

Keyifli Okumalar Dileriz

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

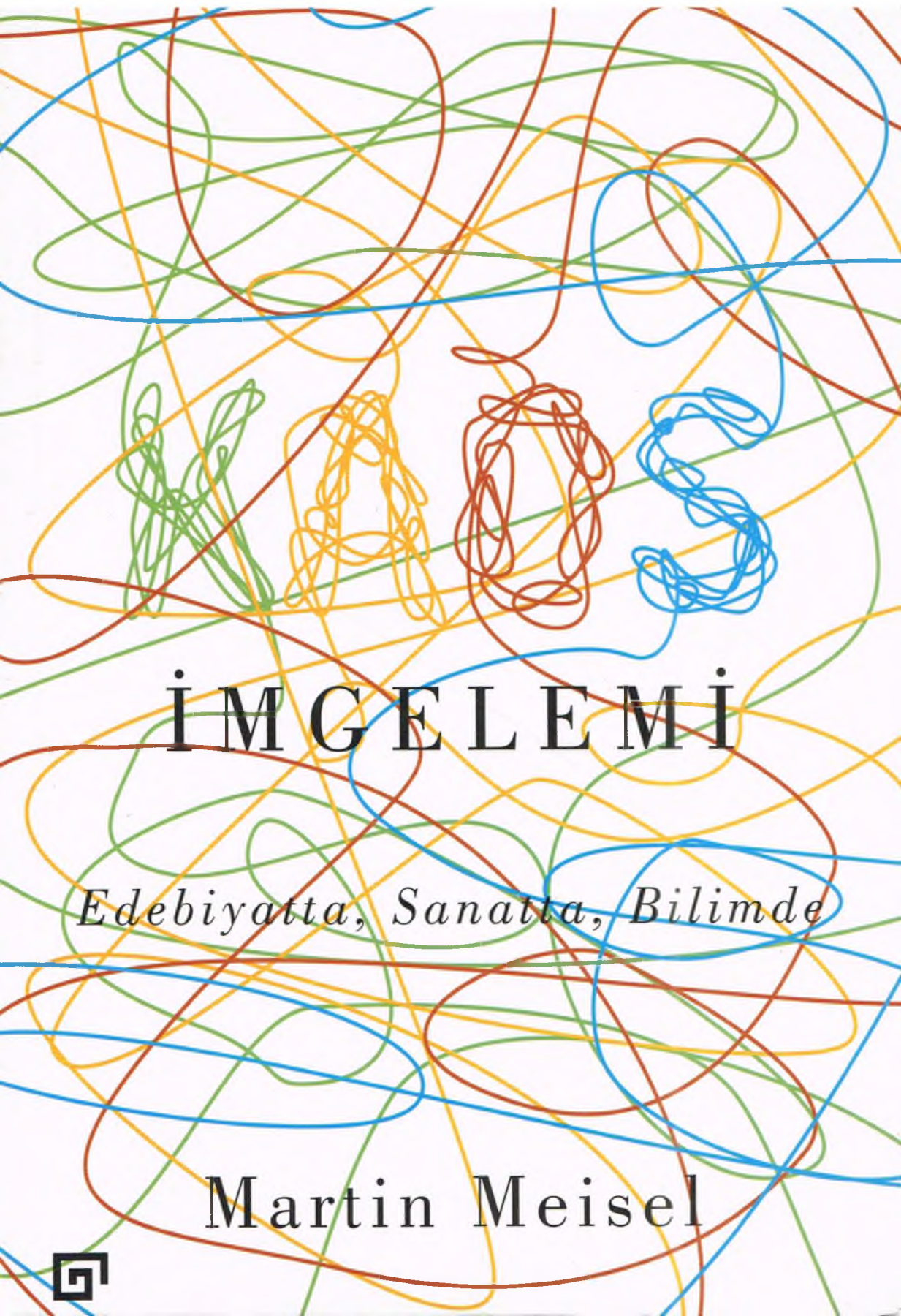
RESMİ WEB SİTEMİZ

<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>

The background of the book cover is a white surface covered with a dense, chaotic network of thin, hand-drawn lines in four colors: red, yellow, green, and blue. These lines form a complex web of loops, swirls, and intersecting paths, creating a sense of movement and complexity. In the center of this web, the word 'İMGESİZ' is written in a large, bold, black, serif font. Below it, the subtitle 'İMGELEME' is written in a smaller, black, serif font. Further down, the phrase 'Edebiyatta, Sanatta, Bilimde' is written in a black, italicized, serif font. At the bottom, the author's name 'Martin Meisel' is written in a black, serif font. In the bottom left corner, there is a small black logo consisting of a stylized 'G' shape.

İMGESİZ

İMGELEME

Edebiyatta, Sanatta, Bilimde

Martin Meisel





KAOS iMGET i

Marlin Meisel

□



Edebiyatta, Sanatta, Bilimde Kaos İmgelemi

Martin Meisel

İngilizceden çeviren: Mehmet Morali

Yayına hazırlayan: Yunus Tektaş

Düzeltili: Mustafa Kemal Aydın

Kitap tasarımı: Gökçen Ergüven

Kapak tasarımı: David Drummond

Chaos Imagined: Literature, Art, Science © 2016 Columbia University Press

© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017

1. Baskı: İstanbul, Temmuz 2019

Bu kitabın yazarı, eserin kendi orijinal yaratımı olduğunu ve eserde dile getirilen tüm görüşlerin kendine ait olduğunu, bunlardan dolayı kendinden başka kimsenin sorumlu tutulamayacağını; eserde üçüncü şahısların haklarını ihlal edebilecek kısımlar olmadığını kabul eder.

Baskı: A4 Ofset

Sertifika no: 12168

Otosanayi Sitesi, Donanma Sk. No: 16 Seyrantepe/İstanbul +90 212 281 64 48

Koç Üniversitesi Yayınları

Sertifika no: 18318

Rumelifeneri Yolu 34450 Sarıyer/İstanbul

+90 212 338 1000

kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversityyayinlari.com

Koç University Suna Kırac Library Cataloging-in-Publication Data

Meisel, Martin

Sanatta, bilimde, edebiyatta kaos imgelemi = Chaos imagined : literature, art, science / Martin Meisel ; İngilizceden çeviren Mehmet Morali ; yayına hazırlayan Yunus Tektaş.--İstanbul : Koç Üniversitesi, 2019.

432 pages ; 16,5x24 cm.-- Koç Üniversitesi Yayınları ; 195. Bilim.

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-605-2116-92-0

1. Literature and society. 2. Chaotic behavior in systems--Social aspects. 3. Arts and society. 4. Social change. 5. Chaotic behavior in systems in literature. 6. Literature and science. 7. Entropy in literature. I. Morali, Mehmet. II. Tektaş, Yunus. III. Title.

PN45.M4320 2019

Edebiyatta, Sanatta, Bilimde

Kaos İmgelemi

MARTIN MEISEL

İngilizceden çeviren: Mehmet Moralı



Il miglior fratello Frederic Laurence Meisel'e ve Lili Ann Meisel'e sevgiyle

İçindekiler

Resim Listesi	7
Teşekkür	11
Ω	13
Belirsizlik ve Karmaşıklık	
BİRİNCİ BÖLÜM	35
Kaosu Şekillendirmek	
İKİNCİ BÖLÜM	43
Hiçlik ve Bir Şey	
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	65
Sayı: Bir ve Birçok	
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	95
Karnaval	
BEŞİNCİ BÖLÜM	139
Savaş	
ALTINCI BÖLÜM	217
Enerji	
YEDİNCİ BÖLÜM	281
Entropi	
SEKİZİNCİ BÖLÜM	347
Coda, veya Da Capo Al Fine	
Notlar	353
Kaynakça	403
Dizin	421

Resim Listesi

RESİM 1.1 Diepenbeeck, <i>Kaos</i> (Ovidius'tan)	38
RESİM 2.1 Giacometti, <i>Hands Holding the Void</i>	44
RESİM 2.2 Bouelles, <i>Deus de Nichilo Creans Universa</i> .	56
RESİM 2.3.A.—RESİM 2.3.D. Robert Fludd, <i>Utriusque Cosmi; a. Et sic in Infinitum</i> , b. [Creation], c. <i>Fiat Lux</i> , d. [Elemental Chaos]	57
RESİM 3.1 <i>Der Geschöpf</i> Tekvin'den	67
RESİM 3.2. Giulio Romano, Raffaello'dan, <i>Divisit Lucem a Tenebris</i>	67
RESİM 3.3. Goltzius, <i>Creation</i> , Gün 1	68
RESİM 3.4. Goltzius, <i>Creation</i> , Gün 2	68
RESİM 3.5. Hans Lachner, <i>Creation</i> , Gün 4	68
RESİM 3.6. Genç Gottfried Eichler, <i>Confusio</i>	69
RESİM 3.7 Gerard Hoet, <i>Tanrı Tüm Yeryüzünün Dillerini Karıştırır</i>	70
RESİM 3.8. Karel van Mander, <i>Confusio Babulonica</i>	70
RESİM 3.9. Zbigniew Rybczynski, <i>Tango</i>	71
RESİM 4.1. John Taylor, <i>Mad Fashions, Od Fashions, All Out of Fashions</i>	100
RESİM 4.2. Pieter Bruegel (baba), <i>Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş</i>	103
RESİM 4.3. Pieter Bruegel (baba), <i>Dulle Griet</i>	103
RESİM 4.4. Pieter Bruegel (baba), <i>Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması</i>	105
RESİM 4.5. Bosch, <i>Tuin der Lusten</i>	106
RESİM 5.1. Kubin, <i>Der Krieg</i>	147
RESİM 5.2. Jordaen, <i>De Robot</i>	147
RESİM 5.3. Rubens, <i>Savaşın Dehşetleri</i>	148
RESİM 5.4. De Bry, <i>Discordia</i>	150
RESİM 5.5. Scarfe, <i>Sinking in a Sea of Blood</i>	151
RESİM 5.6. Toles, <i>A Summary</i>	151
RESİM 5.7. Dali, <i>Combat</i>	152
RESİM 5.8. Préault, <i>Tuerie</i>	152
RESİM 5.9. Dix, <i>Schädel, Der Krieg</i> içinde 4.1	153
RESİM 5.10. Picasso, <i>Guernica</i>	154
RESİM 5.11. Callot, <i>La bataille, Les misères et mal-heurs de la guerre</i> içinde, levha 3	162
RESİM 5.12. Callot, <i>La roue, Les misères et mal-heurs de la guerre</i> içinde, levha 14	163

RESİM 5.13. Callot, <i>La pendaison, Les misères et mal-heurs de la guerre</i> içinde, levha 11	163
RESİM 5.14. Callot, <i>L'enrôlement des troupes, Les misères et mal-heurs de la guerre</i> içinde, levha 2	164
RESİM 5.15. Callot, <i>Le pillage et incendie d'un village, Les misères et mal-heurs de la guerre</i> içinde, levha 7164	
RESİM 5.16. Callot, <i>Le pillage d'une ferme Les misères et mal-heurs de la guerre</i> içinde, levha 5	165
RESİM 5.17. Callot, <i>La revanche des paysans, Les misères et mal-heurs de la Guerre</i> içinde, levha 17	168
RESİM 5.18. Goya, <i>Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer, Los desastres de la guerra</i> içinde, 1171	
RESİM 5.19. Goya, <i>Nada. Ello lo dice, Los desastres de la guerra</i> 'dan, 69	171
RESİM 5.20. Goya, <i>Que locura!, Los desastres de la guerra</i> 'dan, 68	172
RESİM 5.21. Goya, <i>Lo mismo, Los desastres de la guerra</i> içinde, 3	174
RESİM 5.22. Goya, <i>Y son fieras, Los desastres de la guerra</i> içinde, 5	174
RESİM 5.23. Goya, <i>No quieren, Los desastres de la guerra</i> içinde, 9	175
RESİM 5.24. Goya, <i>Populacho, Los desastres de la guerra</i> içinde, 28	175
RESİM 5.25. Goya, <i>Si son de otro linage, Los desastres de la guerra</i> içinde, 61	176
RESİM 5.26. Goya, <i>Tampoco, Los desastres de la guerra</i> içinde, 10	177
RESİM 5.27. Goya, <i>Estragos de la guerra, Los desastres de la guerra</i> içinde, 30	178
RESİM 5.28. Goya, <i>Qué hai que hacer mas?, Los desastres de la guerra</i> içinde, 33	178
RESİM 5.29. Goya, <i>Grande hazaña! con muertos!, Los desastres de la guerra</i> içinde, 39	179
RESİM 5.30. Goya, <i>Esto es lo peor!, Los desastres de la guerra</i> içinde, 74	180
RESİM 5.31. Goya, <i>No saben el camino, Los desastres de la guerra</i> içinde, 70	180
RESİM 5.32. Goya. <i>Las resultas, Los desastres de la guerra</i> içinde, 72	181
RESİM 5.33. Goya, <i>Fiero monstruo! Los desastres</i> , 81	182
RESİM 5.34. Dix, <i>Selbstbildnis als Mars</i>	183
RESİM 5.36. Dix, <i>Durch Fliegerbomben zerstörtes Haus (Tornai), Der Krieg</i> içinde, 4,9	185
RESİM 5.35. Dix, <i>Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen, Der Krieg</i> içinde, 3,2	185
RESİM 5.37. Dix, <i>Die Sappenposten haben nachts das Feuer zu unterhalten, Der Krieg</i> içinde, 5,8	186
RESİM 5.38. Dix, <i>Bei Langemarck (Februar 1918), Der Krieg</i> içinde, 1,7	187
RESİM 5.39. Dix, <i>Verlassene Stellung bei Neuville, Der Krieg</i> içinde, 2,1	188
RESİM 5.40. Dix, <i>Granattrichter mit Blumen (Frühling 1916, bei Reims), Der Krieg</i> içinde, 3,4	188
RESİM 5.41. Dix, <i>Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme, Der Krieg</i> içinde, 3,8	189
RESİM 5.42. Dix, <i>Sterbender Soldat, Der Krieg</i> içinde, 3,6	189
RESİM 5.43. Dix, <i>Maschinengewehrzug geht vor (Somme, November 1916), Der Krieg</i> içinde, 5,1	190
RESİM 5.44. Dix, <i>Mahlzeit in der Sappe (Lorettohöhe), Der Krieg</i> içinde, 2,3	191
RESİM 5.45. Dix, <i>Verwundeter (Herbst 1916, Bapaume), Der Krieg</i> içinde, 1,6	192
RESİM 5.46. Nash, <i>The Menin Road</i>	206
RESİM 5.47. Dix, <i>Der Krieg</i>	207
RESİM 5.48. Dix, <i>Flandern (zu Henri Barbusse, "Le Feu")</i>	208
RESİM 5.49. Gliid, <i>heykel</i>	211
RESİM 5.50. Dix, <i>Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann), Der Krieg</i> içinde, 2,9	212

RESİM 5.51. Imperial War Museum (Londra). Mimar: James Lewis	214
RESİM 5.52. Imperial War Museum North. Mimar: Daniel Libeskind.	214
RESİM 6.1. Burnet, <i>The Sacred Theory of the Earth</i>	222
RESİM 6.2. Hogarth, <i>The Enraged Musician</i>	228
RESİM 6.3. Sterne, Anlatı-hattı betimlemeleri	230
RESİM 6.4. Turner, <i>Babylon</i>	254
RESİM 6.5. Turner, <i>The Fall of an Avalanche in the Grisons</i>	260
RESİM 6.6. Turner, <i>The Fifth Plague of Egypt</i>	262
RESİM 6.7. Turner, <i>The Wreck of a Transport Ship</i>	262
RESİM 6.8. Turner, <i>Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps</i>	263
RESİM 6.9. Turner, <i>Snow-storm, Avalanche, and Inundation</i>	264
RESİM 6.10. Turner, <i>Snow Storm—Steam-Boat off a Harbour's Mouth Making Signals in Shallow Water, and Going by the Lead. The Author Was in This Storm on the Night the Ariel left Harwich</i>	265
RESİM 6.11. Turner, <i>Regulus</i>	267
RESİM 6.12. Turner, <i>Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On</i>	269
RESİM 6.13. Turner, <i>Norham Castle, Sunrise</i>	270
RESİM 6.14. Turner, <i>Whalers</i>	271
RESİM 6.15. Turner, <i>Light and Color (Goethe's Theory)</i>	272
RESİM 6.16. Boccioni, <i>Materia</i>	277
RESİM 6.17. Carrà, <i>Il Funerale dell'anarchico Galli</i>	278
RESİM 6.18. Boccioni, <i>La città che sale</i>	278
RESİM 6.19. Russolo, <i>La rivolta</i>	279
RESİM 6.20. Balla, <i>Wavering Lines + Dynamic Sequences: Flight of Swallows</i>	279
RESİM 8.1. Rothko, Isimsiz [<i>Black and Grey</i>]	350

Kaos, çeyrek yüzyılı aşan bir süredir tezgâhtaydı. Bir defasında karım Martha'ya, biraz da kederli bir şekilde, "ömrüm yetmeyecek," demiştim; ne yazık ki, onunki yetmedi. O, sabırla, neşeyle, sıra dışı olanı takdiriyle, buna kendince yardımcı oldu, birçok başkalarıyla da birlikte. Bu kadar geniş ve sınırsız bir konuda, başka nasıl olabilirdi ki? Benim avlanma iznine sahip olmadığım sahipli arazilere tecavüz ederek mi? Müteşekkir olduklarımın o uzun listesinde birçok kurum ve örgüt de var, özellikle de çalışmanın başladığı Kuzey Carolina Ulusal Beşeri Bilimler Merkezi; devam ettiği, Washington'daki Woodrow Wilson Uluslararası Akademisyenler Merkezi; John Simon Guggenheim Vakfı; zengin disiplin ve forum karışımıyla yerleşik sınırların dışında ve ötesinde öğretmeyi ve düşünmeyi hoşgörülü yüreklendirmesiyle Columbia Üniversitesi. Böylesi forumlardan biri de Columbia'nın Üniversite Seminerleriydi ve şu anda Seminerin Schoff Fonuna yayımdaki yardımlarından dolayı takdirlerimi mutlulukla sunabilirim. Bu kitaptaki malzeme ilk olarak Üniversite Seminerlerinin Elli Dördüncü Yıllık Toplantısındaki Frank Tannenbaum Konferansında sunulmuştu ve oradaki ve Seminer Dramasındaki tartışmalardan yararlandı: Metin ve Performans.

Çalışma ilerledikçe, müsvedde tamamıyla ya da kısmen bir çok dost eleştirmen tarafından okundu ve başkaları da belli konularda uzman öğütleri verdiler. Özellikle her biri kendi verimli çalışmalarına benimkini incelemek üzere ara veren Christine Gledhill, David J. Helfand, Jean Howard, Robert G. Hunter, merhum Karl Kroeber, Marjorie Perloff, James Shapiro ve Alex Zwerdling'e ve bedelsiz danışmayla destek sağlayan Helene Foley, Jan-Piet Knijff, merhum David Rosand, Barrymore Laurence Scherer'e cömert çabaları ve yorumları için minnettarım. Müzik kültürünün toplumsal ve performatif veçhesi üzerine sezgileri ve sürekli sıcaklığı ve hevesi için Nimet Habachy'ye müteşekkirim. Basından birçok isimsiz okuyucu aslında cesaretlendirici yorumlarıyla bu kitabın nihai biçimini almasına yardımcı oldular. Uzun oluşum sürecinin büyük bir bölümünde üç çocuğumun sezgi ve uzmanlığından yararlandım: Rusça, edebiyat ve biçemsellik konularında Maude Frances Meisel; bilimsel, felsefi ve dilbilim konularında Andrew A.W. Meisel ve tarihsel konulardaki bilgili ve titiz gözüyle Joseph Stoddard Meisel. Tabii ki hiçbiri kendilerini bu sınırlar içinde kalmak zorunda hissetmedi.

Columbia Üniversitesi Yayınlarından Jennifer Crewe'e en baştan böylesi bir kitaba girişmeyi istediği için özellikle müteşekkirim. Süreci aşmakta yardımcı olup bunu keyifli hale getirenler arasında tasarımcı olarak Michael Haskell, Marisa Pagano, Kathryn Schell, Lisa Hamm ve düzeltmen olarak Rob Fellman var. Sınıf içinde ve dışında dikkat çekici pek çok öğrenci kitapta olduğu kadar düşüncemde de iz bıraktılar. Bir konunun ya da malzeme parçasının izlenmesi konusunda doğrudan katkısı bulunanlar arasında John Bell, Bianca Calabresi, Tamsen Wolff, Alexis Soloski var.

Yerkürenin yaşı ve evrenin ölümü üzerine tartışmalardan söz eden yedinci bölümün bir kısmı çevrimiçi olarak BRANCH üzerinden yayımlanmıştı: Britain, Representation, and Nineteenth-Century History, http://www.branchcollective.org/?ps_articles. Wallace Stevens'in şiirinden mısralar, "Connoisseur of Chaos," *The Collected Poems of Wallace Stevens*, telif hakkı © 1954 Wallace Stevens ve yinelenen telif hakkı 1982 Holly Stevens, Alfred A. Knopf, an imprint of the Knopf Doubleday Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC izniyle kullanılmıştır. Howard Nemerov'un şiirinden mısralar, "Angel and Stone," Howard Nemerov Estate'in izniyle kullanılmıştır. Bu kitap yetenekli psikiyatr ve psikanalizci Frederik Meisel ve eşi, başka işlerin yanında kostüm tasarımcısı ve imalatçısı Lili'ye, yaşam boyu dostluğumuza atfen adanmıştır.

YERİNDEN OYNAMIŞ BİR SONSÖZ

Perde kalkar. Tiyatro bir tiyatro temsil eder.

SONSÖZ öne çıkar.

SONSÖZ: Şimdi, [Hanımlar ve] Beyefendiler, oyunumuzu nasıl buldunuz?

—Ludwig Tieck, *The Topsy-Turvy World* (1798)

İç içe geçmiş tiyatro-içinde-tiyatrolardan oluşan hayli çılgınca hicivsel meta-oyununa bir sonsözle başlayıp ardından gelen oyunu yalnızca bir formaliteymişçesine bir kenara atan Ludwig Tieck, kışkırtıcı bir yabancılaştırma peşindeydi. Kaçınılmaz olarak, performansı bir girişle sonlandırır, izleyicileri ne göreceği konusunda uyarır ve bu arada da kaosun geçici egemenliğini uygulamak üzere hayli fazla kullanılmış karnaval stratejisini tamamlar. Ben de bir sonsözle başlıyor ve bunu öne çıkararak, fiilen yerli yerine oturacağım umuduyla, sanatçıların, şairlerin, filozofların ve bilim insanlarının kaos imgesine şekil vermeye nasıl çalıştıklarının tarihsel ve tematik bir araştırmasını uygun biçimde taçlandırıyorum.

Tam da Tieck'in kendi burlesk ve felsefe benzetmesini icra ettiği sıralarda, o büyük toplumsal ve siyasal kargaşa devrinde, bilimde de kaos imgesini derinden dönüştürecek bir devrim gelişmekteydi. Çünkü yeni ısı biliminin çifte sütunları olan enerji ve ardından da entropinin genelleşmesiyle yeni düşünce ve duygu kanalları devreye girmiş, insan algılama ve anlayışında düzen ve düzensizliğin, kozmos ve kaosun çehresini değiştirmişti. Enerjinin yol açtığı devrim değerler âleminde de gerçekleşmişti, özellikle de bozucu değişikliklere karşı olan tavırlarda. Entropinin neden olduğuyorsa, en azından kavramsal olarak, geleneksel düşünürler için enerjili karmaşa olarak kalıcı kaos fikrinin kökten zıtlığıyla daha da endişe uyandırıcıydı. Bunun alternatifi, sonradan termodinamiğin ikinci yasası olarak adlandırılacak şey yoluyla, nihai bir koşul olarak tamamen farklı türden bir kaosa işaret ediyordu: Bitmiş, farklılıktan yoksun, tükenmiş bir aynılık, evrensel bir bozulma, her şeyin ısı ölümü, her şeyin, Beckett'ın *Oyun Sonu* (Fin de Partie, İngilizcesi Endgame) oyununda Clov'un dediği gibi, "cesetleştigi" bir yer.

Yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde, C.P. Snow'un "iki kültür arasındaki bölünmenin" kerteriz noktası olarak adlandırdığı termodinamiğin ikinci yasası üzerine bilgi, güncel fizik eğitiminin gündeminden tam olarak düşmemişti, ama kuşkusuz termodinamik taze keşiflere giden yolda dikkat çekici bir nokta olma yarısını kaybetmişti. Mekaniğe ve istatistiksel fiziğe girişte yerini korumuştur, ama 1973'te modern fiziğin yeniden inşasının en cesur yıkım ustalarından Werner Heisenberg, "kani oldum ki, temel parçacık fiziği de, nihayete ermiş olan termodinamik ya da optik atomik tayf gibi nihayete erecektir,"

diyebiliyordu.¹ Kehanet genelde kumarhaneye karşı pey sürmek gibidir ve Heisenberg'in kristal küresi de parçacık fiziğinin sonu konusunda kuşkusuz bulanıktı. Ama ilerleyen kuramsal sınır olan iyi tanımlanmış bir alan olarak kabul edilen termodinamik konusunda şans daha yaver gitti. Gerçekten de iddia edilebilir ki, birçok yararlı uygulama bir yana, alandaki olgunluk görüntüsü, şimdiye kadar hayal bile edilememiş ölçeklerde makrokozmetik ve mikrokozmetik, sanal ve gerçek görüngü ve kuvvetlere olan ilginin bir kenara itmesiyle, yerini ihtiyarlığa yakın bir duruma bırakmıştır.

Yakın zamanlarda, "termoiktisat" ve "biyofiziksel iktisat" gibi melez alanların kucak açmasıyla yeniden hayat buldu ve "entropi" de yirminci yüzyılın PTSD^{*} aralarında üretilen inandırıcı edebi kurguları besleyen güçlü bir mecaz olarak kaldı. Ama entropinin kaosa giden kasvetli bir yol olarak imgelendiği yerde bile, bu hâlâ kökenlerinde bir yasalar evrenine herhangi bir tehdidin olmadığı bir paradigmaya dayanıyordu, acımasızca teskin edici bir şekilde temel bir metakozmos oluşturan yasalar. Nihai düzen özellikleri taşıyan nihai bir kaosun, karmaşıklığın kaybı ve farklılıkların yok olmasıyla elde edilen bir kaosun, ebediyen çözülmüş veya ebediyen çözülen bir kozmosun çelişkisi bile ikinci yasanın kaçınılmaz yetkesi, tutarlılığı ve evrenselliğini ve onaylanmış temellerini sürdürür. Ama zaman değişti. Daha yakın bir zamanda temel oluşturan metakozmosun sarsılıp bölündüğü ve kaosla kozmosun artık yararlı kategoriler ve imgesel zıtlıklar olarak aynı yetkeye sahip olmadıkları bir kavramsal düzene girmiş gibiyiz. Artık belirgin ve belirleyici değil, yani bu adı hak eden bir şeylerin tarafımızdan bilindiği inancına olan çeşitli meydan okumalara karşın hâlâ gerçeklik olarak adlandırdığımız şeye bağlı olarak.

Bizim zamanımızda kaos imgesindeki iki güçlü akımdan birincisi bilgi ve temellerinin ve en kritik anlamda da bilimsel bilginin problemleşmesi, ikincisi de uzun süredir, ismi de içinde olmak üzere kaosla ilişkilendirilen özelliklerin, içinde yaşadığımız dünya ve evrenin daha kapsayıcı anlatılarına güçlü biçimde sokulmalarıdır. Bunlardan birincisi sistemli düzenleştirmek ve açıklama araçlarını (gözlemleyenle gözlemlenenin saldırgan bir biçimde birbirlerine katılmalarıyla) kısıtlar, kökler ve zehirler gibi gözüken temel meydan okumadır. Bu, ayaklarının altında katı bir şey isteyen zihinlerle duyarlılıklar için derinden tedirgin edici olabilir. En ünlü reddiyecisi sonradan muhtemelen Albert Einstein olacak bir kaosun kokusudur. Başlamamız gereken yer burasıdır.

Entropi Sonrası

Kör kaosla keyfi düzensizliğin aptalların felsefesi olduğu ne kadar vurgulu bir şekilde tekrarlırsa azdır; bir de bunların doğal bilgi, felsefe ve dinin zehri oldukları.

—J.C. Lavater, *Essays on Physiognomy*, 1775-8

Bir yasalar evreninde yaşayıp yaşamadığımızı sorgulamak yeni bir şey değildir. Bu örneğin Sophokles'in *Kral Oidipus*'unda (*Oidipus Tyrannos*) konu edilir ve mitos ya da metafizik yoluyla adaletsizlikle indirgenemez düzensizliğin varlığını akılcılaştırma yolundaki ne-

* PTSD: Post-Traumatic Stress Disorder, Travma Sonrası Stres Bozukluğu —çn.

redeyse tüm girişimlere içkindir. Ama her ne kadar kökenleriyle sürdürülmesi açısından köstekleyici ve ayrışık olsa da, bilimsel devrimle ve bilimsel yöntemin ardı ardına incelen kodlandırılmasıyla görünüşte inanç ya da vahye bağımlı olmayan, akla ve akıl yürütmeye, deneysel doğrulamaya açık, evrensel ve kesin bir dilde, matematiğin dilinde inandırıcı genellemeye ulaştırılabilir sağlam, güvenli bir âlem geliştirdi. Bu kök saldıkcı, doğanın yasalarını kademeli bir şekilde ortaya çıkarma yolundaki, iyimser bir şekilde toplumun, siyasal iktisadın, karakterle davranışın yasalarının da dahil edildiği büyük bilimsel girişim, başarılı bir şekilde savlarını tasarımdan ilerletme yolundaki başlangıç doğrulamasını aydınlatarak kendine özgü temel nitelikler edindi. İlahi olana inanç, akılcı tanrıbilimin tüm çarpıtmalarıyla hâlâ Tanrı'nın destekleyici iradesine ve sıklıkla gizemli amaçlarına olan inanca dayanıyordu. Kısa sürede "bilim" başlığı altında bilgi üzerinde münhasır kökenbilimsel hak iddiasında bulunacak olan "doğa felsefesine" yaslanma, inancı programı ve yöntemleri konusunda kendi bulgusallığının *dışına* itti. Doğrusu, kendisini katı bir şekilde uygulanan kuşkuculukla bir yasalar evreninin gerçekliğini açığa çıkarıp genişletmekle tanımladı.

Şeylerin doğası üzerine denenebilir, doğrulanabilir ve evrenselleştirici, en güçlü ve temel hallerinde "yasa" adıyla taçlandırılan genellemeler, Newton'la birlikte muazzam bir ışıltı ve yetkeye kavuştular ve şu andaki ifadesi ve nihai hedefini saldırgan bir biçimde adlandırmış "her şeyin kuramında" bulan sürdürülebilir bir ileriye doğru dürtüye kavuştular. Son yüzyılda bu Einstein'ın birleştirilmiş alan kuramı biçimini aldı ve daha da öncesinde, uzay ve zamanın görelileştirilmesinin öncesinde, büyük Fransız Newtoncu Pierre-Simon de Laplace'ın ileri görüşlü beyanında billurlaştı (1814):

Belli bir anda doğaya tesir eden kuvvetleri ve bunların tesir ettikleri doğal gövdelerin karşılıklı konumlarını bilen bir zekâ, üstüne bir de bu verileri matematiksel çözümlemeye tabi tutacak kadar güçlüyse, en büyük gök cisimlerinin ve en hafif atomların hareketlerini tek bir denklemde toplayabilir; onun için hiçbir şey belirsiz olmaz ve gelecek kadar geçmiş de gözlerinin önünde apaçık yatar. İnsan zihni, astronomiyi ulaştırdığı kusursuzluk düzeyinde, böylesi bir zekânın sınırlı bir alandaki zayıf bir görüntüsünü sunar.²

Uygulanabilirliği ne olursa olsun, bir çerçeve ilke olarak böylesi bir süpergenelleme, aslı olumlu eğilimiyle, esasında inanç benzeri bir şey gerektirir – Einstein'ın kısaca Tanrı'nın evrenle zar atmadığı şeklindeki ünlü sözünde³ yansıyan, aşıkâr akılcılığa ve öngörülebilirliğe olan inanç. İki yüzyıl ya da belki daha uzun süredir, bir metakozmosa, tepkinin etkiyi izlediği, özdeşlik ve farklılığın karşılıklı birbirlerini dışladığı, bir yerdeki yasanın her yerde geçerli olduğu ve bilginin araçlarının bilinecek herhangi bir şeyle başa çıkabileceği bir fiziksel evrendeki düzen oluşumunun altında yatan bir temel üzerine kabullerine çok da önem vermeden, ana akım bilim ve bundan türetilen geniş popüler görüşler işleyebildi. Bu kabuller üzerine, yeterince dikkatli bakılır, yeterince özgün ve derin düşünülürse, yeni gerçekler ve güzellikler ortaya çıkarılabilecekti.

Bilimin önemli sektörleri ve bunların içinde işlediği entelektüel iklim açısından, bu varlığı tartışılmayan temellerin hem güvenliği hem de uygunluğu sarsılmıştı. Bizatihi bilimsel atılımı ya da kozmosa olan derin bağlılığını sarsacak bir şey olmamıştı. Ama bu bağlılık, her zaman olmuş olmasının gerektiği gibi, derinden sezgisel bir estetik duyguya bağımlıdır – son yarım yüzyılın en öngörülemez ölçüde yaratıcı bilim insanlarından ve

öğretmenlerinden biri olan Richard Feynman'ın sözleriyle, “dünyanın güzelliği üzerine sahip olduğum bir duygu, tüm evrendeki her şeyi denetimi altında tutan bir tanrıyla ilgili olarak dinde sahip olunan duyguya benzer” bilimsel bir heyecan. Şöyle devam eder:

O kadar farklı görünen ve o kadar farklı davranan şeylerin “sahne gerisinde” aynı örgütlenme, aynı yasalar tarafından nasıl da yürütüldüğü üzerine düşündüğünüzde hissettiğiniz bir genellik veçhesi vardır. Bu doğanın matematiksel güzelliğinin, içerisinde nasıl işlediğinin takdir edilmesidir; gördüğümüz görüngülerin atomlar arasındaki iç işleyişlerin karmaşıklığının bir idraki; bunun ne kadar dramatik ve muhteşem olduğu duygusu. Bu aynı duyguya sahip olan birisine... aktarılabilceğini hissettiğim bir dehşet, bilimsel dehşet duygusudur. Ona bir an için evrenin görkemi üzerine duyguları hatırlatabilir.⁴

Buna bir tezat olarak bilim insanları ve matematikçiler arasındaki, bilimsel düşünce akımlarına sızan kimi dokunaklı tedirginlik ifadeleri vardır. Bunlar, en geniş anlamıyla, bizatihi bilimsel yasa kavramıyla ya da, daha özgül anlamda, genelleme olarak yeterlilikleriyle, temel disiplinlerin temelleri olarak tutarlılıkları ve eksiksizlikleriyle, bilimin nesnellik ve kesinlik iddialarının, ahlakı ve kimliğinden o kadar ayrılmaz duran iddiaların sürdürülebilirliğiyle ilgilidir.

Kuantum devriminin çıkarımlarının bazıları ortaya çıkıp ışık ve madde, yani kısaca gerçeklik anlayışımızı değiştirirken, bunun kurucularından bazıları, Max Planck ve Albert Einstein tedirgin oldular. Ama sıkıntı daha önce, on dokuzuncu yüzyıl termodinamiğinde, dönüşen ve ısı biçiminde yayılan mekanik enerji olarak entropinin modellenmesindeki, çağdışı kalmış bir akışkan “kalorik” kavramındaki gibi sürekli akışa dayanan bir kavramsallaştırmadan, ölçmesi ve takibi olanaksız sürekli ve değişken bir etkileşim içindeki enerjili parçacıkların davranışına daha uygun bir betimlemeye doğru bir kaymayla başladı. İstatistiksel olarak yeniden tanımlanan entropi modeli artık deneyimlerimize o kadar aşına sıcaktan soğuğa tekyönlü akış ve yayılım değil, şeylerin toplamda az olası durumlardan çok olası durumlara gitme eğilimiydi. Bu o zaman “ikinci yasanın” akla getirdiği kadar mutlak da değildi. Görecektik olduğumuz gibi, Oswald Spengler bu temel bir düzensizliğin olası kabulü ve “olasılıklar kalkülüsüne” dayanma gerekliliğini Batının yakın bir zamandaki kültürel gerilemesinin belirtisi olarak almıştı. Bu arada, ilişkili kritik Brownçı hareket (gaz ya da sıvı halindeki moleküllerin rasgele itmesiyle hareketlenen toz zerrelere ve mikroskobik parçacıklar) konusunda Einstein'ın klasik nedenselliği rastlantının pençesinden kurtarma yolundaki ustaca çabası, en azından fiziksel yasa olarak gizlenen soyutlamanın radikal eleştirmeni Paul Feyerabend'e göre, ikinci yasanın (dolaylı olsa da) fiilen çürütülmesine yol açmıştı.⁵

Norbert Wiener'in popüler sibernetik çağı ilanı olan *The Human Use of Human Beings* içindeki tedirgin ifadesinin ardında daha karanlık bir öneri yatar. “Tamamlanmamış bir belirlenimcilik unsurunun tanınması” yolundaki stokastik dönüşte “dünyada neredeyse bir akıldışılık” fark edip, şöyle devam eder: “Çünkü bu rasgele unsur, bu organik tamamlanmamışlık, çok şiddetli bir dil kullanmasak da kötü olarak nitelendirebileceğimiz bir şeydir; Manicilerin olumlu kötücül kötüsü değil de Aziz Augustinus'un tamamlanmamışlık olarak nitelendirdiği olumsuz kötü.” Doğrusu, azizin “Kaos” olarak nitelendirdiği de tam da yokluğa yayılmış bu tamamlanmamışlıktır.⁶

Bilimsel yasanın genelleme olarak yetkinliği son yıllarda, psikolojiye, sınıf çıkarlarına, toplumsal koşullamaya, toplumsal cinsiyet farklılığına ve tarihsel koşullara dayanan bir görececiliğe^{*} başvuran eleştirilerde dışarıdan saldırılara uğramıştır. Bu okumada sanat, toplumsal ayarlamalar, kişisel ve grup kimlikleri gibi, bilim de her şeyden önce bir kültürel inşadır ve en güvenli değerlendirmeleri de dolayısıyla keyfidir. Ama bilimsel nesnellik iddialarına karşı böylesi bir kuşkuculuk bilimin içinden üretilen ve hem kuram hem de uygulamayı kapsayan çok daha ilginç meydan okumalara yaklaşamaz. Bu meydan okumaların bir kısmı modern ifadesini öngörülebilirlik, nedensellik ve ölçüme dair kaygılarda bulur. Ama Locke ve Hume tarafından on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda şekillendirilen, yirminci yüzyılın başlarına doğru Ernst Mach'ın görüngübilimsel deneyciliğinde ve aydınlanmış bilimsel seçkinlerin kurumsal yetkesinin ütopyacı destekçisi haline henüz gelmemiş genç ve atılgan H.G. Wells'in günümüze yakın sapkın meydan okumalarında su yüzüne çıkan daha eski bir tarihi de vardır.

1891'de, bilim eğitimini arkasında bırakan yirmi dört yaşındaki Wells saygın *Fortnightly Review*'de artık öğretmekte olduğu disiplinin temellerini sorgulayan "The Rediscovery of the Unique" [Eşsiz Yeniden Keşfi] adlı bir deneme yayımladı. Kırk yıl sonra Wells, *Experiment in Autobiography*'de [Özyaşamöyküsü Denemesi], Max Planck'ın yakın tarihli *Where Is Science Going?* [Bilim Nereye Gidiyor?] (1932) eserinden söz ederken, önceki denemesini anımsadı. Planck, der Wells, Einstein'ın kışkırtmasıyla, katı nedenselliği zedeler gibi görünen "bu belirsizlik niteliğini, nihayetinde ince ölçümlerin ve yakından çözümlemelerin saf dışı bırakacağını," öne sürer. "Ama böyle midir?" diye sorar Wells ve ileri görüşlü gençlik eleştirisini aktarır.⁷

Kendi sözleriyle "fizik biliminin bir karmaşa ve yeniden yapılanma halinde bulunduğu" bir devirde Güney Kensington'daki sonradan Royal College of Science adını alacak olan Normal School'un[†] bir öğrencisi olarak Wells çok sıkıldığını gördü ve bu disiplindeki formel öğrenime ve soyutlamanın idealleştirilmesi olarak algıladığı şeye yabancılaştı.⁸ "The Rediscovery of the Unique"te, söyleyecek olduğu şeylerin önemi üzerine bazı genç işi, alaycı abartıların ardından, keşfini anlatır: "*Her varlık eşsizdir*, ya da hiçbir şey tam olarak başka bir şey gibi değildir. Buradan çıkan, dolayısıyla, benzer varlıklara yalnızca bir küçük farklılıklar sonsuzluğunu bilinçsiz ya da kasti bir şekilde görmezden gelerek varabileceğimizdir."⁹ Bu sezgiyi yalnızca kapsayıcı bir terim olarak sıradan ismin keyfilğine dikkat çekerek dile değil, sayıya da uygular: "Sayı, eşsizlerin katıksız öznel ve yanıltıcı yeniden çoğaltılmasıdır." Jeoloji ve evrimsel biyolojiden "her şey 'duyarsız geçişmeyle' başka her şeyin içine geçer" fikrini alır ve böylece tüm sınıflandırıcı terimlerin ve sabit taksonomilerin (sınıflandırma) altını oyar. "Beşeri sayı aldatmasına" gelince, açık açık, "Bir çocuğa sayı saymayı [dolayısıyla da farklılıkları önemsizleştirmeyi] öğrettiğimizde, zihnini neredeyse geri dönülmez şekilde zehirlemiş oluruz," diye ilan eder. Ne gök mekaniği ne de o günlerin atom kuramı onun görüngübilimsel eleştirisinden kurtulur ve "benzer şekilde, tüm o sözümona fizik ve kimya yasalarının kesinliği artık saldırıya açıktır" (108-

* Fizikte kullanılan *relativistic* terimi ile bazı felsefi yazılardaki *relativism* teriminin ayrımını belirtmek için, ilkini "görelilik", ikincisini "görececilik" olarak çevirdik –yn.

† Normal School: Her kademedeki okula öğretmen yetiştiren okul –çn.

9). Bilimsel uygulamada, *herhangi* bir varlıkların ve koşulların tekbiçimliliği varsayımının güçsüzlüğünü bilen bilim insanının, bilimsel uygulamada istatistiğe yani “ortalamalara” başvurduğuna ve kanıtlayıcı deneyleri “mantıksız bir ‘deneysel hata payı’ kullanarak” sağlama almasına izin verilen “kimyacı,” “büyük miktarları alıp kesirleri ihmal ederek kendisi için gayet tatmin edici sonuçlar elde ettiğine” dikkat çeker (109-10).

Huxley’nin ateşli evrimci takipçisi olarak konuşan Wells, şunu da beyan eder: “Darwin ve Wallace’ın çalışması, canlıların eşsizliğinin açık teyididir” ve fizikçiyle kimyacı şimdi artık “tereddütlü bir şekilde” arayı kapatmaya çalışmaktadır (111). Wells, tüm Victoria düzeniyle çatışmalı o özgün kızgın genç adam, temel bakışının uygulamasını ahlaka da yayar: “Varlıklar eşsizdir, keyfiyetler eşsizdir ve... dolayısıyla, tutumlarımızı toptancı hükümlerle “ilkeler” adını verdiğimiz şeylerle düzenleyemeyiz (110). Son olarak (ya da neredeyse), altta yatan olumlu görüşüne açık bir biçim kazandırmak için, daha eskideki, “yaşamın eşsiz esrarının uçsuz bucaksızlığına” gerçekten hitap ettiğine inandığı bir şair-bilim insanının eğretilmesine uzanır:

Her türden beşeri izlemenin ötesinde uçuşan ve birbirlerine giren eşsiz dokularla gü-rüldeyen, her türden beşeri yorumlamanın ötesinde örüntüler işleyen dokuma tezgâhı görüntüsünü, on dokuzuncu yüzyılın entelektüel babası Goethe’ye borçluyuz. Sayı-Düzen şimdi evrenin en düşük yasası gibidir; büyük büyükbabalarımızın zamanında cennetin birinci yasasıydı.¹⁰

Sonraki, daha deneysel, özyaşamöyküsel Wells, deneyime dayanan sıradan dille yüksek bilimsel genellenmenin bilmece gibi bulanıklığı arasındaki kopukluk yüzünden hâlâ rahatsızdır. Ve her ne kadar deneyimin şekillendirdiği bir zihin için “neden ne kadar benzerse, sonucun da o kadar benzer” olacağını kabul etse de, gene de “anlaşılan hiçbir zaman tamamen aynı nedenle tamamen aynı sonuç olmamıştır”. Kuantum gerçekliği ve bunun katı nedensellik konusunda doğurduğu sorunlara gelince, “şimdilik, giderek artan gözlem ve çözümleme hassasiyetiyle sürekli yaklaşacağımıza inanmakta Max Planck’la hemfikir olabiliriz. Ama aynı zamanda buna hiçbir zaman erişemeyeceğimiz inancını da eklemeliyiz. Kendi beyinlerimizdeki varsayımlar dışında, bunun gerçekten orada olduğuna inanmak için en küçük bir doğrulamanın bile bulunmadığı gibi kusursuz bir nedenle, buna hiçbir zaman erişemeyeceğiz.”¹¹

Wells’in meydan okumasını, eğitimi ve zekâsına karşın, ilginç bir gariplik olarak bir kenara atmaya eğilimli olabiliriz; atsineği gibi vızıldayan bir dışarılıklısıdır o, üstelik de bir romancı. Ama 1955’te, fizikçi Max Born bir makale sundu ve sordu: “Is Classical Mechanics in Fact Deterministic?” [Klasik Mekanik Aslında Belirlenimci midir?]¹² Orada, istatistiksel ifadeler gerektiren kuantum mekaniğinin olasılıksal tabanının aynı zamanda klasik mekaniğin yasalarına bağlı olan görüngülere de uygulandığını iddia eder. Yani, deneyimlerimizin gerçek dünyasına, yalnızca teknik sınırlandırmalarla başa çıkmak için değil, ilkesel olarak da uygulanır. Mutlak ya da sonsuz hassasiyette ölçüm diye bir şey olamayacağını ve örneğin molekül yörüngesini ölçmedeki en küçük farklılık, sapma ya da hatanın, özgün öngöründen büyük farklılıklarla ve çarpantılı sapmalarla sonuçlanacağını vurgular (165-6). Hava tahmini bilimindeki, daha sonraları popüler bilince “kelebek etkisi” olarak giren fikir, burada daha az şatafatlı bir kıyafetle ortaya çıkar. Born bir yıl öncesinde, Nobel ödül konuşması sırasında

aynı noktaya değinmişti. Orada, Newton'ın ardından mekanik belirlenimciliğin tarihini izlerken, Born bunun can alıcı hatasını belirlledi: Ölçümün gerekli, yani ilkesel olarak kaçınılmaz eksikliği ve hatalılığı, bunun için de pi sayısı örneğini verdi.¹³

Eksiklik ve Uyuşmazlık

“[Yirminci] yüzyılın sonuna gelindiğinde, keşfetmiş oldukları kabul edilen yasaların çok aşırı bir şekilde düzensiz hareket edermiş gibi durduğunu kabul etmek zorunda kalacaklar. Düzensiz bir yasa ne demektir, doğrusu?”

