı giymiş çetkireler olarak 9,7. bölümde beşinci borunun ötmesinde ortaya çıkıyor. Sonunda ellerinde billur çiçek sulama kabıyla kan döken iki melek ortaya çıkıyor (Portekizcesinde *regador*). Şimdi, *Kıyamet* kitabında kan döken melekler çoktur ama 8,15. bölümde bunu bir buhurdanla yaparlar; 14,20. bölümde kan bir kaptan taşar, 16,3. bölümde ise kadehten dökülür. Şimdi burada neden çiçek sulama kabı vardır? Düşündüm ki, Fatima, Asturias yakınlarındadır ve orada Ortaçağ’da *Kıyamet* bölümünü konu alan harika Mozarap minyatürler yapılmıştır, pek çok kez de çoğaltılmışlardır. Boru çalan meleklerle ilgili pek çok görüntüde boru ateş kılıcı olarak görünebilir ve aynı zamanda altından saçılan alevler sulama kabının suyu gibi algılanabilir; başka görüntülerde melekler sanki dünyayı sular gibi ne olduğu belli olmayan kaplarla dört bir yana kan saçarlar.

İlginç olan, o dönemde kardinal olan Joseph Ratzinger’in açıklamasına yapılan teolojik yorum okunduğunda, onun duruma el koyup kişisel bir vizyonun bir iman konusu olmadığı ve bir alegorinin ciddiye alınacak bir kehanet sayılmayacağı konusundaki uyarısını görmektir; Kardinal, *Kıyamet* kitabıyla benzerlikleri açıkça anımsatarak şunu söylüyor: “Sır, Lucia’nın din kitaplarında görmüş olabileceği bazı imgeleri anımsatıyor; nitekim bunlar da kadim iman sezgileriyle elde edilmiş içeriklerdir.” Bunun yanı sıra *Fatima’nın Mesajı* adlı teolojik yorumunun başlığı anlamlı bir biçimde “Kişisel va-

hiylerin antropolojik yapısı” olan bölümde şöyle yazıyor:

Teolojik antropoloji bu alanda üç tür algılama ya da “vizyon” belirler: Duyularla vizyon yani bedensel dışsal algılama, içsel algılama ve spiritüel vizyon (*Visio sensibilis-immaginativa-intellectualis*). Lourdes ve Fatima gibi vizyonlarda elbette duyuların sıradan bir harici algısı söz konusu değildir: Görülen görüntüler ve şekiller, mekânda bir ağaç ya da ev gibi harici olarak bulunmazlar. Bu tamamen açıktır [...] çünkü orada bulunan başka kişilerce görülmezler ama sadece “kâhinler” görebilirler. Aynı şekilde aşikâr olan bu görüntüleri olmayan zihinsel bir “vizyon” değildir çünkü yüksek dereceli mistiklerde vuku bulur. Demek ki ortadaki bir kategoride yer alan içsel algı sayılmalıdır [...]. İçsel olarak görmek bir hayal gücü olayı anlamına gelmez, bu sadece öznel imajinasyonun ifadesi sayılır. Daha çok ruha duyuyüstü de olsa gerçek bir şeylerin dokunduğu anlamına gelir ve burada duyulara açık olmayan, duyularca algılanmayan bir şeyi görmek söz konusudur. [...] Belki de özellikle çocuklar bu türlü zuhurata tanık olurlar çünkü bedenleri henüz fazla değişkenliğe uğramamıştır, içsel algı kapasiteleri henüz yıpranmamıştır. [...] “İçsel vizyon” hayal gücü değildir [...] ama gene de sınırları vardır. Dışsal vizyona daima öznel faktör dahildir: Biz saf nesneyi görmeyiz, o bize duyularımız aracılığıyla ulaşır ve onlar da bir tür çeviri işlemi yapmak zorundadırlar. Bu içsel vizyonda daha aşikârdır, özellikle de gerçeklik söz konusu olduğunda, çünkü bunlar kendi içlerinde bizim ufukumuzu aşarlar. Özne, kâhin, daha güçlü bir şekilde olaya dahil olur. O somut imkânlarıyla, ona temsil etme izni verilen biçim ve bilgilerle görür. Dışsal görüşteki çeviri işlemi süreci içsel vizyonda daha geniş biçimde gelişir böylece özne bir imge, görünen şey olarak o oluşumun bir parçası olmak zorundadır. Görüntü sadece onun ölçüleri ve olanakları dahilinde belirir. Bu vizyonlar asla “öte dünyanın” fotoğrafları değildir çünkü içinde

algılayan öznenin olanakları ve sınırları vardır.