“Kaos gibime geliyor,” dedi Fred.

“Kaos yalnızca onların zihinlerinde olacak. Bu da gözlemlenebilir olmayacak.”

—Penelope Fitzgerald, *The Gate of Angels*

İç tutarlılık ve disiplinler arasındaki tutarlılık ve süreklilikle bağlantılı olarak “eksiksizlik” konusu, bir metakozmos oluşturan kabullere başka bir meydan okuma getirir.¹⁴ Fizikçi Max Born, ortak durumdan cesaret alarak, “Fizik gibi kesin bir bilimde aynı kavramlar tarafından betimlenemeyen, iki tür ifade gerektiren, karşılıklı birbirlerini dışlayan ve tamamlayıcı durumların yer aldığı olgusu, beşeri etkinlik ve düşüncelerin başka alanlarına da uygulanabilir,” diye yazmıştı.¹⁵ Ama bir disiplindeki söylemler arasındaki bu kopukluk diyelim ki edebiyat eleştirisi hatta coğrafyada olduğunda aynı düzeyde zarar verici olmaz. Doğrusu, böylesi farklılıklar tazeleyici olabilir, yeni yaklaşımlara, bakış açılarına yol açıp yeni yorumlayıcı eğretilmelere zemin hazırlayabilir. Ama betimlemenin her şeyin belirlenmesini hedefleyen “kesin bilimlerde” (fizik, kimya) ve evrenselleştirme kendi kendisiyle tutarlı olmanın her şey olduğu matematikte, eksiklik ve kopukluk yaratan tutarsızlık değer kaybettirici ve moral bozucu olarak hissedilebilir, tanrılara karşı bir küfür olarak görülmezse tabii. Aynı şekilde, biyoloji bilimleri de giderek yaşamın moleküler dayanaklarına daha fazla dalıp giderek daha fazla “kesin” bilim kisvesine büründükçe, onlar da biyolog John Dupré'nin *The Disorder of Things: Metaphysical Foundations of the Disunity of Science*'ta [Şeylerin Düzensizliği: Bilimin Bölünmüşlüğü'nün Metafiziksel Temelleri] yaptığı gibi homurtulara hedef olurlar.¹⁶

Matematiğe gelince, saygın uygulamacı Morris Kline kitap boyutlarındaki yakınması *Mathematics: The Loss of Certainty*'ye [Matematik: Kesinliğin Yitirilmesi] şöyle başlar:

Savaş, kıtlık ve salgınların neden olduğu trajediler vardır. Ama aynı zamanda insan zihninin kısıtlılıklarının neden olduğu entelektüel trajediler de vardır. Bu kitap insanın en etkili ve benzersiz başarısı, insanın mantığını kullanmanın en kalıcı ve derin çabası olan matematiğin üzerine çöken felaketleri anlatır.¹⁷

Kline'in anlatısında matematiğin trajedisi ikiyönlüdür. Birinci kısmı matematiğin “gerçekliğiyle”, görüngüsel dünyayla kopmuş olan bağlarıyla ilgilidir. Düşüş öncesinde (her disiplin bir kayıp cennet anımsar mı?) matematiğin gerçek değeriyle, sistemsel sağlamlığıyla ayırt edilen, kendi kendine göndermede bulunan, kendi içinde tutarlı sistem olarak bütünlüğü

arasında bir çelişki yoktu. Matematiksel kavramlar ve türetmeler bilimsel kuramın belkemiğini sağlıyordu ve “astronomi, mekanik, optik ve hidrodinamiğin matematiksel kuramlarının öngörülleri gözlem ve deneyle dikkat çekici hassaslıkta bir uyum halindeydiler. O zaman, matematik doğanın işleyişi üzerinde sağlam bir kavrayışa sahipti, esrarı yok edip yerine yasa ve düzeni koyan bir anlayış (3). Ama “saf” matematik serbestçe yaratıcı ve tekbenci oldu ve sonra da, trajedinin ikinci yarısında, öz-tutarlılığı bile ölümcül düzeyde meydan okumayla karşı karşıya kaldı. “Eksiksizlik,” Kline’in açıkladığı gibi, “[matematiğin] herhangi bir dalındaki aksiyomların, bu dalın kavramlarıyla ilgili herhangi bir anlamlı ifadenin doğruluğunu ya da yanlışlığını tespit etmekte yeterli olduğu” anlamına gelir (258). 1930’larda, yalnızca Henri Poincaré kimi problem sınıflarının aslen çözülemez olduğunu kanıtlayarak rehabeti sarsmakla kalmadı, Kurt Gödel de tamsayılar kuramını kapsamakta yeterli herhangi bir formel kuramın tutarlı olması durumunda eksik olmasının gerekli olacağını ileri sürdüğü “Eksiklik kuramını” ortaya attı. “Anlaşılan, tutarlılığın bedeli eksikliktir” (265). Ve anlaşılan, en azından kimi zihinler açısından, kendi kendisiyle tutarlı bir kuramlar ve uygulamalar bütünü olarak matematiğin bizatihi temellerini sorunlaştıran, hayli totolojik (en saf ifadesi denklem olan) böylesi bir kopukluğu keşfetmek, perdeyi açıp Oz Büyücüsü’nün göstermelik mekanizmasını teşhir etmek gibi bir şeydir. Kendi temelleri konusunda güvenliği elinden alınan matematik, Einstein’ın şaşkın vecizesine hedef olur: “Matematiğin yasaları gerçekliğe dair olduklarında kesin olmazlar, kesin olduklarında da gerçekliğe dair olmazlar.”¹⁸

Yirminci yüzyılın harika çocuğu fizik bilimi kuşkusuz birincil kanıttır. Wells 1880’lerde bilimin bir kargaşa ve yeniden inşa durumunda olduğunu düşünüyordu, bu belki de şaşırtıcı başarıların arifesinde olduğunu söylemenin başka bir yoludur. Her neyse, şimdi, bu başarıların ertesinde, kütleçekim kuramıyla (görelilik) kuantum mekaniği arasındaki görünüşte zorlu bir kopuklukla karşı karşıyayız, ardı ardına gelen, giderek sınanamaz ve garip bir hale geliyor gibi duran kuramsal havai fişek dalgalarına ilham veren bir kopukluk. Üstelik, fizikteki bu temel âlemlerin her biri, bilim yazarı George Musser’in sözleriyle, kendi içlerinde eksiktir. Görelilik kuramı kara deliklerle ve “olay ufku” denen şeyde olanlarla başa çıkma becerisi olarak yetersiz kalır ve Musser der ki, “İlk Einstein’ın fark ettiği gibi, kuantum mekaniği de eksiktir. Tek tek fiziksel olayların neden gerçekleştiği konusunda bir neden sunamaz, nesnelerin asli özelliklerine ulaşmak için bir yol önermez ve inandırıcı kavramsal temelden yoksundur.”¹⁹ Gerçekten de kuantum dünyası konusunda halen baskın söylemin ana mimarlarından Werner Heisenberg’in sözleriyle, “Bir sistem üzerine eksik bilgi kuantum kuramındaki her formülasyonun ana parçalarından biri olmalıdır.”²⁰

Kuantum kuramındaki temelle ilgili meydan okuma, sonuç odaklı bir rehabet karşısında kuantum kuramcısı Anton Zeilinger tarafından acil bir konu olarak sunulmuştur. John Wheeler (çın çın öten başlığıyla “Law Without Law”da [Yasasız Yasa]),²¹ John Bell (“Against Measurement” [Ölçüme Karşı])²² ve Wolfgang Pauli (kuramın gelişmesine katkıda bulunanların anıtında yeri sağlamdır) gibi öncellerinden alıntı yapan Zeilinger kuantum mekaniğinin “üzerine bir temel inşa edebileceğimiz epistemolojik bir paradigmaya sahip olmadığını” öne sürer. “Bu doğruysa, o zaman, doğru öngörülerde bulunduğu göre kuşkusuz doğru olan kuantum mekaniği, paradigma temelleri açısından neredeyse bir kararsızlık halinde havada asılı durmaktadır.”²³ Bell, der, kuantum mekaniğinde “(özgöl) olayların

neden gerçekleştiğini” açıklamanın bir yolunun olmadığına dikkat çekmiştir. Wheeler belirli öngörülebilirlikten kaçan kuantum görüngülerine temel yaratım unsurları olarak bakmaya yönelmiştir. Ve Pauli, umutsuzluğa kapılıp, ince akademik ayrımlara bilimöncesi bir *anima mundi* anlayışı ekler ve bunu operayla nitelendirir: “La donna è mobile.”²⁴

Zeilinger beyan eder: “Tek tek olayların indirgenemez biçimde rasgele olduklarının keşfi yirminci yüzyılın en önemli buluşlarından biridir.” “Kuantumun mesajı” dediği şey bunu bir adım ileri götürür: “Kuantum fiziğindeki tek tek olayların, yalnızca nedenini bilmemekle kalmayız, bunların nedeni yoktur... Evrende tek bir olayın nasıl gelişeceğini belirleyen hiçbir şey yoktur. Tek tek olayların pekâlâ, genetik kodumuzdaki belli bir mutasyon da aralarında olmak üzere, makroskopik sonuçları olabileceğine göre, Evren temelde nedensel olarak kapalı değil, öngörülemez ve açıktır.”²⁵ Bilimin kendisi için ise, “kuantum mekaniği içindeki tek tek rasgele süreçleri eksiksiz biçimde betimlemenin bu imkânsızlığının, modern bilimin dünyayı tüm ayrıntılarıyla betimlemesine erişme programının temel bir kısıtlılığı olduğunu öneriyorum. Diğer bir deyişle, bunun doğanın betimlenmesinde, oluşturuca parçalara ayrıntılı akılcı teşrihinden kaçan bir unsurun kanıtı olduğunu öneriyorum.”²⁶

“Temel” olanın kısıtlılığının kabulü önemlidir. İnsanın bilme ve anlama kapasitesinin açık uçlu gibi görüldüğü bir çift yüzyıldan sonra modern bilimde tekrarlanan bir tema, bilginin sınırlarıyla olan çarpışma olmuştur. Ortak zihinlerimizin evren ve kendimiz hakkında ebadiyen yeni bir şeyler bulmayı sürdürmeyeceğinden değil. Ama aynı zamanda, anlaşılan, hem bilginin yapısına ve orada, dışarıda bulunan, bilinecek şeylere içkin özellikler nedeniyle bilemeyeceğimiz ya da istediğimiz gibi bilemeyeceğimiz bazı şeyler olduğundan. Bilimsel bilginin sınırları üzerine bir sempozyumda John Horgan’ın dikkat çektiği gibi: “Üç gün boyunca bir sürü bilim insanı, matematikçi ve filozof bilimin bilemeyeceği şeyleri bilebilip bilemeyeceği üzerine tartıştı. Ne de olsa, 20. yüzyıl biliminin en derin başarılarının çoğunluğunu oluşturan görelilik kuramı, kuantum mekaniği, Gödel kuramı, kaos kuramı bilimin sınırları olduğunu ifade ederler.”²⁷

Kalanın çoğunluğu ya da sınırın ötesinde yer alanlar, aslen bilinemez ya da dipsiz, uzlaşılamaz ya da çözülemez gibi görünen her şey kausun son iskandil edilmemiş kaynağını oluşturur.

Kuantumun Mesajı

Bilginin nesnel sınırlarının anlaşılmasını anlamak ve belki de kabul etmek, bilişsel ve epistemik olanların, özneye ilgili olanlarıkinden daha kolaydır. Newton’ın evreninin öngörülebilirliğiyle o kadar ilgili olan üç cisim probleminin çözülemeyeceği yolundaki Poincaré’nin ispatı birinciye örnek oluşturacak bir vakadır ve Wells ve Born için o kadar bariz olan türden, araçlar ne kadar hassas olurlarsa olsunlar ölçümlerin yetersizliklerinin yanında, “kozmetik ufuk” denen ve aşağıda üzerinde daha fazla durulacak şey de listeyi tamamlar. Bilişsel ve epistemik sınırlar kuantum kuramının gelişmesiyle birlikte tam

* Anima mundi: Latince, dünyanın ruhu –çn.

† La Donna è mobile: Verdi’nin *Rigoletto* operasından ünlü aria, “Kadın havaidir” –çn.

anlamıyla devreye girmiştir, ama görelilik kuramındaki gözlemciyle ilgili, mutlak uzay ve zamanı devirmesinde tedirgin edici özellikler vardı. Hukuk ve yaşamda, ama özellikle de bilimde öznel etkinin lanetlenmesi için çoktandır var olan entelektüel program, nesnellığın taviz vermeyen standartlarına bağlı duyarlılıklara sert bir şoku etkili bir şekilde sağladı. Bu program bilimsel yöntem olarak adlandırılacak şey ve Royal Society'nin (Kraliyet Derneği) kuruluşuna ilham verecek metin olan Francis Bacon'ın *Novum Organum*'unda (1620) inandırıcı bir biçimde dile getirildi. Aşılması gereken engelleri sıralarken, Bacon'ın Mağaradaki Putları sayması ünlüdür; bunların “her birinin, doğanın ışığını yansıtan ve renksizleştiren kendine ait bir mağarası ya da ini vardır.” Ama daha az eksantrik ve kaçması daha zor olduğundan daha da anlamlı olanı, Kabile Putları olarak adlandırdıklarıdır:

Kabile Putlarının temelleri bizatihi insan doğasında ve insanın kabilesinde ya da ırkındadır. Çünkü insanın duyusunun her şeyin ölçüsü olduğu yanlış bir değerlendirmedir. Tersine, duyular kadar zihnin de tüm algılamaları bireyin ölçümüne göredir, evrenin ölçümüne göre değil. Ve insan anlayışı da ışınları düzensiz bir şekilde alan, kendi doğasıyla karıştırarak şeylerin doğasını çarpıtıp renksizleştiren sahte bir ayna gibidir.²⁸

Bacon'ın amacı putkırıcılıktır. Aksine, kuantum mekaniği ve böylesi bir terim hedefi şaşırtmak olmazsa, kuantum gerçekliğinin en yaygın kabul gören anlatısı olan Kopenhag Yorumu, aynanın aldığı ışınları “kendi doğasıyla karıştırmasının” görüngüyü başlatan süreçlere ve dolayısıyla da bizatihi görüngüye içkin olduğu ve saf dışı bırakılması ya da yok sayılması gereken bir şey olmadığı yönündeki kaçınılmaz sonuca dayanır. Kopenhag Yorumu olacak şeyin baş sorumluları Niels Bohr ve evvelce adı anılan, belirsizlik ilkesinin parlak yaratıcısı (1927) ve gerçeklik anlatısında felsefi idealizmi en kolay kucaklayan kuantum kuramcısı olan Werner Heisenberg'dir. Heisenberg'in özetlemesiyle, modern bilimdeki devrimci değişme ve bunun götürdüğü yerin nihai sonucu, “kuantum kuramında matematiksel olarak formüle edilen doğal yasaların temel parçacıkların kendileriyle değil, onlar üzerine olan bilгимizle uğraşıyor” olmasıdır.²⁹ Bunun anlamı, “dünyanın bu süreçlerin yansıdığı uzay ve zaman ile zihin arasındaki eski bölünmenin, diğer bir deyişle *res cogitans** ve *res extensa*† arasındaki kartezyen farklılığın artık modern bilim anlayışımız için uygun bir başlangıç noktası olmamasıdır.” Onun iddiasına göre, bilim artık nesnel bir gözlemci konumunda durmamakta, kendini insan ve doğa arasındaki etkileşimde bir oyuncu olarak görmektedir. Bilimsel yöntem “sınırlarının bilincine varmıştır, bu da müdahalesiyle bilimin inceleme konusunu değiştirip yeniden şekillendirdiği olgusundan kaynaklanmaktadır. Diğer bir deyişle, yöntem ve nesne artık birbirlerinden ayrılamazlar. Bilimsel dünya görüşü artık sözcüğün gerçek anlamıyla bir bilimsel görüş olmaktan çıkmıştır.”³⁰

Heisenberg bilimsel ilerlemelerin ve insanın müdahalesinin doğal dünyanın koşullarını değiştirdiğinden daha temel bir şey söyler. Temel düzeyde, özellikle de kuantum rejiminin kendini gösterdiği düzeyde, bunun koşullarını imgelenebilir herhangi bir cihazla (yani algı aracımızın uzantılarıyla) araştırma girişiminin bilinecek olanı etkilediğini söyler. Dahası, herhangi bir temel parçacığın konumu ve hareketinin özgül durumunda, biri konusunda

* *res cogitans*: Latince, felsefede “düşünen şey” ya da “ruhsal cevher” –çn.

† *res extensa*: Latince, felsefede “uzamlı şey” ya da “maddi cevher” –çn.

ne kadar fazla hassas olunursa, diğeri konusunda o kadar az hassas olunur, ama birlikte her ikisi hakkında çok iyi bir belirleme yapılabilir. Başlangıçta kuramın bir öngörüsü olan kuantum belirsizliğinin deneysel doğruluğu bazen de şaşırtıcı biçimlerde, normalde görünmez atomların neredeyse hareketsiz durumda ya da mutlak sıfırda durdurulduğunda, “konumun” dev bir mevcudiyete, süregiden bir olasılık bulanıklığına ve belli kimliklerin karışmasına yayılmasıyla, kanıtlanmıştır.³¹

Gözlemci ve gözlemlene eylemi kuantum gerçekliğinin birçok başka ifadesinde, onları bağlantılandıran gözlem cihazlarıyla birlikte söz konusu edilmiştir, öyle ki, Heisenberg’in çarpıcı cümlesindeki gibi, “artık uzay ve zamandaki nesnel süreçler arasında değil, yalnızca gözlemsel durumlar arasında korelasyonda (bağlılaşım) bulunuyoruz.”³² Gariptir, başlangıçta hem dalga hem de parçacık olarak görülen ışığın durumunda olduğu gibi gerçekliği belirleyen, uygulanan cihaz, görünüşü üzerine sorulan soru ve bizatihi gözlemlene eylemidir.³³ Max Planck’ın yayılan enerjinin yalnızca standart boyutlarda paketlerde (kuanta) geldiğini varsayarak bir dizi şaşırtıcı sonucu açıklama yolundaki umutsuz çabalarının yüzüncü yıldönümündeki kısa bir özetinde, bilim yazarı Dennis Overbye bunu izleyen devrimi “nedenlerin illaki de sonuçlarla bağlantılı olmadığı, elektron gibi bir atomaltı parçacığın birisi ölçene kadar aynı anda iki yerde birden veya her yerde bulunabileceği ya da hiçbir yerde bulunmayabileceği kuantum mekaniği olarak adlandırılan garip bir kurallar dizisi” olarak özetler.³⁴ İnsan ajanların, orta boylu olmalarına karşın bir kuantum evrenindeki yaratıklar gibi davrandıkları çapraşık casusluk oyunu *Hapgood*’da (1988) Tom Stoppard üçlü dönek Rus fizikçiye şöyle bir açıklama yaptırır:

Parçacık dünyası istihbarat subayı için rüya gibi bir dünyadır. Bir elektron aynı anda orada ya da burada bulunabilir. Seçebilirsiniz. Buradan oraya arada bir yerde bulunmaktan gidebilir; aynı anda iki kapıdan birden geçebilir, ya da bir kapıdan diğerine, birisi bakana kadar orada bulunan bir güzergâhtan gidebilir, sonra bakma eylemi bunu başka bir güzergâh haline getirir. Hareketleri önceden bilinemez, çünkü bir mantığı yoktur. İzlenmeyi atlatır, çünkü ne yaptığını bildiğinizde, nerede olduğundan emin olamazsınız, nerede olduğunu bilerseniz de ne yaptığınızdan emin olamazsınız: Heisenberg’in belirsizlik ilkesi; üstelik bu da yeterince dikkatli bakmadığınız için böyle olmaz, belli bir konumu ve belli bir momentumu olan elektron diye bir şeyin olmamasındandır; birini sabitlersen, diğerini kaybedersin ve bunlar hiçbir numara olmadan olur, bu gerçek dünyadır, bu uyanıkken olur.³⁵

Belki gerçek, ama gene de tahayyül edilemeyen. Richard Feynman’ın bize anlattığı gibi, elektronlar ve ışık, “sizin evvelce gördüğünüz hiçbir şeye benzemeyen bir şekilde davranır. Evvelce gördüğünüz şeyler üzerine deneyiminiz eksiktir. Çok küçük ölçekteki şeylerin davranışı farklıdır.” Bu, bilgiyle anlayış arasında derin bir uçurum açar. “Şimdi,” der Feynman, “elektronlarla ışığın nasıl davrandığını biliyoruz.” Ama ekler: “Bir zamanlar, gazeteler yalnızca on iki kişinin göreliliği anladığını yazmıştı. Böyle bir zaman olduğunu sanmıyorum... Birçok insan görelilik kuramını öyle ya da böyle anladı, kesinlikle on ikiden fazlaydılar. Diğer yandan, güven içinde söyleyebilirim ki, kuantum mekaniğini anlayan hiç kimse yok.”³⁶

Niels Bohr sıradan deneyim ve mantıkla o kadar çatışma içindeymiş gibi görünen ama gene de şeylerin doğasını anlamakta o kadar da güçlü olan kavramlar için sıradan dilde

(denklemler ve türetmeler *olmadan*) bir ifade aracı bulmanın gerekliliğine inanıyordu. Gene de Bohr aynı zamanda fiziğin oldukları gibi şeyler, gözümüzde canlandırabileceğimiz görüngüler üzerine değil, deneylerde uygulanan kavramlar üzerine olduğunda ısrar ediyordu. Canlandırma yükünden kurtulunca, dilde çelişkiyi “tamamlayıcılığa” dönüştürmenin, alternatif varoluş biçimlerini “üst üste binme” olarak açıklamanın yollarını bulmuştu.³⁷ Gerçekten de, “tamamlayıcılık,” yani çözümlenmemiş ötekilik onun için tüm bilim ve sanatları ortak bir çerçeveye sürükleyen birleştirici ilke oldu. (Bohr, Heisenberg ve alternatif gerçeklikler üzerine sürükleyici oyunu *Copenhagen*’da [1998] Michael Frayn bu ortaklığı gerçek yapar.)³⁸ Başlangıçta bir abesliği göstermek için öne sürülen “dolanıklık” (entanglement) gibi başka kuantum garipliklerinin de deneysel geçerliliklerinin bulunduğu görüldü. Einstein ve çalışma arkadaşları tarafından kuantum mekaniğinden türetilen dolanıklık, bir yerdeki bir parçacığı etkileyen bir müdahalenin, Dumas’ın ünlü *Korsikalı Kardeşler* öyküsünde olduğu gibi, çok uzak mesafelerden bunun ikizini de etkileyeceğini öngörür.³⁹ Tüm bunlarla birlikte, fizik bilimindeki süregiden rahatsızlık kuantum işlemleri değil, bunları gerçekliğin bir kuramına yükseltme girişimleri üzerineydi. Bu yüzden, astrofizikçi Peter Coles gibi doğrudan bir eleştirmen Kopenhag Yorumunun normalde zeki insanlar arasında yol açtığı büyülenmeye şaşırır. Kopenhag fikrinin, bir ölçüm eyleminin bir “olasılık dalgasını” ya da dalga fonksiyonunu (ünlü Schrödinger’in kedisi örneğinde olduğu gibi) bir fiziksel durum ya da diğerine sürüklediği yolundaki alternatif (dallanan) evren çözümü gibi tuhaf türevleri için daha da az vakti vardır. Onun iddiasına göre bu, eksik kalan bir kuramın sumen altı edilmesi sayesinde bilgi durumlarını varlık durumlarıyla karıştırmaktır.⁴⁰ Her halükârda, bildiklerimizi ve bilmediklerimizle bilemeyeceklerimiz üzerine bildiklerimizi düşünürseniz, bilimin aklını başına alıp günün birinde o konforlu klasik evrene varacağı üzerine bahse girmek kuşkusuz iyi bir fikir değildir.