Bu, azizlerin tüm büyük vizyonlarında kanıtlanabilir: elbette Fatıma çocukları için de geçerlidir. Onların anahatlarını belirlediği görüntüler kesinlikle hayal güçlerinin basit ifadeleri olmadığı gibi, aynı zamanda öte dünyanın perdesinin bir anlığına açılmış olması da değildir; günün birinde hepimizin Tanrı ile birleşmeyi umduğumuz o ana ait bir sahne olamaz. Görüntüler daha çok Yücelerden gelen bir dürtünün sonucudur ve onları algılayan çocukların sahip oldukları olanaklarla sınırlıdır.

Sonuç olarak daha din dışı açıklamayla, her kâhin sadece kendi kültürünün görmeyi öğrettiği ve hayal etmesine izin verdiği şeyi görür. Sanırım şu anda Papa olan kardinalin açıklamaları da, benim kutsal ikonografisi üzerine kısa notlarıma mantıklı bir mühür vurmuş olmuştur.

Milanesiana 2009 için hazırlanmış ama okunmamıştır.

Kaynaklar

Devlerin omuzlarında

Aldhelm of Malmesbury, *Eahfrid*.

Apuleius, *Florida*.

Aristoteles, *Mantık*.

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*.

John of Salisbury, *Metalogicon*.

Girolamo, *Adversus Jovinianum*.

William of Conches, *Glosse a Prisciano*.

I precetti dei poeti [Şairlerin İlkeleri], VII. yüzyıl.

Horatius, *Epistole*.

Ovidius, *Ars amatoria* [Aşk Sanatı].

Virgilio Grammatico, *Epitomi; Epistole*.

* * *

Diderot, Denis ve Jean Baptiste le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson-David-Le Breton-Durand, 1751-80.

Gregory, Tullio, *Scetticismo e empirismo. Studio su Gassendi*, Bari, Laterza, 1961.

Jeauneau, Édouard, *Nani sulle spalle di giganti*, Napoli, Guida, 1969.

Merton, Robert K., *Sulle spalle dei giganti. Poscritto shandiano* [1965], Bologna, il Mulino, 1991.

- Nietzsche, Friedrich, *Considerazioni inattuali* [Zamana Aykırı Bakışlar, 1876], *Opere di Friedrich Nietzsche* içinde, İtalyanca eleştirel basımı haz. G. Colli ve M. Montinari, vol. 3, Milano, Adelphi, 2013.
- Ortega y Gasset, José, *Entorno a Galileo, Obras completas* içinde, V, Madrid, 1947.
- Rifkin, Jeremy, *Entropia. La fondamentale legge della natura da cui dipende la qualità della vita* [1982], Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

Güzellik

- Bernardo di Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum*.
- Clemente Alessandrino, *Stromata*.
- Guido Guinizelli, *Vedut'ho la lucente stella diana*.
- Hildegarde von Bingen, mistik metinler, XII. yüzyıl.
- Il fisiologo*, II-V. yüzyıl.
- Il romanzo di Alessandro*, III. yüzyıl.
- Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*.
- Platon, *Timaius*.
- Plinio il Vecchio, *Storia naturale*.
- Pseudo-Dionigi Areopagita [Sahte Dionisos], *La gerarchia celeste; Dei nomi divini*.
- Kolophonlu Xenophanes, parçalar.
- Aquino'lu Tommaso, *Summa theologiae*.

* * *

- Barbey d'Aurevilly, Jules, *Léa* [1832], *Una storia senza nome; Una pagina di storia; Il sigillo d'onice; Léa* içinde, Milano, Bibliografica, 1993.
- Burke, Edmund, *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* [Yüce ve Güzel Kavramları-

mızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma, 1757], Milano, Sonzogno, 1804.

Formaggio, Dino, *L'arte*, Milano, 1973.

Pacioli, Luca, *De divina proportione* [1509], Sansepolcro, Aboca Museum, 2009.

Proust, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto* [Kayıp Zamanın İzinde, 1909-22], Milano, Mondadori, 2014.

Shaftesbury, *Saggi morali*, Bari, Laterza, 1962.

Sue, Eugène, *I misteri di Parigi* [1842-1843], Floransa, Nerbini, 1924.

Çirkinlik

Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros sententiarum Magistri Petri Lombardi*.

Jacques de Vitry, *Sermones*.

Iamblichus, *Pisagor'un Hayatı*

Hildegarde von Bingen, mistik metinler, XII. yüzyıl.

Niketas Choniates, *Chronike*

Homer, *İlyada*.

Aisopos'un Romanı, Helenistik dönem.

Testamentum Domini, IV-V. yüzyıl apokrif.