Kayıp Ufuklar

Bilimde, bilimin gitmekte olduğu yoldan bir gerçeklik kuramı dışkestirimleme amacıyla rahatsız, aslında sabırsız sesler yükseliyorsa, böylesi bir kuramı kovalamanın sorumlulugundan kaçmaya karşı söylenecek bir şeyler var demektir. Olası temellerinden biri, başlangıçlarla ilgilidir. 1927’de, bir süreliğine Bohr’un çevresinde yer almış olan Paul Dirac karşı-maddenin varlığını savladı ve parçacık için sakınım ilkesini bir kenara koyarak, uzayın boş olmak bir yana, karşı yüklerden birçok sanal parçacığın nedensiz ve öngörülemez biçimde kendiliğinden belirip aniden yok olmasına ev sahipliği ettiği bir evrene yer açtı. Yıldızlarla dolu kozmosun üzerinde yer aldığı zemini oluşturan böylesi bir rasgele akı kaosu, hepsinin içinde en azametli kendiliğinden olay olan Büyük Patlamayı başlatan farazi birincil boşluk dalgalanmasını mümkün kılan koşulları sağlayan şey de olmuş olabilir.⁴¹

Büyük Patlamadaki başlangıç noktasının kanıtlarından kaynaklanan ve şimdi evrenin bir bütün olarak hızlanan genişlemesiyle de güçlenen şişen evren kuramı, rakip “durağan durum” modellerini, belki kesinlikle olmasa bile, yerinden etmiştir.⁴² Bu aynı zamanda, bilme ve dolayısıyla da bizim zihnimizce yasa ve düzen oluşturan örüntü ve tutarlılıkları aydınlatma yetimizin ebediyen ötesinde yatan şeylere bağlı bir dizi metakozmik belirsizlik daha üretmiştir. Yoğun bir şekilde “evren üzerine bildiklerimizin hem teknik hem de daha

temel sınırları” üzerine yazmış olan John D. Barrow, yayılmanın en uzaklarında, yaklaşık on üç milyar ışık yılı ötede, ışığı evrenin erken dönem yaşamı üzerine en iyi bilgi kaynağımız olan bir sınıra işaret eder. Bu “kozmetik ‘ufkun’ ötesini... en mükemmel araçlarla bile göremeyiz. Bu ufkun ötesinde sonsuz miktarda evren bulunabilir, ama onu göremeyiz, ondan hiçbir sinyal alamayız ve evrenin görebildiğimiz kısmı gibi olup olmadığını bile söyleyemeyiz.” Doğrusu, erken evrenin yapısı ve evrimi üzerine şimdiye kadarki en olası kuram, şişen evren kuramı, bunun “ufkumuzun ötesinde radikal düzeyde farklı olduğunu” öngörür, buna boyutların sayısı ve doğanın kuvvetlerinin özellikleri gibi şeyler de dahildir.⁴³

Böylesi bir inatçı tanısızlığı bir adım ileriye götüren kozmologlar Lawrence M. Krauss ve Robert J. Scherrer, halihazırdaki ebediyen genişleyen evren görüşümüze bakılarak, şimdi bildiğimiz şeyleri bilmemizin son bulabileceği uyarısında bulundular. Ve bu da kaçınılmaz nihai kaza ya da çılgınlığın bizi ortadan kaldırması ya da güneşin bir kızıl dev olarak patlamasıyla yerküre ve sakinlerinin yanıp gitmesi nedeniyle değil, gereklilikten olacaktı. Var olan evrenin uzayıp ayrılması ve yerel galaksilerimizin yalıtılıp kütleçekimsel olarak oturmasıyla, başka her şeyin olay ufkunun ötesinde kaybolmasıyla gerçekleşecekti. Krauss ve Scherrer’in genel okuyucuyu hedefleyen anlatısında, başlık ve manşetler bulvar basını kıyametbilimine (eskatoloji) yaklaşır ve duyurur: “Kozmolojinin sonu mu?” “Kozmik Uyuşukluk” ve “Bilginin Kıyameti.”⁴⁴ Savlanan, yalnızca evrenimizin tamamen, boşlukla çevrelenen kendi süpergalaksimiz tarafından oluşturulacağı değil, Büyük Patlamadan kalan arda kalan ısınımının da tespit edilemeyecek kadar seyreleceği ve elementlerin oransal dağılımının kimyasal kanıtının kurtarılamayacak şekilde kaybolacağı, böylece de kendi kozmik başlangıcımızı ve erken dönem tarihimizi çıkarsamamızı sağlayan tüm bilginin kaybolacağıdır. Belki evvelce de olmuş olduğu gibi. Evrensel bir süreçte bilginin yok olması ya da daha da kötüsü bizatihi bilgi olasılığının kaybolması temellere olan inanca, güvenli metakozmos duyusuna nihai hakaret gibi olacaktır. Her şey, Pope’un *The Dunciad*’ında olduğu gibi, zihnin karanlığında solup gider ve bu sayede, “Bakın, sizin korkunç İmparatorluğunuz, Kaos! yeniden kurulur.” Dahası, ait olacağımız süpergalaksi kütleçekimsel kuvvetlerin etkisiyle giderek daha fazla yoğunlaşacağı için, ada evrenimizin, bilinen evrenin kaderi de o zaman “bir kara deliğe çökmek olacaktır”.

1876’da, Einstein’ın doğumundan üç yıl, Wells’in atılğan meydan okumasından da on beş yıl önce, büyük fizikçi ve matematikçi James Clerk Maxwell madde ve hareket bilimindeki ilerleme hattının “bütün fiziksel görüngülerin göreliliği doktrininin kademeli bir gelişmesi” olarak görülebileceğini yazdı. Bırakın bunu rahatsız edici bulmayı, Maxwell her ne kadar bu “Üzerimizde hangi kuvvetin etki ettiğini ayırt edemeyeceğimiz, yalnızca bir şeyin üzerine etki eden kuvvetle bir başkasının üzerine etki edeni ayırt edebileceğimiz” anlamına gelse de “dinamik doktrininin tümünü” içine alan sistem çapındaki uyum ve tutarlılıktan coşkuya kapılmıştı. Üstelik Maxwell, bilimsel olmayan birinden gelse en derin kozmik kötümserliği ifade ettiği sanılacak bir düşünceye kayabiliyordu — “Dover Beach”te, anlamlı ahlaki ya da fiziksel düzenden yoksun bir evrene, ruhu yaralayan bir kaosa bakarken özel bir değişmezlik ve gerçek pırlıtsı özlemi çeken Matthew Arnold gibi. Maxwell şunları yazar:

Uzayda yer işaretleri yoktur; uzayın bir parçası tamamen tüm diğer parçaların aynısıdır, bu yüzden nerede olduğumuzu bilemeyiz. Sanki kendimizi durgun bir denizde, yıldız-

lar, pusula, ses, rüzgâr ya da meddücezir olmadan bulmuşuz, hangi yöne gittiğimizi bilmiyormuşuz gibi. Ona bakarak tam bir tahmin yürütebileceğimiz, denize atacak bir kütük de yok; komşu cisimlere göre hareket hızımızı hesaplayabiliriz, ama bu cisimlerin uzayda nasıl hareket ettiğini bilmiyoruz.⁴⁵

Maxwell'in cesur entelektüel girişimi ve bilimi, gelecekteki kuantum dinamiği de aralarında olmak üzere birçok şeye etki etmiştir ve o da burada yalnızca görelilik kuramı değil, kuantum belirsizliğinin veçhelerine de hazır bir zihin sunmaktadır. O yirminci yüzyıl gelişmeleri onun betimlediği durumu değiştirmek için gerekli araçları sağlamış, örneğin bizatihi uzaya neredeyse yönsel bir veçhe sağlamış, genişlerken karıştırdığı kozmik denize rüzgâr ve meddücezir vermiş, sabit nirengi noktaları ya da uzay-zamanın evriminde seyrüsefer için Büyük Patlama gibi yer işaretleri sağlamıştır. Ama dipsiz, çapasız sürüklenme vizyonuna karşın, Maxwell'in metakozmosunun ardıllarınıninkinden daha güvenli kaldığını hissetmemek zordur. Bilimsel yasaya ya da üzerine inşa edilebilecek temellerin tutarlılığı ve eksiksizliği bakışına inançta kabul edilmiş bir tehdit, bilimin ideal nesnellik ve doğanın gözlemlerle kopartıcı "tamamlayıcılardan" bağımsız bir gerçeklik iddiasına bir tehdit, zihnin erişebileceklerine doğal bir sınır yoktur. Humboldt'un bizim bilimsel olarak bilinebilir, canlı ya da cansız, yerküresel ya da astronomik dünyamızın bu isim altındaki tumturaklı ve özlü anlatısındaki (1845-62) kapsayıcı anlamında *kozmos* fikrini kabul etmek hâlâ mümkündü. Orada, henüz parçası olduğumuz her şeyin kualsız, akıldışı tesadüfler ve paradokslar zemini üzerinde, kendi ve öteki, neden ve sonuç, hatta varlık ve yokluk arasındaki ayırmadan yoksun yüzdüğünü, maddenin kökünün, Hesiodos ve Tekvin'de olduğu gibi her şeyin var olmasının öncesinde değil, şimdi ve ebediyen Kaos olduğunu öne süren bir bilimin uzağındayız.

Her Yerde Kaos

Her kaosta kozmos vardır, her düzensizlikte gizli bir düzen,
her kapriste belli bir yasa, çünkü işleyen her şey kendi
karşısına dayanır.

—Carl Jung, 1954

Matter and Motion (Madde ve Hareket) üzerine aynı çalışmasında, James Clerk Maxwell akılcı ve sıradan "benzer nedenler benzer sonuçlar doğurur" sözünün, "başlangıç koşullarındaki küçük farklılıkların sistemin nihai durumunda da küçük farklılıklara neden olduğu" anlamında alınırsa doğru olmayacağına dikkat çeker. "Küçük bir başlangıç farklılığının sistemin nihai durumunda çok büyük bir değişiklik üretebileceğine" dikkat çeker ve bir demiryolu faciasını örnek verir. Anne Kaz'ın bir at nalı eksikliği üzerine uyarıcı tekerlemesinden "Önemsiz Nedenler Büyük Olaylara Yol Açar" (Eugène Scribe'in, piyese adını veren *Glass of Water*'ının [Bir Bardak Su] Kraliçe Anne'in sarayında bir değişikliğe yol açtığı ve tarihi değiştirdiği, bir zamanların ünlü oyununun İngilizce altbaşlığı) diyen Voltairci tarih okuluna birçok yerden, Maxwell gözlemi için destek almış olabilir.⁴⁶ 1972'de Amerikan Bilimin İlerlemesi Derneği'nin bir toplantısında "Predictability: Does the Flap of a Butterfly Wing in Brazil Set Off a Tornado in Texas?" [Öngörülebilirlik: Brezilya'daki

Bir Kelebeğin Kanat Çırpışı, Texas'ta Bir Hortuma Neden Olur mu?] üzerine konuşan ve geriye dönüp bakıldığında sonradan “belirlenimci kaos” ya da daha içerici bir şekilde “kaos kuramı” olarak adlandırılacak alanı başlatan meteorolog Edward Lorenz'in ünlü “kelebek etkisi,” bunun modern bilimsel karşılığıdır.

Birçok açıdan, “kaos”, hem kuram hem de hedef aldığı görüngüler açısından yanlış bir adlandırmaydı, tam da Jan van Helmont'un on yedinci yüzyılda Yunanca *chaos* sözcüğünden esinlenerek bulduğu “gaz” sözcüğünün bir yanlış adlandırma ya da en azından serbest kullanım olması gibi. Ama kaos, yaratıcısı (matematikçi James Yorke) ve erken dönem destekçileri⁴⁷ tarafından gerçekleştirilen parlak bir çağrıştırmacı isimlendirme oldu ve anafora, olası ortaklıklarına karşın farklı araştırma alanları ve keşif güzergâhları çekti. “Kaos” olarak adlandırılan şey, genelde, bir geçiş konusuna karşılık gelir: Kaos değil, kaosa (ve kaostan) yol, “karmaşıklıkla” yaklaşmanın bir yolu, ilerledikçe, alanın bir şekilde daha kısıtlı başlığı. Kimileri bunun dinamiklerini, katıdan sıvıya, oradan da gaz olduğu gibi, faz geçişlerine benzetti. Formel olarak, yaklaşım algoritma modellemesi aracılığıyla ve bunun da önceden kuşkulandığından daha basit ve daha geniş uygulaması olan bir konu olduğu anlaşıldı. Fiiliyatta geçiş, düzenli adımlar halinde gördüğümüz her şeyin düzenli olduğu, diyelim ki sakince akan bir nehrin halinden, gördüğümüz her şeyin kaotik olduğu, diyelim ki şiddetli, karışık ve yerelde öngörülemez bir çağlayanın kargaşasıdır. Model tarafından sağlanan ve bir dizi çok farklı görüngenye etki eden mekanizma “periyod ikileme” olarak betimlenebilir. Kaos, ya da daha doğrusu, kaosa giden yolun çizilmesi değışmelerde bir örüntü ve öngörülebilirlik derecesi bulma meselesi haline gelir. “Belirlenimci kaos” olur.

Daha geniş beklentilerinde, aynı zamanda “doğrusal olmayan karmaşıklık” (“doğrusal olmayan” demek, başlangıç koşullarındaki küçük farklılıkların sonuçlar üzerinde üstel bir etkisi olacak demektir) olarak da adlandırılan bu bilim aşına deneyim evreninin, “indirgeyici” çözümlemenin sağladığından daha geniş, daha kapsayıcı bir açıklamasını vermeyi hedefler ve böylece de yeni bir paradigma, Newton ve Einstein tarafından başlatılanlar kadar derin bir devrim olarak övülmüştür. Aynı zamanda termodinamiğin ikinci yasasıyla ilişkilendirilen entropi vizyonunun beslediği ve fiziksel dünyanın yapısökümünde son yüzyılın büyük başarılarını gölgeleyen temel güvensizlik, kavramsal uzaklaşma ve yabancılaşmanın güçlendirdiği birikmiş kötümserliğe karşı çıkacak bir hamle de sunar. Bir kere, giderek daha müphem, kopuk ve temelinden güvensiz doğa betimlemesine hazmedilemez kaos lokmaları sokmaktansa (filozof George Santayana, “Kaos akıllarımızda karışıklığa neden olan her türlü düzene verilen addır,” demişti),⁴⁸ bilimin her zaman yaptığını yapar: Şimdiye kadar gürültü ve karışıklık, bir kenara atılan ve bilinmezlik bulutlarında terk edilen bölgeleri kaostan çıkarıp kozmosa sokar. T.H. Huxley'nin muhtemelen Darwinci gün doğuşunu karşılayan diliyle, “cehaletin alanı olan düzensiz esrar bölgesinden, bilime yeni bir geniş eyalet eklenmiştir – *düzenli esrar* ülkesi.”⁴⁹ Ya da Santayana'nın daha temkinli ama öngörülü yorumuyla: “Artık çelişkili bir şekilde kaostan doğanın bağrındaki yeni bir tanınmasının bilimde bir ilerlemeyi işaret ettiğini söyleyebiliriz. En azından, olguların önyargılarımızı daha bilinçli bir şekilde insani kılan daha yakın bir görüşünü işaret edecektir.”⁵⁰

Bilimsel betimlemeyle deneyimlerimizin dünyası arasındaki ilişki sorunu, Batı biliminin tarihi boyunca (örneğin, deneysel eğilimli Britanya bilimiyle kıtasal komşularının

cebirsel ve kuramsal eğiliminin içinde gizlenerek) örtülü kalmıştır. Görmüş olduğumuz gibi modern fizik bilimi, özellikle de temellerle çok ilgilenen dalları artık gerçeklik olarak imgelenemeyecek bir soyutlama yansıtır. Ama bunu bir kenara koysak bile, bir problemi dağıtıp onu ve ilgili görüngüleri en basit biçime indirgeyen, “tesadüfleri”, genelleştirilemeyecek olanları ve açık karmaşıklıkları saf dışı bırakan yaklaşım, içinde yaşadığımız bütünün çoğunluğunu dışarıda bırakır. Kendine kaos kuramı adını veren eğilim, indirgeyici çözümleme ve genellenmenin başa çıkamayacağı o çok düzensiz, çok karmaşık ve çok öngörülemez bölgeleri kendi alanı olarak sahiplenmiştir. Uygulayıcıları, bir musluk damladığında, galaksiler çarpıştığında, bir kalp atışı rayından çıktığında, bulutların şekli değiştiğinde, borsada fiyatlar ya da tavuk popülasyonu dalgalandığında, Tom Stoppard’ın *Arcadia*’sının çokbilmiş genç kız kahramanının bir yüzyıl sonraki Benoit Mandelbrot’tan önce “doğanın geometrisi” olarak adlandırdığı gibi meşe ağaçları ya da sinir sistemi öngörülebilir öngörülemezlikte dallandıklarında aslında ne olduğunu açıklamak için bunun alet kutusunu kullanırlar. Süreçler gibi şeylerin açıklamaları, basitlikle karmaşıklık, öngörülebilirlikle öngörülemezlik arasında, yineleme (“Şeylerin tekrar tekrar kendi üstlerinde işlemesi için” sonuçları aynı denklemlere arka arkaya yeniden yüklemek)⁵¹ ve ölçekleme (büyük ayrıntılar küçük ayrıntılarda yeniden nasıl ortaya çıkıyor ve bu madenin tanecikliliği dışında görünürde bir sınır olmadan nasıl devam ediyor) yoluyla bir güzergâh gösterebilir. Bu karmaşıklık için üretici denklemler aslında görece basit ve geniş kullanımlıdır. Bu yüzden genellik ve tikellik arasındaki gerilim dışarı atılmayıp, görüngüsel dünyayla daha yakın ve kapsayıcı bir ilişkiye sokulur. Bu gelişmelerin meyvesi bilimde “alternatif bir sezginin” sonucu, “neredeyse hiç kaos görmemekten her yerde görmeye bir değişiklik anlamına gelecek” bir geçiş kayması olarak betimlenmiştir.⁵²

Bu yeni açılan gözlerin sağladığı bir yarar, görselliğe yeniden duyulan güvendir. İşleyen bir araç olarak görselleştirme birçok alanda tam da düşüncüyü deneyime bağladığı için çok gözden düşmüştü. Betimleyici dilde görsellik yanıltıcı da olabilir. On ya da daha fazla “boyutta” barınan varlıkları savlayan bir “sicism” kuramındaki karışıklığı düşünün. Aksine, kaos gözün örüntüleri görme yetisini, özellikle bilgiyi bilgisayarda üretilmiş, sıklıkla da hareketli resimlere dönüştürerek, yinelemeli diferansiyel denklemlerin sonuçlarını çizerek ve dinamik sistemleri gözlemek için topolojik modelleri kullanarak çalıştırmıştı. Bir anlamda, cebirsel indirgmeden geometrik modellemeye kayma Yunanların bilimine geri döndürür (bölüm 3’te göreceğiz).

Richard Feynman dünyanın güzelliği üzerine, “[doğanın] içerisinde nasıl çalıştığının” matematiksel güzelliğini aktarmak istediğini fark ettiğinde, kendini bir sanatçının ellerine teslim etti ve çizmeyi öğrendi. “Dinamik doktrinin bütünü” (Feynman’ın sözcükleriyle) “sahne gerisinde” çalışan tutarlı bir ilkeler dizisi haline geldiğini algıladığında, Maxwell’de de benzer bir estetik yanıt sezilir. Şimdi, “yeni bilimin” çarpıcı görselliğinde, estetik veche kendini doğrudan ifade edebilir. Çizimi yapan da, istediğiniz müddetçe denklemlere çözümleri geri besleyen bizatihi algoritmadır. Görünüşte rasgele sonuçların dolambaçlı, kendi kendisini kesmeyen eğik bir çizgiden –Hogarth’ın “Güzellik Çizgisi”– bir pervane ya da maske gibi şekiller ya da noktalar olarak işaretlenen yinelemelerle rasgelelikten bir yaprak gibi şaşırtıcı inandırıcılıkta doğa şekilleri üreten “Lorenz çekicisiyle” de böyle olur. Ya da

kısa sürede başucu kitapları olan, bir bilgisayar yongasından geçip herkes görsün diye bir ekrana yansıtılan, sonra parlak renkli “kesirsel” örüntüler, birkiler, bulutlar, kıyı çizgileri, gün doğumları, galaksiler, “doğanın geometrisi”, sayılarla doğanın yeniden birleşmesi. Bizatihi imgeler, müzikte olduğu gibi vücut bulmuş öz-benzerlik ve farklılık, tekrarlar ve değişme diyaloglarıdır: Örüntüler sonsuz çeşitlilikle giriyor, düzenlilikler de öngörülemezlikle, yalnızca yatayda değil, dikeyde de genişliyor, ölçek ölçek içinde ve nihayetsizce.⁵³

Benoit Mandelbrot tarafından bulunan “kesirsel” (fractal) terimiyle böylesi bilgisayar görüntülerine aşina olduk. Sıklıkla, düzensizlikleri her ölçekte birbirlerini yansıtan ve “gerçek” boyu nihayetsiz ya da belirsiz olan kıyı çizgilerinin haritalandırılıp ölçülmesindeki problemlerle açıklanır. Kesirsel veçhe, yani (kökenbilimsel olarak) kırık kimlik, bir boyutsallığı bütün tamsayılarla temsil etme düzeniyle ilgilidir. “Kesirsel” aradaki bir değeri gösterir. Eşzamanlı olarak bütün kaos ve nitelendirilmemiş düzen arasında yer alan ve her ikisine de ait olmayı beceren kavramsal bir uzayı belirtir. Doğrusu, doğanın mükemmelleştirilmiş mekanizmasının eskiden beri geçerli modeli, Kopernikçi/Newtoncu güneş sistemini dışlamadan her doğa sisteminde ikisinin de bir dereceye kadar gerçekliğinden söz eder.⁵⁴ İnsan muhayyilesindeki uzun tarihleri neredeyse istisnasız olarak zıtlık olmuş olan kaos ve kozmos, artık ayrılmaz, yakından ilişkili ve hatta cisimlenmiş varoluş için yakından birbirlerine bağımlı olarak görülürler. Ama her zaman olduğu gibi, şairler buraya daha önce varmıştı: Deniz, dalgalar ve kırılmalarından “doğaya özgü o düzenli düzensizlik” olarak söz eden Ben Jonson; bir başkalaştırılmış “akılcı Kaos – kendini yayan, kendinin hem içinde hem dışında olan Kaos – Kaos² ya da ∞” vizyonuylar Novalis.⁵⁵ Ve Wallace Stevens’in bilimsel literatürde çok aktarılan şiiri “Connoisseur of Chaos”ta [Kaos Üstadı] aşırı birbirinin aynası denklemlerde bir sıralama değişikliğinde bir araya gelirler:

- A. Şiddetli bir düzen düzensizliktir; ve
- B. Büyük bir düzensizlik düzendir. Bu
- İki şey birdir. (Resim sayfaları.)

Alaycı bir ifade de eksik olmadan, şair çelişkiyi aşan, sonunda “düşünceli adamın görebilmesi için” zihin ve doğanın karşılaşmasında yer alan bir diyalektik sunar:

Kıvranan olgular yapışkan zihni aşar,
Deyim yerindeyse. Ama gene de ilişki belirir
Küçük bir ilişki yayılan, kumun üzerinde
Bir bulutun gölgesi gibi, bir tepenin yamacında bir şekil.⁵⁶

Yani, büyük karışıklıktan düzenin tohumu ve bulaşması doğar.