Aquino'lu Tommaso, *Summa theologiae*.

* * *

Baudelaire, Charles, *I fiori del male* [Kötülük Çiçekleri, 1857], Torino, Einaudi, 2014.

Broch, Hermann, *Il Kitsch* [1933], Torino, Einaudi, 1990.

Burton, Robert, *Anatomia della malinconia* [1624], Venedik, Marsilio, 2003.

Céline, Louis-Ferdinand, *Bagatelle per un massacro* [1938], Milano, Guanda, 1981.

- Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino* [Pinokyo, 1881], Milano, Feltrinelli, 1972.
- De Amicis, Edmondo, *Cuore* [Çocuk Kalbi, 1886], Milano, Mondadori, 1991.
- Dickens, Charles, *Tempi difficili* [Zor Zamanlar, 1854], Torino, Einaudi, 2014.
- Encyclopædia Britannica*, ed. 1798.
- Gozzano, Guido, *Le poesie*, haz. E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 2016.
- Gryphius, Andreas, *Notte, lucente notte. Sonetti* [17. yüzyıl], Venedik, Marsilio, 1993.
- Guerrini, Olindo, *Postuma. Il canto dell'odio e altri versi proibiti*, Roma, Napoleone, 1981.
- Hugo, Victor, *Cromwell* [1827], *Tutto il teatro içinde*, Milano, Rizzoli, 1962.
- L'uomo che ride* [Gülen Adam, 1869], Milano, Mondadori, 1999.
- Lautréamont, *I canti di Maldoror. Poesie. Lettere*, haz. L. Binni, Milano, Garzanti, 2011.
- Lombroso, Cesare, *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie* [1876], haz. L. Rodler, Bologna, il Mulino, 2011.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [1912], Venedik, Damocle, 2015.
- Marx, Karl, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, [1844 *El Yazmaları*], sunuş ve çeviri N. Bobbio, Torino, Einaudi, 2004.
- Palazzeschi, Aldo, *Il controdolore* [1913], Floransa, Salimbeni, 1980.
- Perrault, Charles, *Cappuccetto Rosso* [1697], *I racconti di Mamma l'Oca içinde*, Torino, Einaudi, 1980.
- Rosenkranz, Karl, *Estetica del brutto* [1853], haz. S. Barbera, Palermo, Aesthetica, 2004.

- Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac* [1897], haz. C. Bigliosi, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Sade, Donatien-Alphonse François de, *Le 120 giornate di Sodoma* [1785], Roma, Newton Compton, 2015.
- Shakespeare, William, *La tempesta* [*Firtına*, 1610], Çev. S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1991.
- Macbeth* [1605-1608], Çev. A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Shelley, Mary, *Frankenstein* [1818], sunuş N. Fusini, Torino, Einaudi, 2016.
- Sontag, Susan, *Contro l'interpretazione* [*Yoruma Karşı*, 1966], Milano, Mondadori, 1998.
- Spillane, Mickey, *Tragica notte* [1951], Milano, Garzanti, 1961.
- Wagner, Richard, *L'ebraismo nella musica* [1850], Floransa, Clinamen, 2016.

Mutlak ve göreceli

Dante Alighieri, *İlahi Komedya*.

Niccolò Cusano, *De docta ignorantia*.

Pseudo-Dionigi Areopagita [Sahte Dionisos], *La gerarchia celeste*.

Aquino'lu Tommaso, *De aeternitate mundi*.

* * *

Congregazione per la dottrina della fede, *Nota dottrinale circa alcune questioni riguardanti l'impegno e il comportamento dei cattolici nella vita politica*, Roma, 24 Kasım 2002.

Ioannes Paulus Papa, *Lettera enciclica Fides et ratio del sommo pontefice Giovanni Paolo II ai vescovi della Chiesa*

- cattolica circa i rapporti tra fede e ragione*, Vatikan, Libreria Editrice Vaticana, 1998.
- Jervis, Giovanni, *Contro il relativismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Joyce, James, *Dedalus: Ritratto dell'artista da giovane* [*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, 1916], Milano, Mondadori, 1997.
- Keats, John, *Ode sopra un'urna greca* [1819], *Poesie. Odi e sonetti* içinde Roma, Newton Compton, 1979.
- Lecaldano, Eugenio, *Un'etica senza Dio*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Lenin, Vladimir İlyiç, *Materialismo ed empiriocriticismo* [*Materyalizm ve Ampiryokritisizm*, 1909], Roma, Editori Riuniti, 1973.
- Nietzsche, Friedrich, *Su verità e menzogna in senso extra-morale* [*Ahlak dışı anlamda doğruluk ve yalan üzerine*, 1896], Milano, Adelphi, 2015.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- Pera, Marcell ve Joseph Ratzinger, *Senza radici: Europa, relativismo, cristianesimo, islam*, Milano, Mondadori, 2004.
- Ratzinger, Joseph, *Il monoteismo*, Milano, Mondadori, 2002.

Alev güzeldir

- Anonim, 13. yüzyıl, *Storia di fra Dolcino eresiarca*.
- Aristoteles, *Fizik*.
- Bhagavadgītā*
- Bonaventura, *Commento alle Sentenze*.
- Buddha, *Sermone del fuoco*.
- Dante Alighieri, *İlahi Komedyâ*.
- Heraklitos, parçalar.
- John Scotus Eriugena, *Commento alla Gerarchia celeste*.

- Libro Segreto dell'antichissimo Filosofo Artefio*, 1150 civari.
 Platon, *Protagoras*.
 Plotinus, *Enneadi*.
 Pseudo-Dionigi Areopagita [Sahte Dionisos], *La gerarchia celeste*.
Turba philosophorum, 13. yüzyıl.

* * *

- Bachelard, Gaston, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 1973.
 Báez, Fernando, *Storia universale della distruzione dei libri. Dalle tavolette sumere alla guerra in Iraq*, Roma, Viella, 2006.
 Canetti, Elias, *Auto da fé* [1935], Milano, Adelphi, 2001.
 Cellini, Benvenuto, *La vita* [1567], haz. C. Cordié, Milano, Ricciardi, 1996.
 Congregazione per la dottrina della fede, *Il messaggio di Fatima*, 6 Haziran 2000.
 d'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco* [1900], Milano, 2009.
 Eco, Umberto, *Il nome della rosa* [Gülün Adı], Milano, Bompiani, 1980.
 Hölderlin, Friedrich, *La morte di Empedocle* [Empedokles'in Ölümü, 1798], ed. E. Pocar, Milano, Garzanti, 2005.
 Joyce, James, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* [Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, 1916], Milano, Mondadori, 1997.
 Joyce, James, *Le gesta di Stephen* [Kahraman Stephen, 1944], Milano, Mondadori, 2011.
 Liguori, Alfonso M. de', *Apparecchio alla morte, cioè considerazioni sulle massime eterne utili a tutti per meditare ed a' sacerdoti per predicare* [1758], Cinisello Balsamo, San Paolo, 2007.

- Malerba, Luigi, *Il fuoco greco*, Milano, Mondadori, 2000.
- Mattioli, Ercole, *La pietà illustrata*, Venedik, Nicolò Pezzana, 1694.
- Pater, Walter, *Il Rinascimento* [1873], haz. M. Praz, Milano, Abscondita, 2013.
- Pernety, Dom, *Dictionnaire Mytho-Hermétique* [1787], Milano, Archè, 1980.

Görünmez olan

Isidoro di Siviglia, *Etimologie*.

* * *

- Allen, Woody, *Il caso Kugelmass* [1977], *Effetti collaterali* içinde, Milano, Bompiani, 1982.
- Doumenc, Philippe, *Lo strano caso di Emma Bovary*, Roma, 2013.
- Doyle, Arthur Conan, *Uno studio in rosso* [*Kızıl Dosya*, 1887], Milano, Feltrinelli, 2015.
- Dumas, Alexandre, *Il conte di Montecristo* [*Monte Cristo Kontu*, 1844], Torino, Einaudi, 2015.
- I tre moschettieri* [*Üç Silahşörler*, 1844], Roma, Donzelli, 2014.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* [1856], Milano, Mondadori, 2001.
- Gauthier, Théophile, *Il Capitan Fracassa* [1863], Milano, 2010.
- Hugo, Victor, *I miserabili* [*Sefiller*, 1862], Torino, Einaudi, 2008.
- Shakespeare, William, *Il racconto d'inverno* [*Kış Masalı*, 1611], Milano, Feltrinelli, 2007.
- Tolstoy, Lev, *Anna Karenina* [1873-1877], Milano, Garzanti, 2012.

Paradokslar ve aforizmalar

Chamfort, Nicolas de, *Massime e pensieri. Caratteri e aneddoti* [1795], Milano, 1993.

Kraus, Karl, *Essere uomini è uno sbaglio. Aforismi e pensieri*, Torino, Einaudi, 2012.

Lec, Stanisław J., *Pensieri spettinati* [1957], Milano, Bompiani, 1984.

Pitigrilli, *L'esperimento di Pott*, Milano, Sonzogno, 1929.

Dizionario antiballistico [1953], Milano, Sonzogno, 1962.