Novalis ve Stevens’in ilhamlarını izleyen son zamanların bir filozofu, açıkça beyan eder: “Kaos düzensizlik değildir, düzenin daha yüksek bir biçimidir.”⁵⁷ Güncel bilime dayanan bu beyanda, bilimin yolundaki yaklaşan dönüm noktası üzerine tarihçi Gerald Holton’un bir öngörüsü açıkça gerçekleşmektedir. Modern bilimin “çözülme, şiddet ve karışıklık” güdülerine doğru karakteristik eğiliminin nasıl da hiyerarşi, devamlılık ve düzen yolunda olanları yerinden ettiğine dikkat çeken Holton, “antitema”nın, ama daha yeni, daha

gelişmiş bir kılıkta geri dönüşünü öngörür.⁵⁸ Bu düzen unsurlarının geri dönüşünde yeni ve gelişmiş olan, “kaosla” olan yeni oluşturulmuş yakın ortaklıklarıdır.

Kuşkuyla Karşılamak

Kültürel bir görüngü olarak kaos kuramının laboratuvarından pazar meydanına geçerek elde ettiği şaşırtıcı başarı uyarıcı çekincelere ve bir süre sonra da aralarında yaşam kalitesini iyileştirmesi aşırı methedilmiş bir New Age ürüne uygun olacak kimileri de içinde olmak üzere bazı dışlayıcı tepkilere yol açmıştır. Kaostan esinlenen sanatlarla dair tişörtlerle posterlerden müze ve galerilerdeki gösterilere, dükkân tabelalarıyla bilimkurgudan tiyatro ve sinemaya, kaos şöret ve kolayca kültürel aşinalık kazandı.⁵⁹ Ama örneğin *Science*’ta yayımlanan bütününde dostça bir makale soruyordu: “Chaos Theory: How Big an Advance?” [Kaos Kuramı: Ne Kadar Büyük bir İlerleme?] Bu makalede, yeniliği ve devrimci olma iddiaları üzerine sorular soruluyor ve başlatıcılarından biri olan James Yorke’un bilim camiasının kısırlaştırıcı yanıtından doğan kızgınlığına dikkat çekiliyor: “Şimdi kaosu buldular ya, kaosun içinde düzen aramak istiyorlar.”⁶⁰ *New Left Review*’deki bilimin ve olası uygulamalarının sağduyulu ve “sezgisel” bir açıklaması, “kaos kuramının matematiksel formalizmiyle gerçek dünyadaki olaylar arasındaki bağlantı, genel tanıtımlarda sıklıkla ima edildiğinden büyük ölçüde daha sorunludur,” diyen sağlıklı bir uyarıda bulunur.⁶¹ Her ikisinin de başlığı *Complexity* [Karmaşıklık] olan (ve neredeyse aynı altbaşlığı taşıyan: *Life at the Edge of {Order and} Chaos* [{Düzen ve} Kaos’un Eşiğinde Yaşam]) iki kitap üzerine kuşkucu bir eleştiri, “bu yüzyılda, dünyanın yapılarını açıklamayı amaçlayan evrensel bir bilim bulma yolundaki geçmiş girişimler, gerçekleşmemiş bir vaatler yığını halinde çökmüş-tür” diyor ve René Thom’un katastrof (felaket) kuramını ve Ludwig von Bertalanffy’nin genel sistem kuramını anıyordu. (Başka eleştirmenler de sibernetik ve bilgi kuramından söz eder.) Destekçileri tarafından kaosun daha kapsayıcı bir ardılı olarak övülen karmaşıklığa gelince, eleştirmen, “İnsanın aklına bir film afişi geliyor: ‘Kaosu beğendiyseniz, karmaşıklığı seveceksiniz’”⁶² diye yazıyor. “Trends in Complexity Studies” [Karmaşıklık Araştırmalarındaki Eğilimler] başlıklı daha özlü ve daha da az kibar bir rapor diyordu ki, “Karmaşıklık bilimcileri, kendi alanlarını yakından ilişkili bir pop-bilimi hareketi olan kaostan ayrı tutmak için çabaladılar. Tüm patırtı sona erdiğinde, kaosun öngörülebilir öngörülemezlikteki yollardan evrilen kısıtlı bir dizi görüngü üzerine olduğu anlaşıldı.”⁶³ Makale, “alanın öncülerinden” matematikçi David Ruelle’den alıntı yaparak, yenilikçi bir dizi ardı ardına beyana karşın, kaosun “giderek azalan ilginç buluş çıktısı vardır” diyordu (109). Ama James Yorke’un kaos çalışmaları üzerine kederli bir ifadeyle belirttiği gibi, karmaşıklıkta hayli ilgi uyandıran bir özellik, bir bilim insanının “otokataliz” olarak adlandırdığı kendi kendine örgütlenmeye doğru görünürdeki bir dürtüyle düzenin kaostan nasıl da doğduğuna odaklanır. Bu vurgulamada, karmaşıklık fiilen kaosun başlangıçtaki hamlesini tersine çevirir: Şimdi artık ilgi ve keşfin güzergâhı olarak kaosa giden yol değil, (çok erken kozmolojide olduğu gibi) kaostan gelen yol.

“Trends in Complexity Studies” üzerine eleştirel raporunda John Horgan, Naomi Oreskes (bir filozof) ve başkalarının matematiksel modellerle doğal sistemler arasındaki ilişki üzerine “parlak bir makalelerine” dikkat çeker. İlişki, der makale, doğrulama yetisi-

ne sahip herhangi bir şey değil, elverişli bir benzetmedir. Yazarlar böylesi bir modeli “bir kurgu eseri” olarak nitelendirerek kendi benzetmelerini yaparlar:

Bir model, bir roman gibi, doğayla titreşir, ama “gerçek” bir şey değildir. Bir roman gibi, bir model de inandırıcı olabilir, doğal dünya deneyimimizle tutarlıysa, “gerçek havası” verebilir. Ama nasıl ki bir roman karakterinin ne kadarının gerçek hayattan alındığını ne kadarının da uydurma olduğunu düşünüyorsak, aynı şeyi bir model için de düşünebiliriz: Ne kadarı gözleme ve erişilebilir görüngülerin ölçümlerine, ne kadarı destekli yargıya dayanır ve ne kadarı da uygunluktur?⁶⁴

Bunu, ima ettiği eleştiriyiyle birlikte, modelle onu temsil etmesi amaçlanan şey arasındaki boşluğu silen modern bir roman yazmanın nasıl bir şey olacağı üzerine fikir yürüten Virginia Woolf’la karşılaştırmak öğretici olur: Kaotik, esrarlı bütünlüğüyle bizatihi yaşamı.

Vurgunun biraz farklı olması, önem anının daha önce ya da sonra gelmesi, serbest olduğunda ve seçtiği gibi kurulduğunda tema, biraz olasılık olmaması ve trajik, komik, tutkulu ve lirik olanın farklı şekilde ayırt edilmeleri olasılığının ötesinde çözüldüğü müphem bir genel karışıklık olması mümkün değil midir? Yaşamın sıradan akışına açık olan zihin, yüzeyinde, sıradan, fantastik, gelip geçici ya da çelik keskinliğinde kazanmış çok çeşitli izlenimler edinir. Her yandan gelirler, toplamalarında bizatihi yaşam olduğunu söyleyebileceğimiz bir şeyi oluşturan ve dahası bizi bilincin başlangıcından sonuna kadar saran yarısaydam kılıf ya da ışıklı haleyı oluşturan sayısız atomun bitmeyen sağanağı.⁶⁵

Oreskes ve iş arkadaşları model olarak kurgunun “doğal dünyanın” iraksayan iddialarıyla ortamın anlatının gelenekleri, kısaltarak karakterize etme, makul vurgu, etkili tezat, tür beklentileri gibi formel gerekleri ve sınırlamalarının arasını bulduğu gerçekçilikle bağlantılı egemen roman biçimini kullanırlar. Virginia Woolf, ana akım romanı eleştirisinde, tiplere ayarlamaları ve uzlaşmalarının bilincinde olarak, özlemle fiilen bir yaşam modeli olmayan ama bizatihi yaşam olan ya da en azından bunu kural ve mantığa, silsile ve nedene, kategori ve ayırma, anlamlı düzenin varsayımsal özüne indirgemeye eğilimli olmayan bir zihin tarafından deneyimlendiği haliyle yaşam gibi bir şey imgeler. William James’in anın süzülmemiş izlenimleri ve duygularına ya da şimdinin nitelendirilmemiş güncelliğine tamamen açık ve tamamen uyum sağlamış bir şekilde yaşamının nasıl bir şey olacağının ürpertici anlatısına tehlikeli bir biçimde yakın, ama Woolf’un duyarlılığında, tahammül edilmez kaostan varlığın şaşkınlığının bilinciyle bastırılmış bir şey imgeler. Bu yazar Woolf’un özgürlüğünü bulduğu risk alan romanı *To The Lighthouse*’u [Deniz Feneri] (1927) saran ve kaplayan “yarısaydam kılıf ya da ışıklı haledir”. Ve bu birçoklarının muhayyilesini Kaos adı altında tanınan bir düzenli düzensizlik ülkesinin keşfiyle zapt eden şaşkınlıktan pek uzak değildir.

Kaosmos

Basit belirlenimci sistemlerden, hareket halindeki cisimlerin karmaşık etkileşiminden ve kaçınılmaz hata paylarından başa çıkılamaz bir rasgeleliğin üretilebileceğinin keşfi, ölçümde kısıtlılığa ve davranışta öngörülemezliklere uyum sağlamış kuantum rejiminde de yankılanmadan etmedi. Mikro ve makro dünyaları birleştiren köprü kurucu temkinli

bir benzetmeyle, kaostan ve sonuçlarının en özlü açıklamalarından birinin yazarları, üstel büyütme eğilimli olarak, “ne kadar küçük olursa olsun, herhangi bir etkinin hızla makroskopik ölçeklere ulaştığına” dikkat çektiler. Buna bağlı olarak, “kuantum mekaniği başlangıç ölçümlerinin her zaman belirsiz olduğunu ve kaostan belirsizliklerin hızla öngörülebilir bulunma becerisini bastırdığını ifade eder.”⁶⁶ Ama mikro ya da makro, her iki belirsizlik biçimi de kaos ve düzen çelişkisini taşıyan iskelenin altını oyar. Her ikisi de Laplaceçı belirlenimciliğin iddialarının altındaki zemini çeker. Ve şimdi, makroskopik düzeyde, düzen ve kaos zıt anlamlı olarak önceki yaşamlarının öngöreceğinden daha eksiksiz bir “tamamlayıcılık”, gerçek karşılıklı bağımlılık biçimine erişirler. Böylesi bir karşılıklı bağıllığın bir özelliği de entropik kozmik senaryoyu çağırıştırır. Daha 1953’te, Enrico Fermi ve çalışma arkadaşları, tüm doğal sistemlerdeki entropik bozulmaya eğilim üzerine daha eksiksiz bir anlayışın peşinde, bunun yerine bozulmanın ortasında “bir düzen eğilimi” gibi gözükken kimi kimyasal bağlara döndüler.⁶⁷ 1977’de, 1960’larda “yitirgen yapılar” üzerine çalışmasıyla Kimya dalında Nobel Ödülü kazanmış olan Belçikalı bilim insanı Ilya Prigogine, enerji ithal edip entropi “ihraç” ederek karmaşıklık ve örgütlülükte artabilen dengesiz sistemler öngördü. İki yıl sonra, o ve çalışma arkadaşı Isabelle Stengers daha geniş bir okuyucu kitlesine hitap eden ve (başka şeylerin yanında) doğadaki entropiyi güçlendiren ve ilgili modeli evrimsel bilimin sağladığı öz-örgütlenme eğilimi gösteren süreçleri savunan *La Nouvelle Alliance* [Yeni İttifak] ya da İngilizce adıyla *Order out of Chaos* [Kaos’tan Doğan Düzen] adlı bir kitap yayımladılar.⁶⁸ Doğada örüntünün kum akışı gibi nasıl doğduğu üzerine çalışmalar hem beliren örüntüler (mesela dalgacıklar) hem de erişilmiş dengeler ya da “öz-örgütlenmiş kritiklikle” ilgilenir. Öz-örgütlenme için keşfedilmiş “yasalar” mı olduğu yoksa kaostan kendiliğinden düzen doğuyormuş gibi görünen şey için sadece rasgeleliğe bağlılığın yeterli mi olduğu çözülmemiş konulardır ama her halükârda, belirleyici özelliklerini kaostan ilişkilendirdiğimiz dinamik durumlardan doğan, düzenle ilişkilendirdiğimiz niteliklerin negentropik karşı akıntısı bir açıklama gerektirir ve karşılıklı ilişkilerini yalnızca zihinlerimizde değil, doğa aracılığıyla da dile getirirler.⁶⁹

Bu arada kapalı ya da sonsuza kadar genişleyen bütün bir Evrenin, büyük çaplı yapı ve galaksi kümeleri olsun ya da olmasın, ama her halükârda seyrelip tükenen bir sistem olarak resmine, en ilgi çekici bazıları neredeyse yoktan bir “şişme” kuram ve kanıtlarına dayanan birçok alternatif senaryo çıkmıştır. Şişmenin başmimarı olan Alan Guth, başlangıçtaki düşüncesinin, birçoklarının sorunlu veçhelerine ve geniş sonuçlarına el atmasıyla gelişmesi, evrenin cep ya da kabarcık evrenlerin (başlangıçta bizimki gibi) muazzam, hızlanan bir oranda doğup genişlemesiyle bir “ebedi şişme” kavramına yol açtığını yazar: Evren evren içinde, kesirli bir kabarcık evrenleri örüntüsü. “Sonsuz cep evrenleri,” diye yazar, “bütün şişme sürümlerinin kaçınılmaz bir özelliğidir.”⁷⁰ İki yakın ama göz ardı edilmiş ebedi evren sürümünü anımsatır: Evren ebediyen genişledikçe yeni maddenin sürekli yaratıldığı ve aşağı yukarı aynı yoğunluğu koruyan (özellikle Fred Hoyle’la ilişkilendirilen) *kararlı durum*; ve çevrimsel olarak itici ve çekici enerjilerin ileri geri etkisiyle genişleyip çöken salınımlı olanı (249). “Bütün cep evrenleri gösteren bir resimde, evren güçlü bir biçimde evrenin eski kararlı durum modeline benzer. Cep evrenleri yaşamlarını yaşayıp yeniden

* Negentropi: (*Negative-entropy*’den) eksi entropi ya da tersine entropi –çn.

çöküp gittikçe küçülüp giderken, onların yerlerini alacak yeni evrenler üretilir... Bir bütün olarak evren ebediyen kendini yenileyecektir... bizim cep evrenimizdeyse yaşam herhalde ölüp gidecektir” (243). Yüksek imgelem gücüyle bu dalgalanarak var olan ve dallanıp genişleyerek boşluğu dolduran kabarcık evrenler fikrini izleyen Andrei Linde, kesirli sonuçları canlı bir şematik imgelemeyle resmeder.⁷¹

Kendi kabarcık evrenimizde, bu öyle bir şeyse, doğal biçimlerin yapısında rasgelelik bulunan basit bir kurallar dizisinden üremesi, metafiziğe eğilimli olanlar için, bu “kaos” icadının en düşündürücü veçhesidir. Ama her şey neyi görmeye hazır olduğunuza bağlıdır. Temel kaosa, rasgeleliğe, öngörülemezliğe, belirlenemezliğe dayanan bir evren görürseniz, o zaman bilim öz-örgütlenmenin kendiliğinden ortaya çıkmasının çizelgesini ortaya koyar. Temel düzene, nedenselliğe, öngörülebilirliğe, tekbiçimliliğe dayanan bir evren görürseniz, o zaman bilim rasgelelik üreten belirlenimci sistemler gösterir. Ama belki de seçmek gerekmez; rasgelelik ve tekrar kurala yol açar ve kural, refleks olarak “Alle’nin kaosmosunda”⁷² kaçınılmaz olarak bağlı rasgelelik üretir.

İnsan mitosunda ve deneyiminde, kozmos kaostan oyulup çıkarılabilecek ve modelleme, tasnif etme, kökenlerini açıklama beklenecek olanı öğrenmekle kavranacak şeydir. Karakteristik olarak, “karmaşıklık” olarak yeniden adlandırılan “yeni kaos bilimi” düzenli akışla çalkantı arasındaki, dönemsellikte öngörülemezlik arasındaki sınır topraklarındaki geçişlere ve sınır durumlarına hitap ediyordu. Doğadaki, o zamana kadar “görünmez” yeni bir simetriler ve türdeşlikler dünyasını açıyordu. Olağanüstü bir görüngüler ve disiplinler çeşitliliğini bir tek kavramsal uzayın içine sokan bir fikirler ve denklemler dizisi ve hatta bir matematiksel sabit sunuyordu. Diğer bir deyişle, kaos adı verilen bilim güvenilir bilimdi, çünkü o zamana kadar kaosa terk edilen arazilerin içine yollar açıyor ve ganimetlerin sapını elimize veriyordu. O zaman bile o, kuantum rejiminin asli belirsizlikleri ve makrokozmos benzerleriyle, sanatçıların, şairlerin, filozofların ve bilim insanlarının bu haritalanmamış ham topraklarla başa çıkmak ve onları imgelebilen, temsil edilebilir biçime zorlama yolundaki uzun girişimler öyküsünün yalnızca en yeni bölümleridir. Sapaklarla ve virajlarla, örtülü başlangıçlarla ve uygunsuz sonlarla dolu ama nihayetinde, anlatılmaya değer bir öyküdür.

Kaosu Şekillendirmek

Düşünce olan yerde, sapma da vardır.

—Geoffrey Hartman

Kaosun özünde gerçekten ne olduğu ve var olan evrende nasıl boy gösterdiği gibi açık bir soru benim yanıtlayabileceğim bir şey değildir. Ama kaos fikri farklı bir konudur. Kaos en genel ve geleneksel çerçevesinde sınırlayıcı bir vakadır: Düzene atfedilebilecek tüm niteliklerin yok olduğu, düzensizliğin aşırılığı. Mutlaklaştırılmış düzensizliktir. Süreksizlik ve ahenksizlik, karışıklık ve tutarsızlık algılarımıza şekil ve ad verme, belki de bunları simetriye, şekilliliğe ve sonuca ait olandan yalıtma arzusundan kaynaklanır. Şaşırtıcı bir şekilde birçoklarının kalkıştığı, kaosu tamamıyla betimleme girişimi önemli miktarda şiirsel imgelem gücü gerektiren umutsuz bir iştir. Bu yasasız durumun şeklini belirlemek, bunun karşısında, paradoks yüklü bir girişimdir, Descartes'in tutkuları akılcılaştırma ya da Freud'un bizi bilinçdışı konusunda bilinçlendirme girişimi gibi, çünkü verili olanın asli karakterinin bozulmasını getiriyor gibidir.

Keşfetmeyi tasarladığım, kaosun gerçekte ne olduğu değil, kaosun imgelemesi ve tarihimizin zihinsel manzarasında betimlenmesi için uygulanan taktiklerden bazılarıdır. Sanat ve edebiyat bu açıdan felsefe ve bilim kadar zengin bir araştırma alanı sunar. Doğrusu, bu kategorilerin Batı geleneğinin (tamamen değilse de büyük ölçüde kendimi içinde konumlandığı gelenek) bir noktasındaki formel ayrılmaları, Hesiodos, Platon, Ovidius, Lucretius gibiler için geçerli değildir. Üstelik, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda bile, Goethe, Turner, Carlyle, Zola, Henry Adams, Beckett, Pynchon ve Cage gibilerin çalışmalarında ya da Kelvin, Clausius, Gibbs, Boltzmann, Heisenberg, Gödel ve Feigenbaum'un çalışmalarındaki kaos betimlemesini, sanki bunlar bilim ya da muhayyile gibi anlaşılıp, her ikisi olarak anlaşılmayacakmış gibi ele almak da pek anlamlı olmaz. Gerçekten de 'şiirle kozmogoni' bir zamanlar kadim düşüncede mutlu bir evlilik yapmışsa, modern fizik ve kozmolojide de en azından serbestçe yan yana yaşamaktadırlar.

Benim özel ama münhasır olmayan ilgim, kaosun edebiyat ve sanatta betimlenmesidir, kaosu imgeleme girişiminde kaosu somutlaştırma zorunluluğunu en fazla ciddiye alması gerekenin sanatçı olduğu fikri de buna eşlik eder. Zihin soyut mutlak düzensizlik anlayışına kolaylıkla geçer, ama böylesi bir koşulun somut imgesine gelince, muhtemelen kendi oluşumunda katı bir dirençle karşılaşır. Kaosu gerçekten imgelemenin zorluğunu hiç kimsenin Aziz Augustinus'un *İtirafı*nda (*Confessiones*) olduğu kadar aktarabileceğini sanmıyorum:

* Kozmogoni: Evrendoğum olarak da bilinir, evrenin oluşumunu ve gelişimini inceleyen astronomi dalı --çn.

Bunu sayısız biçimde ve farklı canlandırdım ve dolayısıyla gerçekten bunu zihnimde hiç de canlandırmadım... zihnim kimi çirkin ve korkunç, hepsi düzensiz biçimleri, ama ne de olsa biçimdiler, oradan oraya atıp tuttu; ve buna biçim yoksunu dedim... gerçek akıl beni ikna etti, bunu kalan herhangi tüm biçim kalıntılarından tamamen çıkartmalıydım, böylece mutlak biçimden yoksun bir madde canlandırmam gerekse bile: ve yapamıyordum. Çünkü kısa sürede bunun hiç de böyle olmadığını imgeleyebildim, her türlü biçimden yoksun olacak olan, bir kez canlandırıldığında biçim ve hiçlik arasında bir şey olmalıydı; ne biçimlenen ne de hiçlik olan madde; biçimsiz, neredeyse hiç.¹

Herhangi bir Dadaist anlamı kesip atmak konusunda ne kadar ciddiye kaos peşinde biçimi saf dışı bırakmakta da o kadar ciddi olan Augustinus, burada bunun betimlenmesi için sıradan stratejilerin ya da ona göre kaçışların kimilerini sıralar: Nihayetsiz çoğalma ve çeşitlenme, bir biçimler karışıklığı yaratmak, canavarlar yaratmak ve gölgeli bir hiçlik yaklaştırımında karaya oturana kadar olumsuz yöntemi sürdürmek.

Augustinus'un kaygısı olan kaosu canlandırmanın, bunu algılamaktan daha sıkıntılı bir ortaklığı yoktur. Çoğumuz için, kaosun, katıksız düzensizliğin algılanması hoşumuza giden bir şey değildir. Her ne kadar siyasette, ahlakta ve estetikte kaos çığılığı atmakta pek aceleci olsak da kolay olan yalnızca sözcüklerin ağızdan çıkmasıdır. Deneyimin sunduklarında ritim benzeri bir şeyler, biçim ya da amaç kısıntısı, görünürde seçici düzenlilik bulmak zor olmaz. Biz şeylere anlam vererek yaşayıp uyum sağlayan ve eski örüntüleri sadece yenilerini yaratmak için kıran örüntü peşinde, örüntü yapan hayvanlarız. Tesadüfen müziklerde ilişkiler duyarız, boyanın hareketinde ritim görürüz ve şansın işlerinde komplo hissederiz.

Melville'in deneyim evreninde korkunç da olsa bir anlam aramanın tüketici ihtiyacının büyük macerası *Moby-Dick*'te, yazar metnin başlangıcına yakın bir yerde bu insani zorunluluğun bir örneğini sergiler. Bölüm 2'de Ishmael, "amacına vâkıf olabilmemiz için titiz incelemelerde bulunmanız, komşularıyla dikkatli soruşturmalara girmeniz ve bir dizi sistemli ziyarette bulunmanız gerekecek kadar baştan aşağıya islenmiş ve her açıdan bozulmuş çok büyük bir yağlıboya tabloya" rastladığı Spouter-Inn'e girişini anlatır. "Böylesi anlatılamaz gölge ve karanlık kütlelerinin" karşısında ilk aceleci düşünce "New England kocakarılarının zamanından hırslı bir genç sanatçının efsunlu bir kaos resmetmeye girişmiş olduğuydu. Ama çok ve azimli bir seyir gücü ve sık sık tekrarlanan düşüncelerle ve özellikle de girişin arkasına doğru olan küçük pencereyi açarak, sonunda böylesi bir fikrin, ne kadar çılgınca olursa olsun, tamamıyla bir kenara atılamayacağı sonucuna varırdınız." Ishmael'in son cümlesi beklenen sonuca varmıyordu, ama girişteki cesurca çok yanlı çabanın ardından, örtülü ve nitelikli nihai tümcede anlamsız kaosu görmekteki derin çekingenlik kesinlikle görülür.