Scusa l'anticipo ma ho trovato tutti verdi, haz. A. Bucciante, Torino, Einaudi, 2010.

Smullyan, Raymond, *Fare il verso al pappagallo e altri rompicapi logici*, Milano, Bompiani, 1990.

Wilde, Oscar, *Il ritratto di Dorian Gray* [*Dorian Gray*'in *Portresi*, 1890], Milano, Feltrinelli, 2013.

L'importanza di essere Onesto [*Ciddi Olmanın Önemi*, 1895], Milano, Mondadori, 1993.

Hatalı bilgi vermek, yalan söylemek, sahtecilik yapmak

Aristoteles, *Metafizik*.

Samosata'lı Luciano, *Storia vera*.

Aquino'lu Tommaso, *Summa theologiae*.

* * *

Accetto, Torquato, *Della dissimulazione onesta* [1641], haz. S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997.

Arendt, Hannah, *La menzogna in politica: Riflessioni sui Pentagon Papers* [1971], haz. O. Guaraldo, Genova, Marietti, 2006.

- Bacon, Francis, *Saggi* [*Denemeler*, 1597], Palermo, Sellerio, 1996.
- Battista, Giuseppe, *Apologia della menzogna* [1673], Palermo, Sellerio, 1990.
- Bettetini, Maria, *Breve storia della bugia: Da Ulisse a Pinocchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.
- Descartes, René, *Le monde ou traité de la lumière* [*Dünya ya da Işık Üzerine İnceleme*], Paris, 1667.
- Eco, Umberto, *Il cimitero di Praga* [*Prag Mezarlığı*], Milano, Bompiani, 2010.
- Trattato di semiotica generale* [*Alımlama Göstergebilimi*], Milano, Bompiani, 1975.
- Gracián, Baltasar, *Oracolo manuale e arte di prudenza* [1647], haz. A. Gasparetti, Milano, Guanda, 1993.
- Kant, Immanuel ve Benjamin Constant, *La verità e la menzogna*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- Machiavelli, Niccolò, *Il principe* [*Prens*, 1532], Milano, Mondadori, 2016.
- Sartre, Jean-Paul, *L'essere e il nulla* [*Varlık ve Hiçlik*, 1943], haz. F. Fergnani e M. Lazzari, Milano, il Saggiatore, 2014.
- Swift, Jonathan, *I viaggi di Gulliver* [*Gulliver'in Gezileri*, 1726], Sesto San Giovanni, Peruzzo, 1986.
- L'arte della menzogna politica e altri scritti*, Milano, 2010.
- Tagliapietra, Andrea, *Filosofia della bugia: Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Webster, Nesta, *Secret Societies and Subversive Movements*, Londra, Boswell, 1924.
- Weinrich, Harald, *Metafora e menzogna*, Bologna, il Mulino, 1983.

Sanatta bazı kusurlu biçimler üzerine

Augustinus, *De civitate Dei*.

John Scotus Eriugena, *De divisione naturae*.

Guglielmo d'Alvernia, *Tractatus de bono et malo*, 13. yüzyıl.

* * *

Chateaubriand, François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* [1811], Ph. Antoine ve H. Rossi eleştirel basımı, *Oeuvres complètes* içinde, Paris, Champion, 2011.

Croce, Benedetto, *La poesia: Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* [1936], Milano, Adelphi, 1994.

Diderot, Denis, *Salon de 1767. Salon de 1769*, eleştirel basım ve sunuş E. M. Bukdahl, *Oeuvres complètes* içinde, Paris, 1990.

Dumas, Alexandre, *Il conte di Montecristo* [*Monte Cristo Kontu*, 1844], Torino, Einaudi, 2015.

I tre moschettieri [*Üç Silahşörler*, 1844], Roma, Donzelli, 2014.

Greimas, Algirdas Julien, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.

Levi-Montalcini, Rita, *Elogio dell'imperfezione* [1987], haz. A. Boselli ve E. Vinassa de Regny, Milano, Garzanti, 1988.

Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri* [1817-32], eleştirel basımı haz. G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

Mazzarino, Giulio, *Breviario dei politici* [1684], Torino, Valerio, 2005.

Montaigne, Michel Eyquem de, *Saggi* [1580-1588], çev. F. Garavini, Milano, Bompiani, 2012.

Moravia, Alberto, *Gli indifferenti* [1929], Milano, Bompiani, 1964.