Kaosun resmin olası konusu olmasına o kadar isteksizce yer verilse de izleyici kendine huzur fırsatı tanımaz. Şaşıran ve aklı karışan Ishmael devam eder:

Gerçekten çamurlu, vicık vicık, yapışkan bir resim, sinirli bir adamın aklını karıştırmaya yeter. Ama gene de resimde sizin ona, bu muhteşem resmin ne anlama geldiğini anlamak için istemsiz bir yemin edene kadar yapışmanızı sağlayan bir çeşit tanımlanamaz, yarım-açıklanmış, imgelemenemez yücelik var. Ara sıra parlak ama heyhat yanıltıcı bir fikir sizi delip geçiyor. – Bu gece yarısı fırtınasında Karadeniz. – Bu dört ilksel elementin doğadışı

kavgası. – Bu kahrolası bir ateş. – Bu bir Hyperborean* kış manzarası. – Bu Zaman'ın buz tutmuş ırmağının çözülmesi. Ama sonunda tüm bu fanteziler resmin orta yerindeki olağanüstü şeye dönüşür. Bu bir kez bulunduğunda, tüm geriye kalanlar yalındır. Ama durun; bunun muazzam bir balığa müphem bir benzerliği yok mu? Hatta bizatihi Leviathan'a![†]

Liste geniş hatta yorucudur ve komedi olarak bile olsa, zihnin inatçı, ısrarlı, oluşmamış olan karşısındaki durmak bilmez yaratıcılığını gösterir. Siyah üzerine siyahtan beyaz üzerine beyaza, Ovidius, Shakespeare, Mary Shelley, Tekvin ve Vahiy'de görüldüğü gibi, bir imgesel kaostan diğerine salınır. Ve sonunda, Ishmael'in alımlanmasını bilmeden önerdiği Turner'ın balina avcılığı resimlerinde olduğu gibi, bir şeyler ortaya çıkar. Ishmael'in nihai kuramı resmin büyük bir fırtınadaki, yalnızca üç direğinin kalıntılarının kalacağı ölçüde yarı batmış, debelenen bir gemiyi "ve teknenin üzerine fırlamaya niyetli, kendini üç direğin tepesine saptamak gibi muazzam bir eylem içinde kızgın bir balınayı" betimlediği yönündedir. Aşırı tahrik altındaki şaşkın zihin şiddete başvurur: Evrensel çarmıha germenin kıyametvari dinsel vizyonu, ama işkence aslında sonsuz önerilerle yüklü anlamsızlıktan bir örüntü, bir anlam istikrarı çıkarmaya çalışan olası yorumcuya uygulanıyor.

Her türlü anlamdan yoksun, kusursuz, katıksız düzensizlik, Ishmael'in mücadelesinin de akla getirdiği gibi tahammül edilmez ve belki de düşünülemezse, kusursuz düzene ne demeli? Buna somut bir betimleme sunmak için de çapraşık bir stratejiye mi gerek var? Düşünülmei kaldırır mı ve ne kadarlığına? Algılamada ve oluşturmada karşılaştırılabilir bir direnç var mı? İlk bakışta, simetri ve düzenlilik için görünürde evrensel açlık, denklemlerin ve ütopyaların, diyaazonla altın çağın icadına bakılırsa, yokmuş gibi duruyor. Ama o zaman, ilke, bir kez kavrandığında ve problemler incelikler, dış çemberler hep tüketildiğinde, kusursuz düzen algılamasını sürdürmenin, dikkati sürdürmenin zorluğunu da düşünmek gerekir. Düzenli sıralarında kurtarılmış ruhların insan biçiminin kusursuzluğuna eriştikleri için birbirinin aynısı olduğu o Mahşer Günü sahnelerinde, kolayca iblislere ve lanetlilere dönülebilir. Fantezi ürünü ya da ferman edilmiş ütopyaer güvenilir bir biçimde distopya ve ayrılıkçılık üretir. Sessizlik, karanlık ve iklim denetiminin mutlak huzuru sağlamaya organik yaşamın yer verdiği ölçüde yaklaşan klasik duysal yoksunluk deneylerinde, zihin halüsinasyonlar aracılığıyla kendi kesintilerini icat eder.³ Büyüleyici kusursuzluğa somut ve anlaşılabilir betimleme vermekte kandırmaca gereğine gelince, Tanrı, insanın sınırlı kapasitesini düşünerek, kendisini geçerken, arka kısımlarını göstererek Musa'ya açık etmiştir. Bunda kuşkusuz bir mesaj yükliüdür.

Böylece, eksiksiz kaos gibi kusursuz düzende de kendisini yalnızca deneyimde değil, imgelem gücünün atölyesinde de hissettiren bir direnç vardır. Bundan sonraki en etkili sınırsız kaos betimlemelerinden bazılarına bakma eyleminin bir kısmı, beğenin beğenmeyin, kendilerini stratejik kandırmacaların içine sızdıran düzen unsurlarını ortaya çıkarmaktır. Sıklıkla bunlar bizatihi ortama, betimlemenin diline bağlı olurlar, ama sıklıkla da gereksiz, düzensizliğe direnme hatta gizli bir düzeni kodlama dürtüsünün göstergesi olurlar. Bunlara bir örnek, Haydn'ın on sekizinci yüzyılın müzik dilinde konuşan (bölüm 6, "Enerji: Hareket

* Hyperborean: Mitolojide, kuzey rüzgârı Borea'nın (Türkçeye Poyraz olarak geçmiştir) ötesindeki bir tür cennet –çn.

† Leviathan: Tevrat'ta sözü edilen deniz canavarı –çn.



RESİM 1.1 Abraham van Diepenbeeck, *Kaos*, Ovidius'tan esinlenme (1655), baskıyı gerçekleştiren Bernard Picart, *The Temple of the Muses* (Amsterdam, 1733) için illüstrasyon.

KAYNAK: Library of Congress Koleksiyonu.

Halinde Madde [Atalet, Sürtünme, Gürültü]" içinde ele alınmıştır) *Die Schöpfung*'unun [Yaratılış] açılışı olan muhteşem "Kaos Betimlemesi"dir. İkinciye canlı bir örnek de Flaman sanatçı Abraham Diepenbeeck'in özgün olarak 1655'te, Ovidius'un *Metamorphoses*'inden esinlenilmiş kapsamlı bir baskı kitabı için tasarladığı bir ilksel kaos resmi olarak sunulan illüstrasyondur (RESİM 1.1). Ovidius şiirinde ilksel kaosu biçimsiz, istikrarsız bir kütle olarak betimler, tam oluşmamış elementler bir araya yığılmış, birbirleriyle, soğuk sıcakla, nemli kuruyla savaş halinde, toprak, deniz ve havanın bir karmaşası. Görsel betimlemesinde, Diepenbeeck geleneksel dört element olan Toprak, Hava, Su ve Ateşe burçların simgelerini; simyevi, astronomik ya da ikisi birden başka hayvan figürlerini; güneş, ay, yıldızlar, pek ayırt

edilemeyen kaya ve bulut şekillerini; ve hepsinin ötesinde (eşlik eden metnin sözcükleriyle) “muazzam bir Karanlık Abis” de katar. Yalnızca elementler değil, burçların takımyıldızları da birbirleriyle savaş halindedir, bunun yanında Canis [Köpek] Serpens’e [Yılan], Ursa [Ayı] da güneşe meydan okur. Su ve ateş olası her yöne akarlar, kayalar kütleçekime gerek kalmadan üst üste yığılır, “Yıldızlar yukarıda ve aşağıda dağılmıştır, kimisi Kayalara bağlanır, başkaları Ateşe sarınır, diğerleri de Suyu dalar; ve Tüm Resmi kaplayan sanatsal Karmaşayı tamamlamak üzere bizatihi Ressamın Adı Kütleyle karışmış, Gökyüzüne yazılmıştır.”⁴ Ama resim (özgün hali çerçevesizdir) dibi daha geniş bir elips şeklindedir, yaklaşık yumurta biçimindedir, esas olarak ikiboyutludur ve geleneksel dikdörtgen levhaya oturur. Kabaca ikiyönlü bir simetriye sahiptir. Dört elementten biri olan Hava rüzgârlar tarafından temsil edilir ki bunlar da dört tanedir. Bunlar ters bir Y şeklinde dağıtılmıştır ve sol alt ön planda izleyiciye doğru eğilen kaya ve bulutların atılan Y şeklini yansıtır ve kucaklar. Ve daha da sinsice, burçlar hepsi doğal sıralamalarının dışında olsalar da, rasgele değil, mantıksal olarak, her biri altışar ay arayla takvimdeki karşıtıyla savaş halindedir: Kova Aslanla, Yay İkizlerle, Oğlak Yengeçle, vs. Savaşan burç çiftleri güneşle ayın işaretlediği köşegenin iki yanındaki iki yay üzerine dizilmişlerdir, bir yayda tek aylar, diğer yayda çift aylar, ocak ayından başlamak üzere, 1/7, 3/9, 5/11 ve 2/8, 4/10, 6/12 olarak. Bu “sanatsal Karmaşaya” bakılırsa, evren için ilksel kaos ilksel masumiyetse, sayının da bahçedeki gerçek yılan ve simetriyle örüntünün de baştan çıkarıcı meyve, düşüşün sinsi araçlarıdır.

“Mutlak” kaos ile “kusursuz” düzenin sorunu isimlerde değil de uzlaşmaz belirtenlerinde olabilir. Her halükârda, her iki aşırı da “dehamıza”, zihinlerimiz ve duygularımızın doğuştan gelen eğilimine uymuyor gibidir. Gene de kusursuz düzenin daha büyük bir etkisi olduğu tartışılmaz. Tür olarak durumumuz düzenlilikler bulma ve yapma zorunluluğumuzu daha acil, güvenli biçimde aşına olanın bozulmasını daha endişe verici hale getiriyor olabilir. Buna bağlı olarak, fikirler tarihinin çoğunluğunda olduğu gibi kültürel antropolojinin çoğunluğunda da önde gelen kaygılar düzen fikirleriyken, kaos büyük ölçüde bastırılması gereken ardalandaki radikal tehdit ya da düzenin bozulması olarak kabul edilip betimlenmiştir. Benzer şekilde, geleneksel sanat anlatısı bunu düzen şematığıyla özdeşleştirmiş ve akademik eğilimleri olanlar için güzelliğin en üstün zemini olan *claritas*’ı sağlamak için sanatı, gerçek ya da görünürdeki kaostan düzeni kurtaran şey olarak görmüştür. En azından Longinus’tan[†] bu yana, düzensizlik ya da kuralsızlığın sanattaki rolüne ciddi dikkatin eksik olmadığı doğrudur. On dokuzuncu yüzyıl sanatçısının Novalis’le birlikte, “her sanat eserinde, Kaosun düzen tülünün ardından parlaması gerektiğinde” ısrarcı olmaya hazır olduğu ve yirminci yüzyıl sanatçısının da gelini çıırılçılak soyamak[‡] için elinden geleni pişkince yaptığı doğrudur.⁵ Ama geleneksel ve konvansiyonel olarak sanatta düzensizlik malzemelerin, dil de içinde olmak üzere yönetilemezliğine, yapıcının beceriksizliğine

* Abis: Okyanusların, güneş ışığının erişemediği en derin kısımları, derinliği ölçülemeyen çukur, aşılamaz uçurum –çn.

† Longinus: Hristiyan mitolojisinde, çarınla gerilmiş İsa’yı boğründen mızrakla dürten isimsiz Romalı askere verilen ad –çn.

‡ Yazar burada kavramsal sanatın öncüsü Fransız sanatçı Marcel Duchamp’ın (1887-1968) *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* [Bekârları tarafından çıırılçılak soyulan gelin, hatta (Büyük Cam)] adlı eserine göndermede bulunuyor –çn.

ya da müphemliğine bağlıdır, öyle ki Morse Peckham'ın *Man's Rage for Chaos* [İnsanın Kaos Coşkusu] gibi klasik perspektifi tersine çeviren ve biçimlerin, konvansiyonların ve kuralların bozulmasının sanatın biyolojik işlevi, bizatihi varlık nedeni olduğunu iddia eden kitabı müzmin tutuculuğa bir meydan okuma olarak kalır.

Sanatın içinde ve dışında kausun betimlenmesini soruştururken, Peckham'ın savını sürdürmeye niyetli değilim, ama alışılmış perspektifi tersine çevirip düzeni ardalan, o aynı betimlemelerdeki düzenli tezahürü göz ardı edilemeyecek kadar ısrarcı olan örtülü varlık olarak ele almaya niyetliyim. Hemen ekleyeyim ki, kausun imgesi konusunda kaotik bir ifade gerektiren hiçbir şey yoktur. Ama konu kuşkusuz karmaşıktır ve kaçınılmaz bir biçim dayatmaz. Dolayısıyla, kendimi kavramsal bir yaklaşımla daha katı tarihsel ve kronolojik olanı arasında bölünmüş hissediyorum. Daha önemli olana öncelik vermek açısından, öne çıkan kavramsal ya da tematik olandan yana eğilen ama bunu her iki yönde de yapmaya çalışan bir uzlaşma, bir dereceye kadar kavramsal olanla kronolojik olanın örtüştüğü olgusunun kolaylaştırdığı bir uzlaşmadır. Yani, kausun kavranmasındaki bazı önyargıların özellikle hâkim ya da özellikle aydınlatıcı olduğu dönemler vardı, böylece kategorilerin sıralaması kabaca tarihsel bir sıralamayı da hesaba katarak yapılabilir. Kaos imgesinde tarihsel bir yan olduğundan, kayma ve değişmelerinin, Hesiodos ve Tekvin'den Blake ve Heisenberg'e Batı uygarlığının seyrinde kimi tarihsel önemde kavşaklar için bir gösterge olarak işlev göreceğini öne sürmek bile mümkündür. Gene de, belli bir döneme kronolojik odaklanma bazen daha ileri gelişmelerin incelenmesi sırasında açıkça yetersiz kalmış gibi görünür. Bu, izleyen ilk kesim olan ve örnek metin ve resimlerin yaklaşık MÖ 1400'den yirminci yüzyıl ortalarına kadar uzandığı "Hiçlik ve Bir Şey" de açıkça görülür.

İlaveten burada ortaya çıkan, düşünce dünyasıyla deneyim dünyası arasındaki uzun karşılaşmayı kateden dört geniş cadde vardır: kozmogoni, psikoloji, estetik, siyaset. Kozmogoni kausun betimlemesinde, fiziksel dünyaya atıfla kausun en erken örneklerini sağlar ve ardıllığı da on dokuzuncu yüzyıl termodinamiği ve yirminci yüzyılın kuantum mekaniğinin değerlendirmeleri ve dışkestirimlemelerini içerir. Psikoloji yalnızca sapkın zihnin düzensizliğinin izdüşümlerini değil, epistemolojik ve ahlaki kaygıları, iç ve dış gerçeklikler arasındaki ilişki sorunlarını da kucaklar. Siyaset devletler ve toplumların içlerinde ve aralarında kıyamete yatkın çözümler ve dondurucu bağdaşmazlıklar yansıtır. Estetik ahenksizlik, devinim ve tesadüfle meşgul olmayı içerir. Kaos estetiği bir tezattır ama gene de kuşaklar boyu çalışan sanatçıların kuram ve uygulamalarında dışavurumsal ayrıtılandırmalara yol açmıştır.

Kozmogoni, psikoloji, siyaset (ve toplum), estetik, bunlar aynı zamanda mutlaklaştırılmış soyut düzensizlik fikrinin içinde somut ifade arayabileceği bağlamlardır. Augustinus'un gösterdiği gibi, boşlukta düzensizlik imgeleyemezsiniz, ama boşluk, maddi ya da başka türlü yokluk olarak düzensizlik buna öz kazandırma girişiminin çelişkili bir biçimi olabilir. Genelde, kaosu betimleme stratejileri bunun bağlamsallaştırılmasıyla başlar, zira kaosu imgeleme ve betimleme girişi öykünün yalnızca yarısıdır. Diğer yarısı bağlamla birlikte ve bağlamın içinden kaynaklanır ve insanın deneyimin her köşesindeki aşına olmayan ya da düzensiz durumları "kaos" olarak nitelendirmeye hazır olmasının bir yansımasıdır. Terim kolaylıkla "trajedi" sözcüğüyle bağlantılandırılır ve istismar edilir, ama kestirmeden abartı olarak uygunluğunun ötesinde, bu terimin zikredilmesinin ciddi bir bilişsel ve ciddi

bir kavramsal yanı da vardır. Bilişsel yan, bir görüngüler dizisinin karmaşıklığının zihnin deneyimi zapt edip denetim altına alma yetisinin ötesine geçtiğinde sahneye girer (bunu ileride, bölüm 3'te ele alacağım). Kavramsal yan bir sanatçı ya da düşünür sıradan olandan deneyimi çıkarmayı ya da daha kökten bir şekilde, bunun nasıl algılanıp anlaşıldığını dönüştürmeyi arzuladığında sahneye girer. Böylesi bir durumda o, gerçekliği nasıl görüp hissettiğimizi altüst edip devrimleştirmek için çağrıştırılan bir kaosun gücünden yararlanır.

Kaosun betimlenmesindeki formel stratejiler ilk başta bizatihi betimlemenin doğası tarafından kısıtlanır. Bunun sonlu ve zapt edilmiş olması gerekir, halbuki kaos tipik olarak içinde sınırsız ve zapt edilmemiş bir şeyin anlamını (ya da tehdidini) taşır. Bağlamsallaştırma aynı zamanda sınırlamadır ve bu gereklilik betimleme stratejilerindeki daha ileri dolaylamları bastırır. Birçok yaratılış efsanesinde olduğu gibi kaos kozmosun ardalanı olarak ortaya çıktığında, çok şey karanlıkta bırakılıp ya da yalnızca ima edilerek, affedilebilir. Ama kaos zemin değil de şekil olduğunda, kaosun bu haliyle çerçevelenmeye uygun olmadığı kaçınılmaz bir şekilde açıklık kazanır. Çoğunlukla gerekli dolaylılık şekil ve zeminin istikrarını bozacak şekilde işler, öyle ki kaos Goya'nın "aklın uykusu" olarak adlandırdığı durumdaki gibi çözülen ya da çözülme tehdidinde bulunan bir şey olarak ortaya çıkar: Bir koşul değil, bir isyan. Kaos matematiği bile, on dokuzuncu yüzyılın sonu, yirminci yüzyılın başındaki haliyle böyle bir sözümona zapt etme yolu izleyerek nedensel öngörülemezliği istatistiki olasılığın içine gömer ve yirminci yüzyıldaki yansıması olan kaos "yeni bilimi", görmüş olduğumuz gibi, kaos adıyla böbürlenirken kendini evvelce görülmeyen yerlerdeki düzenlilikleri, genelleyici kuralları, sabitleri, şifreli sayıları ve tekrarları aramaya adar ve böylece Düzenin krallığını genişletir.

Kaos imgesine kavramsal yaklaşımda bana en yararlı görünen kategoriler şunlardır: HİÇLİK, SAYI, KARNAVAL, SAVAŞ, ENERJİ, ENTROPİ. İzleyen her önemli kesime başlık oluşturan konular bunlardır. Zamana duyarlı olmalarına karşın, hiçbir kesim tam anlamıyla zamanla kısıtlı değildir. Ama sondaki kesimler olan ENERJİ ve ENTROPİ'de (ve BELİRSİZLİK ve KARMAŞANIN ele alındığı yerinden oynamış sonsözde) örgütlü düşüncenin farklılaşmış âlemi olarak bilim kaos imgesini şekillendirmede önderlik etmektedir.

Sanat ve düşüncede, kaosun betimlenmesindeki formel stratejiler bu kavramsal kategorilerle yakından ilişkilidir. Kimi betimsel stratejiler aşikâr olmaya yakındır: Örneğin Hiçlik için değilme; Karnaval için tersyüz etme. Ama anaritmı ya da canavarlık gibi kimileri daha az aşikâr bir şekilde yerine oturur ve nasıl kullanıldıklarını göstererek onları yerine oturtmayı umuyorum. Kimi formel stratejiler fiilen serbest dalgalanmadır. Aklımda, hepsi de aşağıda boy gösterecek olan Babilli Tiama'tan Rubens'in Mars'ına, Milton'ın Chaos'una ve Shelley'nin Anarchy'sine şekillendirilmiş bir kaos yansıtmakta icadın muhtemelen ilk çaresi olan kişileştirme var. Betimleme stratejilerine (kişileştirme gibi) belki de daha teknik olarak, retorik ve şiir sanatının betimsel diliyle yaklaşılabilir, ama daha yararlı olacağından kuşkuluyum. Betimsel stratejiler arasındaki büyük bir farklılık, taklitle benzer arasında olandır. Dadâyla, diyelim ki Samuel Beckett'in oyunları arasında. Biri, düzen olarak kabul edileni saf dışı bırakarak doğrudan kaosu canlandırma çabasıdır, diğeri ise katı bir düzene sahip bir algoritmayla kaosun haritasını çıkarma çabası. Her iki yaklaşım da bu kitabın düzenleyici teçhizatı olarak işlev gören kavramsal kategoriler dizisi aracılığıyla tekrarlanır.

Kitap daha sonraki dönemlere ilerleyip, farklılaşmış bir girişim olarak bilim sahnenin merkezine yerleşir ve kaos imgesinde kavramsal dürtüyü sağlarken, okuyucu sert bir vites değişikliğine hazır olmalıdır. Yüksek bilimsel soyutlamalar olan enerji ve entropi, bir değilleme retorisi ya da karnaval tersyüz etmesi gibi tikel betimleme stratejileriyle hemen ilişkilendirilemez. Dahası, on dokuzuncu yüzyıl oluşumları göz önünde bulundurulması gerektiğinden, daha fazla zamansal özgüllük gerektirirler ve burada hatırı sayılır bilimsel ve tarihsel tanıtım gerektirecek, bazen kendi kendileriyle savaş halinde disiplin uygulaması ve entelektüel girişimin içinde yer alırlar. Her ne kadar başka kültürel ifade biçimleriyle yan yana gelişip sonra da bunların içine çekilmiş, konumlanmış ve çevrilmiş olsalar da bizatihi bilimsel fikirler, gelişmesi ve yaratıcı etkisiyle, izlemeye çalışacağım hattı çizmişlerdir. Çünkü on dokuzuncu yüzyıl termodinamiğinin genişleyen çerçevesi ve sonra da tekrar yirminci yüzyılın maddi varlığın temel doğası içine şaşırtıcı atılımlarda, kaosun imgesi, kozmosla olan tezatlı ilişkisi içinde, kökten bir yeniden değerlendirmeye uğramaktadır.