- Pareyson, Luigi, *Estetica* [1954], Milano, Bompiani, 1988.
- Proust, Marcel, *I piaceri e i giorni* [*Hazlar ve Günler*, 1896], haz. M. Bongiovanni Bertini, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.
- Shakespeare, William, *Amleto* [*Hamlet*, 1600-1602], Milano, Garzanti, 2008.
- Romeo e Giulietta* [*Romeo ve Juliet*, 1594-1596], Milano, Garzanti, 1991.
- Tanizachi, Jun'ichir, *La chiave* [1956], Milano, Bompiani, 2009.

Sır hakkında bazı açıklamalar

İbni Haldun, *Mukaddime*.

AMORC, *Manuel Rosicrucien*, Paris, Éd. Rosicruciennes, 1984.

* * *

Baillet, Adrien, *Vita di Monsieur Descartes*, haz. L. Pezzillo, Milano, Adelphi, 1996.

Barruel, Augustin, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, 5 cilt., Hambourg, P. Fauche libraire, 1798-1799.

Brown, Dan, *Il codice da Vinci* [*Da Vinci Şifresi*], Milano, Mondadori, 2003.

Casanova, Giacomo, *Storia della mia vita* [1789-1798], Milano, Mondadori, 1983-1989.

Di Bernardo, Giuliano, *Filosofia della massoneria*, Venedik, Marsilio, 1987.

Eco, Umberto, *Il pendolo di Foucault* [*Foucault Sarkacı*], Milano, Bompiani, 1988.

Guénon, René, *Considerazioni sull'iniziazione* [1981], Milano, Luni, 2014.

- Johannes Valentinus Andreae, *Fama fraternitatis* [1614], *Manifesti rosacroce. Fama fraternitatis, Confessio fraternitatis, Nozze chimi-che içinde*, haz. G. De Turrís, Roma, Edizioni Mediterranee, 2016.
- Luchet, Jean-Pierre-Louis, *Essai sur la secte des illuminés*, Paris, 1789.
- Maier, Michael, *Themis aurea* [1618], Frankfurt am Main, 1624.
- Mazzarino, Giulio, *Breviario dei politici* [1684], Torino, Valerio, 2005.
- Neuhaus, *Avertissement pieux et très utile des frères de la Rose-Croix, sçavoir s'il y en a? quels ils sont? d'où ont ils pris ce nom? Et a quelle fin ont espandu leur renommée?*, Paris, 1623.
- Yates, Frances, *L'Illuminismo dei Rosacroce: Uno stile di pensiero nell'Eu-ropa del Seicento* [1972], Torino, Einaudi, 1997.
- Ratzinger, Joseph, "Commento teologico al Messaggio di Fatima", Mayıs 2000, (http://www.vatican.va/roman_curiacongregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20000626_message-fatima_it.html)
- Simmel, Georg, *Il segreto e la società segreta*, haz. A. Zhok, Milano, SugarCo, 1992.

Komplo

Guglielmo di Ockham, *In libros Sententiarum*.

* * *

- Baigent, Michael, Richard Leigh ve Henry Lincoln, *Il Santo Graal*, Milano, Mondadori, 1982.
- Brown, Dan, *Il codice da Vinci [Da Vinci Şifresi]*, Milano, Mondadori, 2003.

- Chiesa, Giulietto ve diğər *Zero: Perché la versione ufficiale sull'11/9 è un falso*, haz. R. Vignoli, Casale Monferrato, Piemme, 2007.
- Gioberti, Vincenzo, *Il gesuita moderno* [1846], haz. Vincenzo Gioberti, Milano, Bocca, 1942.
- Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Londra, Cape, 1964.
- Jolley, Daniel ve Karen M. Douglas, "The Social Consequences of Conspiracism: Exposure to Conspiracy Theories Decreases Intentions to Engage in Politics and to Reduce One's Carbon Footprint", *British Journal of Psychology*, vol. 105, 1, s. 35-56, Şubat 2014.
- Odifreddi, Piergiorgio ve diğər, *11/9: La cospirazione impossibile*, haz. M. Polidoro, Casale Monferrato, Piemme, 2007.
- Pascal, Blaise, *Le provinciali* [1656-1657], haz. C. Carena, Torino, Einaudi, 2008.
- Pipes, Daniel, *Il lato oscuro della storia: L'ossessione del grande complotto* [1997], Torino, Lindau, 2005.
- Popper, Karl, *La società aperta e i suoi nemici* [*Açık Toplum ve Düşmanları*, 1945], Roma, Armando, 1973.
- Congetture e confutazioni: Lo sviluppo della conoscenza scientifica* [*Tahminler ve Çürütmeler*, 1969], Bologna, il Mulino, 2009.
- Sède, Gérard de, *Le trésor de Rennes-le-Château* [1967], Paris, J'ai lu, 1972.
- Spinoza, Baruch, *Trattato teologico-politico* [1670], haz. A. Dini, Milano, Rusconi, 1999.
- Sue, Eugène, *I misteri del popolo: Storia di una famiglia di proletari attraverso i secoli* [1849-1857], Floransa, Nerbini, 1926.
- L'ebreo errante* [1844-1845], Floransa, Nerbini, 1950.