Kaos imgesinde insan için söz konusu olan nedir? Bu kadar müphemlik ve haşarı zihinsel teçhizat karşısında, inatçılığın gereği nedir? Betimlemelerini düzenli bir şekilde çerçeveleyen karşıt terimlerde ipuçları vardır: şans ve gereklilik, biçimsizlik ve biçim, ayrışıklıkla bağdaşıklık, rasgelelik ve öngörülebilirlik, çok ve tek. Söz konusu olan evrendir. Ama kaos imgesini yürüten yerel enerjiler eylem ve kendini tutma, arzu ve kısıtlılık, özgürlük ve güvenlik, içeride şiddet ve dışarıda şiddet üzerine duygular tarafından, yaşam için duyulan iştah ve kaçınılmaz bitişinden duyulan korkunun içinde yer aldığı daha mahrem düzeylerden gelir. Bu enerjiler unutulmaz etkileriyle kendilerini kaos betimlemesinde doğrudan ve dolaylı olarak gösterirler: Örneğin, boşluğun varlığı ve “dışkısal görüş”⁶ adı verilen şey üzerine şiddetli tartışmalarda. Pope’un Yaratılışın Sıkıcılık tarafından yok edilmesi üzerine önemli vizyonu *The Dunciad*’da (bölüm 4’te ele alınmıştır), kaosun lağıma benzetilmesi, pis ve rasgele karışma tehdidi, farklılığın karıştırılıp düzleştirilmesi ve uyumsuzlukların canavarca boyunduruk altına alınmasından, yani sonunda Kaos İmparatorluğunu ve evrensel Karanlığı yeniden tesis etmeyi başaran eğilimlerden duyulan tiksintiye yansır.⁷ Ama kaosla lağımsı arasındaki ittifak burada dışkısal görüşte ve şiirin hiciv gayesinde en etkili olan şeyle de bağlıdır: Ölüm beklentisinde kök bulmuş bozunma ve çözünme dehşeti. Hiciv, neredeyse tüm eleştirmenlerinin gözlemlediği gibi, korkulan ve istenmeyeninin saldırganca tasfiye edildiği bir şeytan çıkarma biçimidir. Ve Michael Seidel’in (Juvenal’in izinde) devamla öne sürdüğü gibi, “Bir anlamda, hicivde zikredilmek, artık ölmüş olmak demektir.”⁸ Pope’unki gibi hiciv, yalnızca yozlaşmış hedeflerini değil, bizatihi ölüm ve yozlaşmayı da “ölü” ilan eder ve toprağa verir.

Gene de bu ve başka örneklerdeki dışkısal görüş kaos imgesi için bir psikik enerji kaynağı sunuyorsa da, hiçbir şekilde bütün için bir anahtar değildir. Pope’un *The Dunciad*’ında ve Dickens’in *Our Mutual Friend*’inde [Müşterek Dostumuz] kaosu ölüme ve çözünmeye bağlıyorsa da, Rabelais’in *Gargantua*’sında ve Jarry’nin *Ubu Roi*’sında [Kral Ubu] hayli farklı işler.⁹ Orada dışkısal hasis bir temizliğin ve kısır titizliğin kaba bir panzehiri, “kaos” da işlevle tutarlılığın sonunun ve hiçliğe dönüşün değil, canlılığın ifadesidir. Yaşamın, biçim karşısındaki meydan okuyan, kutlayan olumlanmasıdır.

Hiçlik ve Bir Şey

Felsefe yaptığınızda, kadim kaosa inmeniz ve kendinizi evinizde hissetmeniz gerekir.

—Ludwig Wittgenstein

İmgelenemeyecek olana dolaylı yolların en doğrudan olanı değillemidir. Bu, akim kaolan kaosu imgeleme girişimindeki endişeli Aziz Augustinus’un, zihni “biçim ve hiçlik arasında... ne biçimlenen ne de hiçlik olan madde; biçimsiz, neredeyse hiç” bir şeyi bile reddettiğinde yöneldiği yerdir. On altıncı yüzyılda, müzmin öğretmen Sör Thomas Elyot, “düzenin kaynaklandığı, durumlar arası farklılıkları” savunurken, kaosa giden eksiltici yolu daha az problemli görür: “Dahası, her şeyden Düzeni çıkarırsanız, geriye ne kalır? Kuşkusuz hiçlik, nihayet, yalnızca kimi insanlar gene de Kaos imgeleyecek, bunun bir kısmı açıklanmıştır, karmakarışık bir karışım.”¹ Augustinus’un girilmiş imgelemlerin üstü kapalı bir şekilde anlattığı ve Elyot’un kendi sorusuna yanıtının ileri sürdüğü gibi, hiçlik ve kaos ilk başta görüldüğünden daha yakından bağlı olabilirler. Her şeyden düzeni alınca elinizde “hiçlik” kalıyor, bundan sonra da gediğe kaos sızıyorsa, maddeleştirilen değilmeyle mutlaklaştırılan düzensizlik arasında altta yatan bir yakınlık var demektir.

Kaos ve hiçlik, dil patikaları boyunca, bir zıt anlamlılık paylaşarak kavramsal ve imgeleme dayalı olarak bağlıdır. Birçok kozmolojik söylemde, kaos düzenli bir evren olan kozmosa karşıt olanın adıdır. Ama varlıklardaki evren anlayışı başka bir temel karşı tezi çeker: Yokluk, bir şeye karşıt bir hiçlik, karşıtlar olarak kozmos ve boşluğu doğurur. Eşdeğerlilik yoluyla, kaos boşluk olur, yalnızca alternatif bir şey değil, soyutlanmış ve nominalize edilmiş değilme olan hiçlik olur. “Çıkarmakla,” Elyot’un dediği gibi o zaman kaos olarak imgelenebilen “nihayet hiçlik” elde ediliyorsa, değilme bir işlem den somut evrensele geçmiş demektir.

Şimdiki konuşmamızda “kaos” sözcüğüne atfedilen en sıradan anlam enerjik ve yoğun karmaşadır, boş yokluktan ziyade ezici mevcudiyet akla getiren bir anlam. Gene de etimolojisinde, erken kozmik anlamıyla ve kökenler ve bitişlerle olan uzun birlikteliğinde, “kaos” hiçlik anlayışıyla, hiçbir şey olmayan bir şeyle yüklüdür. Hesiodos’tan başlayıp Yunan doğa filozofları ve atomcu ardıllarından, İncilci ve klasik geleneklerin Hıristiyan akılcılarından, on sekizinci yüzyılın gök mekanikçilerinden, on dokuzuncu yüzyıl termodinamikçilerinden yakın zamanların nonlinear dinamikçileri ve şişme kozmologlarına, kaosun bilimsel açıklamaları aşırı enerjik düzensizlik durumlarıyla boş ya da kuluçkada eylemsizlik arasında gidip gelmiştir. Ama dizi yoklukla, imgelemede çabucak eksi varlık olan bir boşlukla başlar. Bunun ardından, büyük ölçüde kaosun yerini dolduran bir hiç-



RESİM 2.1 Alberto Giacometti, *Hands Holding the Void* (1934).

KAYNAK: Yale University Art Gallery, anonim bağış. © 2014 Alberto Giacometti Estate. Licensed by VAGA and ARS, NY.

liğin klasik ve İncilci betimlemelerinden türeyen yollardan ilerleyeceğim. Ama ek olarak bir değilleme retoriğinde bulunacak önemli bir ortak hatta karşın, belki de içedönüklüğe doğru bir hareket dışında, kaosun hiçlikle ilişkisinde ortaya çıkarılabilecek ilerleyici bir anlatı yoktur. Hiçlikten söz etmenin zorluğu burada zorunluluktan tezada saplanmış, sıklıkla cesur ama çapraşık veya dolambaçlı betimlemelerin hakkını verme girişimlerinde kendisini gösterir. Ama hiçlikle bu kadar haşır neşir olmuş düşünürler ve hikâyeciler için esasında kökenler için bir araştırma olduğu anlaşılan işte çok daha fazlası söz konusuydu, kökenler, çünkü o çok uçucu ve çok arzulanan meta, bir şeyin, ya da burada Her Şeyin anlamı için en sağlam ipuçlarını sağlayan kökenlermiş gibidir.

Eksiltme yoluyla betimleme bir entelektüel stratejidir; paradoks yoluyla betimleme de bir şey olan hiçlikte olduğu gibi, başka biri. Tezat, dil tarafından yönetilen mantığın ötesinde ve sadece zıtların birleşiminin ötesinde akla yatkın gerçekler öneren bir sözcük biçimidir. Ama aynı zamanda imgelerle de konuşur. Giacometti'nin yirminci yüzyıl heykeli *Hands Holding the Void* [Boşluğu Tutan Eller] (RESİM 2.1) böylesi bir imgedir. Başlık ve heykel tutulamayacak olanı, olmayanı tutmayı, bizatihi yokluğu tutmayı ifade eder.

Kırık irisleriyle bakan gözler bir nesneyi tutarmış gibi, boş ama bir boşluğu işaretleyip şekillendirmiş gibi duran narin elleri tamamlar. Boşluk, kap, anlaşılan, zapt edilmiştir; yokluk var edilmiştir; hiçliğe biçim verilmiştir.

Göreceğiz olduğumuz gibi, paradoks bizatihi “kaos” ismine içkindir. Ama kaostan be-tilenmesine en basit yol bir değilleme retorikidir, bu da sıklıkla eksiltmeyle bağlantılıdır, ama bir ve aynı şey değildir. Anlaşılsızlıkla karşılaşılır ve imgelenemeyen imgelenmesinden kaçınmanın en kolay yoludur. Ama bu, Rig Veda’daki (yaklaşık MÖ 1400), bir tezat dokusuna yaklaşan kadim yaratılış ilahisinde olduğu gibi aşırı incelikli ya da ipuçlarını Ovidius’tan alan daha sonraki birçok şairde olduğu gibi, aşırı formülleştirilmiş olabilir. Sanskrit şiir öncül kaostan, sözcük henüz icat edilmediğinden, dışlanmış bir orta noktada yer aldığını varsayar ve sadece tanımlayıcı yokluğunu öne süreceğine, sorgular:

O zaman var olmayan yoktu; ve var olan yoktu. Ne orta boşluk ne de ötesindeki gökyü-zü vardı. Kımıldayan neydi? Ve kimin denetimindeydi? Su var mıydı? Uçurum derindi.

O zaman ne ölüm ne de ölümsüzlük vardı. Gece ya da gündüz belirtisi yoktu. Tek Olan bağımsız kuvvetiyle rüzgâr olmadan nefes alıyordu. Bundan başka bir şey yoktu.

Karanlık vardı başlangıçta, karanlığın sakladığı. Orada işaretsiz bir okyanus her şeydi. Boşluğun gizlediği potansiyel – O ısının kuvvetiyle doğmuştu...²

Rig Veda’yı sözcüklere döken şair ya da şairler yalnızca “boşluğun gizlediği potansiyeli” ele almaya çalışan birçok düşünür ve şairin elimizdeki ilk örnekleriydi.

Hiçlikten Bir Şeyler Mi?

“Kaos” sözcüğünün kökü, Yunanca esnemek ya da sıkılmak anlamındaki fiil kökü *Xa*’dır. Batı şiir ve felsefe söylemine Hesiodos’un eseri *Theogonia*’da (yaklaşık MÖ yedinci yüzyıl), ilk başlangıcın açıklanmasında girmiştir:

Gerçekten, ilk önce Kaos var oldu, sonra her şeyin ebediyen sağlam yatağı geniş göğüslü Gaia [Yerküre] ve geniş bir toprak yarığında sisli Tartaros ve ölümsüz tanrılar arasında en adil olanı Eros... Kaostan Erebo ve kara Gece doğdu; ve Gecedan, Erebo’la aşk birlikteliğinden sonra, Aether ve Gündüz doğdu.³

İlksel olayların bu açıklamasının soyağacı karışıktır. Ontolojisi (varlıkbilim) etkileyici ve belki de kasti şekilde bulanık bırakılmış, kısmen insan şekline büründürülmüş varlıklarla başka türlü olması da zordur. Ama Kaostan doğrudan soyağacı olan Erebo (Karanlık) ve Gecedan olumsuz vurgulu oldukları açıktır, hatta bu ikisini izleyen enest ürününü kuşak Aether ve Gündüz de Gaia’nın yeryüzünde doğmuş soyundan (önce kaplayıcı bir kılıf ve gökkubbe olarak yaratılan Uranüs; sonra yüksek ve ağaçlı dağlar, “hasat edilmemiş, dalgalarla kabanar deniz”; Gaia Uranüs’le yattıktan sonra da, Titanlar) önemli ölçüde daha önemsizdir.

Khaos genet’te kaostan ne anlama geldiği çok açık değildir.* Bir yanda, Hesiodos’un hükmü bir olayı anlatır gibi görülebilir: Evrenin kökenini başlatan farklılaşmamış bütünde

* Hesiodos’un özgün Yunanca metninde, bu alıntı “etoi men protista Khaos genet” [önce kaos vardı] sözcükleriyle başlar –çn.

bir aralığın aniden oluşması, farklılaşma ve üremenin (Eros) yer alabileceği bir açıklık. (Blake’in tahayyülünde, “Ebediyet gepgeniş aralandı; / Geniş ayrılık oluştu,” bu da “dipsiz bir boşluk okyanusu” ortaya çıkardı.)⁴ Başka bir seçenek olarak, Hesiodos’un kaosu sadece ilksel bir durumu, farklılaşmış dünyanın öncesinde gelen ve Tartaros’un uçurumlarında varlığını sürdüren uçsuz bucaksız ıssızlığı adlandırır. Her halükârda, kaos yalnızca uzay ya da atomcuların düz boşluğu veya Hristiyan apolojistlerinin,* bir şeylerin yaratıldığı mutlak hiçliği değildir. Var olanın, özlü ve kalıcı olanın özsüz öncüsü ve etkinleşme alanıdır: Yeryüzü, “her şeyin ebediyen sağlam yatağı,” ve gökyüzü, “kutsanmış tanrıların sağlam yatağı.” Ve böylece, etimolojisinin ve tebliğinin akla getirdiği gibi, eksi bir mevcudiyet, bir aralık, düzlükteki devamsızlık, tam da katı, bereketli ve çeşitli bütünün yokluğunda kanıtlayıcı bir delik olduğu için, önemli bir şey.⁵

Elder Edda’daki eski Norveç yaratılış öyküsü *Voluspa* (“Kâhin Kadının Kehaneti,” birinci binyıl sonları) işlere benzer şekilde, bir *ginnunga-gap*, en iyi şekilde olumsuz olarak, namevcutlukla betimlenebilecek, olasılıkta delik oluşturan bir boşlukla başlar:

Eski zamanlarda Ymir yaşardı;
yoktu ne deniz ne kara ne de tuzlu dalgalar,
ne de yeryüzü vardı ne de yukarıda gökyüzü,
yalnızca açık bir hiçlik, ve hiç yeşil şeyler yoktu.⁶

Eski Norveççe *gap*, İngilizce “gape” ve “gap” ve Yunanca “khaos” yakından ilişkili Hint-Avrupa köklerden kaynaklanır.⁷ Ve Edda’da sözcükler, Theogonia’daki aynı karmaşık amaca hizmet ediyor gibidir, mevcudiyete doğru uzanan bir namevcudiyet öne sürmek, Milton’ın kaosu “geniş bir kesiklik” olarak betimlemesindeki gibi, bilinçaltında da bir sert devamsızlık önerisinde bulunmak.

Norveç açıklamasının bir sonraki safhası daha olumlu bir düzensizliktir:

Güneyden güneş, ayın kenarından,
sağ elini kaldırdı, gökyüzünün kenarına;
güneş bilmiyordu hangi yatakta olduğunu,
yıldızlar bilmiyordu hangi yerde durduklarını,
ay bilmiyordu neye sahip olabileceğini.

(2-3)

Bu noktada, şeyleri kozmosta düzenlemek için, adlandırma ve şekillendirme kuvvetleri (Yüce Tanrılar) işi üstlendiler.

Yunancada ve Latince “kaos” ile “chasm” (boşluk, yarık) aynı zamanda etimolojik olarak da bağlantılıdır ve Kral James İncilinin Lazarus ile Dives, cennet ile cehennem arasındaki aşına “büyük uçurum oluşması” (Luka 16:26), Latince Vulgata ve Rheims çevirisinde “Bizimle sizin aranızda büyük bir kaos oluşmuştur,” olarak geçer.⁸ Ama namevcudiyet, boşluk, bunların yanında farklılaşmamış şekilsizlik ya da neredeyse hiçlik koşulu da ilk kaos, Tekvin’in ilk ayetlerinde ve yorumlama geleneğinde imgelenen gerçekleşmiş

* Hristiyan apolojistler: Hristiyan dinsel doktrinini savlama ve söylemlerle savunan din bilginleri –çn.

dünya açıklamasında yer alır: “Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. / Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı’nın Ruhu suların üzerinde hareket ediyordu” (Yaratılış 1:1-2).*

Onaylı Sürümde “şekilleri yoktu” ve “boştu” (ve Yeni Gözden Geçirilmiş Standart Sürümde “şekilsiz boşluk”) olarak yer alan İbranice sözcükler *tohu* ve *bohu*’dur, bunların tekrarlayıcı kafiyesi, ses kaosu akla getiren Fransızca ve İngilizce sözcüklerde yankılanır. Her ne kadar İngilizce *hubhub* ve Fransızca *tohu-bohu*, Tanrı’nın yaratıcı ve farklılaştırıcı sözcüğüne yankılanan İbranice tümcenin ahenksiz bir karşı-tür önermesine ahlaki destek veriyorsa da çıplak ıssızlık ve boşluk tümcenin ana yüküdür. John Calvin’in bunun ana terimleri üzerine dediği gibi:

İbraniler bunları boş, karmakarışık ya da beyhude, bir değeri olmayan şeyleri göstermekte kullanırlar. Kuşkusuz Musa bunların her ikisini de dünyanın biçim, donatı ve kusesursuzluğuyla ilgili tüm yaratılmış nesnelere karşıt bir yere yerleştirmiştir. Şimdi diyelim ki yeryüzünden Tanrı’nın burada anılan tarihten sonra eklediklerini çıkardık, o zaman elimizde bu kaba ve cilalanmamış ya da daha doğrusu şekilsiz kaos kalır. Dolayısıyla hemen eklediğini, o “engin karanlıklarla kaplıydı” kısmını o aynı karmakarışık boşluğun bir parçası olarak görüyorum.⁹

Calvin Musa’nın “uçurum ve sulara atıfta bulunduğunu, çünkü o madde kütesinde hiçbir şeyin katı ve istikrarlı, belirgin olmadığı” ekler. Her ne kadar Musa’nın kaosu Calvin’in yaratılışı geleneksel yorumlamasında Tanrı’nın başlangıç noktası olan mutlak hiçlikle pek de aynı şey olmasa da çok da uzak değildir.

Geleneksel Hristiyan apolojizminin ve ana akım Yahudi yorumlamasının hiçlikten yaratılmada ısrarcı olmaları, daha önceki düşüncelerdeki daha az talepkâr görüşlerden bir sapmayı yansıtır.¹⁰ Klasik (kadim) fizik ve metafizik uzun süre bir şeylerin hiçten doğabileceği fikrinin karşısındaki ana meydan okumayı temsil etmiştir ve “klasik” modern fizik, kütle, enerji ve diğer fiziksel ifadelerin sistem içinde katı sakınım yasalarıyla nöbeti devralmıştır. (Diğer yandan, gelenekçilerin hiçten var olma iddiaları konusunda “boşluk dalgalanmalarına” yer veren çağdaş fizik söyleyecek çok şey bulabilir.)¹¹ Bu arada, dilbilimsel, felsefi ve tarihsel araçları kullanan modern İncil akademisyenleri Musa metninin anlamıyla ilgili savlamaya girmişlerdir ve yorumlama konusu hiçbir şekilde bir kenara bırakılmış değildir. Doğrusu, çok yakın akademisyenler ve çeviriler Tekvin’in, “Başlangıçtayken...” gibi zarf niteliğinde bir ifadeyle başladığı görüşünden yanadır (daha on birinci yüzyılda Rashi’de¹² görülen bir okuma) ve dolayısıyla “biçimsiz ve boş,” yaratılmamış varoluş öncesi bir durumun arada belirtilmiş bir betimlemesi olarak okunabilir. E.A. Speiser’in modern yorumunda, ilk tümce şöyle okunur: “Tanrı yeri ve göğü yaratmaya koyulduğunda, ki dünya o zamanlar biçimsiz bir ıssızlıktı, denizlerin üzerinde karanlık vardı ve yalnızca feci bir rüzgâr denizlerin üzerinde esiyordu, Tanrı dedi ki, ‘Işık olsun’.”¹² Ama bu belirsizliği giderilmiş okumanın, gramer ve başka zeminlerde güçlü karşıtları vardır. Örneğin Asurbilimci Alexander Heidel,

* <https://incil.info/kitap/Yaratilis/1>

† Rashi: Asıl adı Rabbi Shlomo Itzhaki olan 11-12. yüzyıl Fransız hahamının kısaltılmış adı, en eski Talmut ve Tanah tefsirleriyle tanınır –çn.

dilbilimsel olanaksızlıklar bir yana, hiçlikten varoluşu destekleyen (daha sonrasına ait) ilgili İncil metinlerini aktarır. Başka pasajların yanında, Bilgelğin, “Dünya var olmadan önce, ta başlangıçta, öncesizlikte yerimi aldım. Enginler yokken, suları bol pınarlar yokken doğdum ben,” diye beyan ettiği Özdeyişler 8:23-4’ü ve “Her şey O’nun aracılığıyla var oldu, var olan hiçbir şey O’nsuz olmadı,” diyen Yuhanna 1:3’ü aktarır.¹³

Belirsiz kökenli, önceden var olan, belki de ebediyet öncesi maddeye yer veren Tekvin okuması hiçlik metafiziğinin bir kısmını saf dışı bırakır, ama kaosun hiçlikle olan yakın bağlantısını ancak kısmen ortadan kaldırır. Yaratılmamış önceki koşul olsun ya da hiçten yaratılışın başlangıç safhası, Tekvin’de kozmosun inşasının öncesinde kaos gelir ve bu kaos şekilsiz, ışıksız ve boş, dipsiz suların ve görünmez, zapt edilmez havanın akmasının imgeleminde gelişen bir uçurum olarak imgenir.

Tekvin’in kastedilen anlamı üzerine tartışmalar ilgili ya da yakın kültürlerden karşılaştırılabilir kanıtlarla çözüme kavuşturulmaya çalışılmış, yoruma tabi bu kanıtların da yetersiz olduğu görülmüştür. Karşılaştırma açısından en ilgili metin Akadca açılış sözcükleri Enuma Eliş (Yüksekteyken) olarak bilinen, Babil yaratılış efsanesinden söz eden metindir. Enuma Eliş bir dişi bir de erkek veçhesi olduğu anlaşılan gelişmemiş sulardan oluşan bir ilksel kaosla başlar: Tuzlu sularla özdeşleştirilen (İbranice *tehom*, “derin” gibi) Tiamat ve tatlı suyla özdeşleştirilen Apsu. Muhtemelen onların rasgele birlikteliği ilksel durum olarak okunmalıdır, ama gene muhtemelen üreme sürecini başlatan olay olarak anlaşılmalıdır, çünkü birbirine karışan suların dışında, ilksel durumdaki başka her şey olumsuz olarak imgenilip aktarılır:

1. Henüz yukarının adı gökyüzü değil iken,
2. Aşağıya yeryüzü denmez iken,
3. Apsû vardı. [Tanrıların] ileri geleni, babasıydı o.
4. Ve onların hepsini doğuran Tanrıça Tiāmat vardı.
5. Ve [Apsû ile Tiāmat] sularını birbirine karıştırdılar.
6. Henüz [Tanrılar için] bir *gipāru*-evi bile yapılmamıştı, kamış-evler kurulmamıştı.
7. Tanrıların hiçbiri ortada yok iken,
8. Esamisi okunmuyor iken, kaderler yazılmamış iken,
9. Suların içinde Tanrılar yaratıldı.^{14†}

Fiili kozmik yaratılış öncesi olayların bunun arkasından gelen anlatısında, tanrıların etkinliklerinden rahatsız olan Apsu, Tiamat’ın annelik kaygılarına karşın onları yok etmeye karar verir. Bunun yerine, kendisi katledilir. Kimi muhalif tanrılar tarafından intikam almaya tahrik edilen Tiamat baskın sülaleyi boğmakla tehdit eder, sonra onlar da âli hasmı olarak çifte güç bahşedilmiş savaştı tanrı Marduk’u ortaya çıkarırlar. Kaostan sayılı, ölçülü ve bölümlendirilmiş, her unsurun ve sakinin kendi yeri ve sınırının bulunduğu düzenli bir evren biçimlendirmeye girişen Marduk’un kozmik mimarisi için yenilgiye uğrayan Tiamat’ın bedeni malzeme sağlar.