Kutsal olanın simgesi

Giovanni, *Apocalisse*.

Guglielmo di Ockham, *Summa logicae*.

Pseudo-Dionigi Areopagita [Sahte Dionisos], *La teologia mistica; Epistola; Dei nomi divini; La gerarchia celeste*.

* * *

Alacoque, Marguerite Marie, *Autobiografia* [17. yüzyılın ikinci yarısı], haz. L. Filosomi, Roma, 2015.

Böhme, Jakob, *Dell'incarnazione di Gesù Cristo* [1620], Stuttgart, Frommanns-Holzboog, 1957.

Firth, Raymond, *I simboli e le mode* [1973], Roma-Bari, Laterza, 1977.

Giovanni della Croce, *Salita del Monte Carmelo* [1618], haz. L. Gaetani, Bologna, 2011.

Maria Maddalena de'Pazzi, *I quaranta giorni* [1598], Palermo, Sellerio, 1996.

Ratzinger, Joseph, "Commento teologico al Messaggio di Fatima", Mayıs 2000, (http://www.vatican.va/roman_curiacongregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20000626_message-fatima_it.html)

Tauler, Johannes, *Prediche* [1300-1361], Milano, Bocca, 1942.

Teresa d'Avila, *Il libro della mia vita*, Milano, Nemo Editrice, 2013.

Görseller

Paris/Scala, Floransa: s. 89, 98, 191, 197, 217

Archives Charmet/Bridgeman Images: s. 321

Archivi Alinari, Floransa: s. 204

Authenticated News/Getty Images: s. 243

Beaux-Arts de Paris/Réunion des Musées Nationaux/Alinari: s. 195

Bridgeman Images: s. 177 (sol), 186, 233, 259, 286, 314

Cameraphoto/Scala, Floransa: s. 345

Christie's Images/Bridgeman Images: s. 168

Christie's Images, Londo/Foto Scala, Floransa: s. 38 (sağ), 258

Collection Christophel/Mondadori Portfolio: s. 176, 177 (sağ)

De Agostini Picture Library/Alinari: s. 130

De Agostini Picture Library/Bridgeman Images: s. 86

De Agostini Picture Library/Scala, Floransa: s. 72, 156, 203, 224, 260, 292 (sağ)

Erich Lessing/Contrasto, Milano: s. 326

Fine Art Images/Archivi Alinari, Floransa: s. 318

Foto Ann Ronan/Heritage Images/Scala, Floransa: s. 111

Foto Art Media/Heritage Images/Scala, Floransa: s. 244

Foto Austrian Archives/Scala, Floransa: s. 365 (sol)

Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Floransa: s. 134

Foto Scala Floransa/Musei Civici Fiorentini: s.68

Foto Scala, Floransa/Opera del Duomo di Orvieto: s. 254

Foto Scala, Floransa/Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo: s. 43, 45 (sol), 69, 71, 127, 238 (sol), 240 (sol), 332, 338

Foto Scala, Floransa: s. 52, s. 160, 301, 333, 339, 348, 363-364

- Foto Scala, Floransa/Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: s. 105, 361
- Foto Scala, Floransa/Fondo Edifici di Culto - Ministero dell'Interno: s. 346
- Fototeca Gilardi, Milano: s. 77, 78 (sol)
- Getty Images/Fred W. McDarrah: s. 60
- Getty Images/Hulton Archive: s. 84
- Godong/Bridgeman Images: s. 303
- Granger/Bridgeman Images: s. 292 (sol)
- Guido Cozzi/Sime: s. 277
- Iberfoto/Archivi Alinari: s. 149
- Leemage/Corbis/Getty Images: s. 291
- Mary Evans Picture Library, Londra/Scala, Floransa: s. 232, 366 (sol)
- Mary Evans/Scala, Floransa: s. 166, 299
- Michèle Bellot/Réunion des Musées Nationaux/Alinari: s. 308
- Mondadori Portfolio: s. 164
- Mondadori Portfolio/Akg Images: s. 38 (sol), 59, 66, 78 (sağ), 175
- Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli: s. 249
- Mondadori Portfolio/Leemage: s. 171
- Mondadori Portfolio/Rue Des Archives/Pvde: s. 43
- Mondadori Portfolio/Rue Des Archives/Rda: s. 275
- Mondadori Portfolio/Rue Des Archives/Tallandier: s. 81
- Fotoğraf: Luc Roux/Sygma/Getty Images: s. 367 (sol)
- Fotoğraf: Silver Screen Collection/Getty Images: s. 365 (sol)
- Fotoğraf: Studio Paolo Vandasch, Milano: s. 281
- Fotoğraf: Josse/Scala, Floransa: s. 136, 297, 319, 351
- Prismatic Pictures/Bridgeman Images: s. 225
- Grand Palais (musée de Cluny – musée national du Moyen-Âge)/Jean-Gilles Berizzi/Alinari: s. 360
- Réunion des Musées Nationaux/Centre Pompidou/Philippe Migeat/Alinari: s. 45 (sol)
- Réunion des Musées Nationaux/Gérard Blot/distr. Alinari: s. 47
- Réunion des Musées Nationaux/Jean-Gilles Berizzi/Alinari: s. 39
- Réunion des Musées Nationaux/René-Gabriel Ojéda/Alinari: s. 145
- Sarin Images/The Granger Collection/Archivi Alinari, Floransa: s. 118, 330
- Science Photo Library, Londra/Contrasto: s. 44
- Stephane Frances/Onlyfrance: s. 229

Tate, Londra/Foto Scala, Floransa: s. 114, 153

The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY/Scala, Floransa: s. 210, 268

The British Library Board/Archivi Alinari, Floransa: s. 285

The Metropolitan Museum of Art/Art Resource, NY/Scala, Floransa: s. 362

The Morgan Library & Museum/Art Resource, NY/Scala, Floransa: s. 140

The Museum of Modern Art, New York/Scala, Floransa: s. 58, 256

The National Gallery, Londra/Scala, Floransa: s. 96

The Stapleton Collection/Bridgeman Images: s. 296

Trustees of the Wallace Collection, Londra/Scala, Floransa: s. 220

Archivi Alinari: s. 144

White Images/Scala, Floransa: s. 50, 75, 284, 295, 302, 340

World History Archive/Archivi Alinari: s. 306

© 2017 Cy Twombly Foundation: s. 259

© 2017 Glasgow University Library: s. 190

© 2017 The M.C. Escher Company/The Netherlands, Tüm hakları saklıdır: s. 188, 193

© Alberto Savinio, by SIAE 2017: s. 249

© Camage NYC: s. 214

Devonshire Collection, Chatsworth/Reproduced by permission of Chatsworth Settlement
Trustees/Bridgeman Images: s. 325

© Look and Learn/Bridgeman Images: 109, 165

© FLC, by SIAE 2017 s. 45 (sağ)

© Giorgio de Chirico, by SIAE 2017: s. 160

© Keith Haring Foundation 2017: s. 258

© Marc Chagall, by SIAE 2017: s. 326

Meret Oppenheim, by SIAE 2017: s. 256

© René Magritte, by SIAE 2017: s. 89, 98, 191, 197

© Roland Topor, by SIAE 2017: s. 217

© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation, by SIAE 2017: s. 204

© Succession Picasso, by SIAE 2017: s. 39

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., by SIAE 2017: s. 59

© The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York, by SIAE 2017: s. 101

© 2005 Will Eisner Studios, Inc. Used by permission of W. W. Norton & Company, Inc.: s. 316

Geçmişte yaşayanlar bize oranla devdiler, ama bizler cüce olsak da omuzlarına oturarak, yani onların bilgeliğinden yararlanarak onlardan daha iyi görebiliyorduk.

Devlerin Omuzlarında, 2016 yılında aramızdan ayrılan Umberto Eco'nun, Milano'da yapılan sanat ve kültür festivali Milanesiana için hazırladığı dersleri bir araya getiren son kitabı.

Medeniyetin kökenleri, güzellik, çirkinlik, paradokslar, aforizmalar, yalancılar, sahtekârlar, kusurlu sanat yapıtları, edebi metinler, roman kahraman

komplolar, mitler ve kutsallık temsilleri gibi, Eco okurlarının tutkunu olduğu pek çok konu ve kavram, yazarın eşsiz heyecanıyla kitapta bir kez daha gözler önüne seriliyor.

Bir devin omzunda yükselerek ufku daha iyi görebilmek isteyenler için, Umberto Eco'nun anlam evreninden on iki ders.

Çeviren: Eren Yücesan Cendey

Tavsiye Edilen
KDV'siz
Satış Fiyatı

₺ 57,5



Sertifika no: 11940

ISBN 978-605-09-6046-4



9 786050 960464

DK
DOĞAN
KİTAP