* <https://incil.info/kitap/Suleymanin+Ozdeyisleri/8> ve <https://incil.info/kitap/joh/1>

† *Babil Yaratılış Destanı - Enuma Eliş*, Babilceden çev. S.F. Adalı ve A.T. Görgü (İstanbul: İş Kültür Yayınları, 2016) -çn.

Bu kaos ve kozmos düşüncesinde cinsiyetlendirme imgelem gücü açısından ciddi bir ilgiye sahiptir, ilksel kaosu dipsiz sularla özdeşleştirilmesi de öyle. Dünya çapında bir motif olan ilksel sular İbrani ve Babil kozmolojileri dışında, aralarında Mısır, Fenike ve Veda edebiyatı da dahil olmak üzere birçok başkasında da görülür ve stoacılar ve Thales'te, ilk İyonya doğa felsefecilerinde (MÖ yedinci-altıncı yüzyıl) su maddi varlığın evrensel zemini olarak önerilir. Şekilsiz ve değişken, denizlerde toplandığında erim ve derinlik olarak kavranamaz, fırtına ve selde öngörülemeyen ve denetlenemez, ama küçük miktarda sonsuz rahatlıkta olan su, yalnızca yaşam değil, kaos durumunun, doğrudan deneyim ve doğrudan betimlemenin ötesindeki bir durumun biçimlendirilmesi için de bir kaynak olarak imgelemi üzerinde birçok doğal sava sahiptir. Durumu tersine çevirsek, on yedinci yüzyılda Hollandalı kimyacı J.B. van Helmont (ölümü 1644) zapt edilmediğinde biçimsiz, sıklıkla görünmez, ama özgül, bir şeyle hiçbir şey arasında bir yerlerde duran yeni bir madde sınıfına bir isim bulması gerektiğinde, maddeyle kadim kaos arasındaki görünürde yok olmuş yakınlığı görerek, kadim şairlere ve kozmologlara dönüp, gaz (Felemenkçede g harfi Yunanca *chi*'ye karşılık gelir) adını verdi.¹⁵

Bir Şey İçinde Hiçlik

Düzensizlik deneyimi bu dünyaya aittir; mutlaklaştırılmış düzensizlik dışkestimlemeleri (ekstrapolasyon) bu dünyadan başlar; hazmedilemez görüngüleri kapsamlı bir metadüzene sığdırma iradesi bu dünyaya yönelmiştir. Ve ciddi düşünürlerle sanatçılar kaosu bu dünyanın neredeyse-imgelenemez mevcudiyetinin sınırları içine kısıtlamaktan tatmin olmamıştır. Aksine yön değiştirmişler ve bu yaratılışın imgelenen bir kusursuzlukla olan mesafesini nitelemek için ilksel durumun negatif mevcudiyetleriyle belirsizliklerini olgun yaratılışın içinde okumuşlardır. Kalıcı bir kaosu maddi dünyayla birleştirilmiş bu kestirimleri klasik düşüncede ve vârislerinde üç kılıkta ortaya çıkar: uzay ya da boşluk, dirençli madde ya da ilksel öz ve hareket ya da değişme (değişebilme, "didişme", "çözünme"). Burada, öncelikle ilk ikisiyle ilgilenecek, kabaca "hiçlik" ve "bir şey" olarak ayırt edeceğim. Didişme, değişebilme ve çözünmenin sırası da daha sonraki tartışmalarda gelecek. Bazı filozoflarda, örneğin Yunan atomcularında (Demokritos, Epikuros) kaos birden fazla veçheyle ortaya çıkar.

Klasik ontolojide (varlıkbilim) boşluğun olumlu varoluşu iddiası tamamen oluşturulmuş olarak Lucretius'un büyük Latince felsefi şiiri *De Rerum Natura*'dan [Evrenin Yapısı] (MÖ 55 öncesi) bize ulaşmıştır. Epikuros'un (ölümü MÖ 271) çalışmaları ve düşüncesinden etkilenerek kaosu harmoniklerini resmetmesi, içinde yaşadığımız dünya üzerine genel bakışının diğer veçhelerinde de yankılanır. Fiziksel olarak, Lucretiusçu evren atomlardan ve boşluktan oluşur, başka hiçbir şey yoktur (1:432) ve şeylerde hareket ve değişimin gerekli koşulu olarak boşluk (Latince *inane*) vardır. Özünde elle tutulamaz, özünde "boş" ya da "açıklık" olan *yer* ya da *uzay* (1:334) bu nedenle yalnızca ilksel kozmos öncesi duruma ait olmakla kalmaz, bildiğimiz evrenin temel bileşenlerinden biridir.¹⁶

Lucretius şeylerin ne olduğundan olası yaratılışlarına doğru geri giderek, duyuların bize ne dediğinden hareketle akıl yürüttüğü bir yöntemle ilerler. Ve dolayısıyla *De Rerum Natura*'nın beşinci kitabına kadar dünyamızın, zamanın sonsuz akışı içinde *primordia*'nın, atomların sayılamayacak kadar çok tesadüfî çarpışma ve birleşmelerinden rastlantısal baş-

langıcını uzun boylu anlatmaya başlamaz. Bu noktada olumsuz betimleme retorikğine gerek duyar. Çünkü bu noktada, kaos düzenliliğinden, sabit dağınık istikrarsızlık koşullarından ikinci dereceden bir kaosa “saptığı” için, muazzam bir bozulma gerçekleşir:

O zaman, bu koşullar altında, ne güneşin tekerleğinin cömert ışıkla havada süzül­düğü görülebilir, ne de büyük gökyüzünün takımyıldızları, ne deniz ne de gök, üstelik ne yeryüzü, ne hava ne de bizim şeylerimize benzer bir şeyler; sadece bir tür garip fırtına gör­ülür, bir kütleye toplanmış her türden başlangıç uyumsuzlukları, aralarında heyecan verici savaş ise fasılalar, koşuşturmalar, bağlantılar, ağırlıklar, darbeler, karşılaşmalar, hareketlerle bir kargaşaya neden olur.

(5:432-9)

Kaosun, deneyimimizin dünyasını başlatan ama ona karşı duran bu özel durumunu hatırlatmak için, Lucretius klasik savaş, meteoroloji, detone müzik, reddedilen ölçü ve kinetik imgesine başvurur. Ama tüm bunlara, olmayan ya da henüz olmayan bir şeyin hatırlatılmasıyla varır: Astronomik, dört elementli ve aşına kozmos. Değilleme retorikği o zaman yoğunlaşmış kaos olan genişleyen kütlenin çalkantılı enerjisine dönüşür. Kararlı durumdaki kaostan bu belki de kaçınılmaz bozulmada, bir kütleye yoğunlaşma atomların boşluğa olan “normal” oranında geçici bir artış anlamına gelir, ama boşluk namevcut olmaktan çok uzaktır; olsaydı, kütle donar, hareketsizleşirdi.

Lucretius, Epikuros’un izinde, bir ilk ilke olarak (1:150) “Hiçbir zaman, hiçbir şey, ilahi kuvvetle hiçlikten üretilmez” diye beyan eder (ve kendiliğinden üremeye maruz kalan farazi bir dünyanın abesliğini göstererek bunu destekler). Benzer şekilde, hiçliğe bozulma olasılığını da reddeder. Madde ebedidir ve ebediyen yeniden ürer, ama yalnızca bölünmez *primordia* dışında her şey bozulma ve bozunmaya uğrayacaktır. Onun boşluğu, büyüme ve pekişme için olduğu kadar böylesi bir bozulma ve bozunma için de şarttır; yani, nesnelerin içinde ve kozmosun içinde değişmeyi sağlayan aralık, namevcudiyet, devamsızlıktır. Ama bu pek de hiçlik değildir ve Lucretius’un nitelendirmesi uzay ve açıklık gibi kavramları var olmamaya indirgeyen felsefi geleneklere bir yanıttır. Lucretius için, boşluk bir cisim namevcudiyetidir, ama bir varlık namevcudiyeti değil ve olabildiğince boşluğa katı *primordia*’sına eşit bir statü verir. “Kendisinden var olacak her neyse” tanımlarken, başka her şey bunların tesadüflerinden ya da özelliklerinden oluştuğundan, dikkatlice iki türden varlığa yer verir: Başka şeylerin üzerine etki eden ya da başka şeylerin üzerlerine etki ettiği varlıklar ve “içinde şeylerin var olduğu ve oluştuğu” varlıklar (1:440-3). Ama bir şey olan hiçlik gibi, boşluk da cismin olduğu yerde olamaz ve bu anlamda soyut uzay değildir. Cisim ve boşluğun var olmaları gereklidir, tek başına ve karışmamış nesnelerin içinde bile. Çünkü, boşluk olarak adlandırdığımız boş uzay olan yerde cisim olmaz; dahası, cismin kendini sürdürdüğü yerde, hiçbir şekilde boş uzay var olmaz” (1:506-9). Her ikisi de sonsuz olmasına karşın ne katı ne de boş olan bir evren için gerekli bileşenlerdir. Bunun yanında boşluk, hareket ve değişmeyi mümkün kılarak, şimdiki dünyanın düzenli ayarlaması içinde kaosun devamını ve gücünü sürdüren şeydir.

Aristoteles ve başkalarına göre, Pythagorasçılar da boşluğun var olduğunu ve üstelik, “dizilerin terimleri arasında bir tür ayırıcı ve ayırt edici etmen” olarak kozmik üretim

sırasında “sınırsızdan” düzenli evrene çekilmiş olduğunu savunuyorlardı.¹⁷ Ama MÖ beşinci yüzyıl başlarında Parmenides, varlığın bölünmez birliği ve bütünlüğünü savlarken, üretici ya da ontolojik her türden devamsızlığı ya da açıklığı reddetmiştir. Onun birleştirici düşüncesinde boşluk ya da herhangi türden olumsuz ya da nitelendirilmiş varlık biçimine yer yoktur; doğrusu, düşünceye açık gerçeğe tek güzergâh “o vardır ve var-olmamazlık edemez... diğeri, olmayan ve var-olmamazlık etmek zorunda olan, sana diyorum ki, tamamen düşünülemez bir güzergâhtır.”¹⁸

Empedokles ve Anaksagoras (MÖ beşinci yüzyıl ortası) temel parçacıklar üzerine inşa edilmiş bir gerçeklik savlamayı düşündüklerinde, var-olmamak olarak var olamayacağı yolundaki son derece inandırıcı gerekçelerle boşluk fikrini reddeden Parmenidesçi görüşü benimsediler. Bu önermeye beşinci yüzyıl sonlarında atomcular Leukippos ve Demokritos dolu ve boş kuramıyla yanıt verdiler, dolu burada çözünmez, bölünmez, sonlu, aralarında boşluklar olan, görünmeyecek kadar küçük birimler halinde var olacak gibi imgeniyordu. Bunlar aşağı yukarı Epikuros aracılığıyla Lucretius’a kadar giden görüşlerdi.¹⁹

Atomcuların kuramlarının bir sonucu da tamamen atomlar ve boşluktan oluşan ilksel kaosu algılanamaz olduğudur, çünkü ancak atomlar yapılar halinde bir araya geldiklerinde duylara etki eden nitelikler ortaya çıkar. Ve rakiplerinin var-olmamak olarak boşluğun var olamayacağını gösterdikleri dil mantığına Demokritos bir dil savıyla karşılık vermiştir. Boşluk karşılığı terimlerden biri olan ve “hiç, hiçlik, hiçbir şey” anlamındaki *meden*’den her atom için, “bir şey” ya da “şey” anlamındaki *den* terimini bulmuştur.²⁰ Böylesi akıllıca bir dilsel oyunun etkisi, evrenin katı bileşeni için olan terimi bunun türevi yapmak gibi yaratıcı bir çareyle boşluğun ontolojik duruşunu güçlendirmek olmuştur.

“Var Oluşmanın Sütanesi”

Platon’un, filozofun bir geçici gerçek olarak sunduğu *Timaios*’u (yaklaşık MÖ 360), belirgin bir biçimde bir yaratılış ve öncesinde gelen kaosu içerir. Ama Platon’un esas kaygısı, varoluşun dünyasını, içinde yaşadığımız ve deneyimlediğimiz dünyayı aktarmaktır. Bu doğrultuda, güçlü bir eleştirel gelenek onun *Timaios* kozmogonisini, süregiden değişme dünyasının karmaşıklıklarını sergilemek için güçlü bir efsanevi araç olarak görür.²¹ Diyalogda, uzay ya da boşluk olarak bir kaos mirası içeren kozmolojilerle kaos ilkesini altta yatan malzemeye yerleştirenler arasında bir yol döşer. O zamana kadar savunduklarını özetlerken, *Timaios* (bu “olası” gerçekleri yansıtan Sokrates değil, odur) dünyamızı oluşturan ve koşullandıran üç tür varoluş belirler: Değişmeyen biçimler; duyların algılayabildiği ve var olmakla bozulmaya tabi olan yankıları ve yansımaları; ve ebedi olan, bozulma kabul etmeyen uzay [*xoras*]; var oluşan her şey için bir durum sağlayan ama kendisi bir tür piç akıl yürütme tarafından duylar olmadan kavranan” (52a-b). İşte bu üçüncü tür içinde değişmeyen biçimlerin maddi kopyaları “hiçbir şey olmama pahasına varoluşa bir şekilde tutunarak” gerçeğe dahil olurlar (52c). Ama varlık ve varoluşa birlikte “Gökyüzü oluşmadan önce bile” var olan uzay sadece üçboyutlu bir boşluk değildir; görünür dünyanın oluştuğu kaynaklar bütünüdür. Platon’un sözleriyle, “sulu ve ateşli yapıldığından ve toprakla havanın karakterlerini de aldığından ve bunlarla birlikte giden tüm diğer etkiler tarafından nitelendirildiğinden, bakılınca her türden farklı görünüme sahip olan,”

“Var Oluşmanın sütannesidir” (52d-e). Şimdi ana ifade ve karakter verildiğinden, bu “Var Oluşmanın sütanesi” hareket halinde ana biçim ve malzemelerin oluşturduğu bir kaos, büyüyen ve dağılan, hareketli, dengesiz “akıl ve ölçüden yoksun durumda” bir tür istikrarsız var oluşma fantazmagoryası gibi görünür.²²

Platon’un önerdiği, anlamlı dünyanın, nesneler ve nitelikler dünyasının uzayın (geçici) bir koşulu olarak, “Var Oluşmanın sütanesinin” içinde değil, kendisinin bir yapısı ya da orantısallığı olarak anlaşılması gerektiğidir. Dolayısıyla, “görünür ve ayrıca anlamlı olmuş olanın annesi ve Yuvası, toprak veya hava veya ateş veya su ya da onların bileşimlerinden ve bileşenlerinden biri olarak adlandırılmamalıdır; ama bunu görünmez ve karakersiz, her şeyi alan, anlaşılabilir ve kavranması çok güç olana çok şaşırtıcı bir şekilde katılan bir doğa olarak adlandırsak aldanmamamız gerekir” (51a-b). Fiziksel dünyayı koşullanmış uzay olarak gören görüş görelilik dünyasıyla uyumlu çok şey sunar, maddenin yapısına kuantum mekanik yaklaşımdan hiç söz etmiyorum.²³

Timaios’ta ve Platon’da başka yerlerde, anlamlı, fiziksel evrenin içinden doğduğu ilksel malzemenin, ürünün kusursuzluktan uzak olmasına neden olan belli bir içkin denetlenemezliğe ya da sınırlılığa sahip olduğu açıktır. *Timaios*’ta bu denetlenemezlik “gereklilikle” [*Ananke*] özdeşleştirilir, daha sonraki felsefi ve bilimsel gelenekler tarafından gerekliliği sağlam nedensellik ya da fiziksel yasalarla, yani düzensizlik değil de düzenle özdeşleştirmeye hazırlananlar için bu olası bir karışıklık kaynağıdır. Fiziksel evrenin malzemesinde, gerekli denetlenemezliği hatta biçim ve ruha pozitif antipatisi, şeylerin acıklı durumu ve durmak bilmez değişebilirliklerini açıklayan bir şeye düzensizlik ilkesini yerleştirmek, birçok kültürde ve Platon’un takipçilerinin birçoğunun düşüncesinde ortaya çıkan ve en uygun tabirle manici denebilecek zihinsel bir alışkanlıktır. Bizatihi Platon bunun daha kaba kimi tezahürlerini, örneğin kurulmuş dünyadaki ikilikte kaosun içkin kararlılığı fikrini güçlendiren bir öykü olan ruhların göçü açıklamasında cesaretlendirir. Bu *Timaios* öyküsünde, her ruh bir yıldız atanır ve hepsi eşit, erkekler olarak başlar. Beden ve tutkularına egemen olurlarsa, göksel bir mekâna dönerler ve kutsanırlar; olmazlarsa, aşağıya, önce kadın, sonra hayvan ya da daha azma doğru dönüşürler, sonunda ruh mikrokozmos kaosu, ateş, su, toprak ve havanın “yükli kütesini”, “çalkantılı ve akıldışı bir kütle” denetim altına almayı başarır ve böylece ilk ve en iyi durumuna geri döner (42c-d). Daha geniş bir anlatımla, denetlenemez maddeyi ilksel düzensizlikle özdeşleştirmek, pozitif mevcudiyetin negatif etosla karşıt olarak birleştirilmesi anlamına gelir. Sonuç olarak, maddi ve anlamlı olan “gereklilikten” burada bir şekilde daha az varlık olarak, niteliğinde ya da varlık tamamlığında arızalı, seyrek veya yanıltıcı, veya mevcudiyetiyle vücut bulmuş namevcudiyetten çok az daha fazla olarak açıklanır.

Platon’un ardından gelen doğa felsefecileri, her ne kadar onun ilksel malzemeyi ustaca tinselleştirme yetisinden yoksun olsalar da gene de düşüncelerini varlığı var-olmamakla ilişkilendirecek geçiciliği ve dönüşebilirliği hesaba katacak şekilde, bariz uyumsuzlukları, istikrarsızlığı ve şaşırtıcı çoğulluğu hesaba katacak şekilde çerçevelemeyi becermişlerdir. Göreceğimiz gibi (3. bölümde), uzak kıyısında sınıflandırılmamış farklılık karşısında duyuların ya da zihnin kapasitesinin aşıldığı çoğullukla olan karşılaşmada bir eşik vardır. Bu eşğin ötesinde, nihayetsiz çeşitlilik boşluğu hiçliğin bağdaşıklığının tersi olan

bir kaosla doldurur. Bu çokların kaosuyla başa çıkabilmek için, Parmenides ve taraftarları Bir'i öne sürdüler. Doğa felsefecileri başka yollar buldular, bunlara çeşitliliği yumuşatmayı amaçlayan makul bir değilleme karışımı da dahildir.

Thales suyla, ardılları da başka “elementlerle” çoklar sorununa, başka her şeyin bir dönüşümü olarak anlaşılabilceği bir birincil madde tanılayarak alternatif bir çözüm bulmuşlardı. Anaksimandros daha ileri (ya da derine) giderek, olası tüm elementlerin altında yatan maddi bir ilke imgelemiş ve böylece sabit bir elemental karakterin kısıtlılıklarından kurtulmuştur. Bu birincil maddeyi *apeiron*, sınırlanmamış olarak adlandırmıştı, en büyük genellemenin yoğunlaşmış anlamsızlığını gerçekleştirmeyi çok iyi başaran bir terimdir bu. Anaksimandros'un öğrencisi ya da ortağı Anaksimenes birincil durumunda en azından biraz karakter ve tanıma sahip temel bir madde aramış ve havaya dönmüş, Bir'i devamsızlık ya da hiçlikle nitelendirmeye isteksiz olarak diğer elementleri açıklamak için bir yoğunlaşma ve seyrekleşme ilkesi öne sürmüştür ki, bu da iş görmüştü. Diğer yandan, Herakleitos ateşin uçuculuğuna dönmüştü, ancak onun dikkat çekici sisteminden kestirilebildiği kadarıyla, kaosun izleri karakersiz ya da azami azaltılmış bir varlık anlayışından başka bir yerde yatar.²⁴

Aristoteles Anaksimandros'un *apeiron*'unda şikâyet edecek çok şey görmüştü. Ama o da maddesel ilkeyi, Werner Heisenberg'in ifadesiyle, “biçim aracılığıyla hayata geçme olanağını içeren bir tür belirsiz cismani altkatman”²⁵ olarak ele almanın kolaylığını fark eder. Aristoteles için özellikle verimli olduğu ortaya çıkan biyolojik modelde, hayata geçirme, en azından embriyo biçiminde kusursuzluk vaadini koruyan içkin bir projeye göre gerçekleşen bir gelişme sürecidir. Hayata geçmenin *entelekheia*'nın, öngörülen sonucun gerisinde kalması şeylerin doğasında ve maddeye bağımlılıklarında vardır. Ardından gelen binyılda görüleceği gibi, dünya sarsılmamış potansiyelinden yuvarlanır ve kaosun kalıntıları olan maddesel ilkenin içkin azgınlığı sonucu olarak hava durumu, kaza, hastalık ve eğik bir eksenin düzensizliklerinden geçer. Ten zayıftır.

Hiç Demek

Batıda tam dolaşıma döndükten sonra, Ovidius, Tekvin'le birlikte, klasik sonrası dünyaya ilksel kaosu çağrıştıran betimlemenin en önemli taşıyıcısı oldu. Klasik kaosu ortaçağlar ve sonrasının görsel ve metinsel muhayyilesine (RESİM 1.1) taşıyan, onun *Metamorphoses*'indeki (yaklaşık MS 8), değilleme retorisiyle yüklü bir betimlemedeki kaos tasviri oldu. Böylesi bir değilleme retorisi o zamana kadar Rig Veda'da (“O zaman var olmayan yoktu; ve var olan yoktu...”), Enuma Eliş'te (“Henüz yukarının adı gökyüzü değil iken...”), Elder Edda'da (“Ne kum ne deniz, ne de soğuk dalgalar vardı...”) ve Lucretius'un *De Rerum Natura*'sında (“O zaman... ne güneşin tekerleğinin cömert ışıqla havada süzülüp gö-rülebilir...”) görülmüştü. Betimsel şiirde, ilk başvuru yöntemi olarak tanınacak kadar yaygındır. Önde gelen bir örnek, Sieur Du Bartas'ın yaratılış ve dünyanın erken dönem tarihi üzerine ihtiraslı şiiri *Divine Weeks*'teki [İlahi Haftalar] (1578/1584) ayrıntılı tasniftir. Du Bartas sıralı bir değilleme retorisi kullanır ve inşacı eğretilmesini çok sever. Tüm tutuculuğuyla, ilahi mimarın çalışmasına ne aşıracağı önceden var olan bir modelle ne de uygun hammaddelerle başladığına dikkat çeker. Aksine:

Yüce Tanrı'nın elinde, hiçbir şey, ama hiçbir şey yoktu,
Şehrini bir şeyden, bir şeyle, bir şey aracılığıyla inşa etmedi.²⁶

Bir inşacı, ya da burada bir usta gemi imalatçısı olarak ilk eylemi malzemeyi temin edip hazır olmak için biriktirmek olmuş. Bu arada,

Bu ilk Dünya (henüz) çok şekilsiz bir Şekildi,
Karışık bir Yığın, çok biçimsiz bir Kaos,
Çukurlardan bir Çukur, kötü bir araya gelmiş bir Beden,
Çirkin bir karışım, hiçbir farklılığın olmadığı.

(II. 247-50)

Denetimsiz, rasgele karışma ve elementler arası savaş bir araya gelip bu şekilsiz dünya “Embriyosu” için temsili bir mecaz oluşturur; yalın olumsuz betimleme bir tane daha sağlar:

Her şey, her şey, güzellikten, kuraldan ve ışıktan yoksundu;
Her şey üslupsuz, ruhsuz ve hareketsiz, sessizdi.
Ateş ateş değildi, su su değildi,
Hava hava değildi, Yeryüzü topraksı madde değildi:
Ya da böylesi bir Dünyada gözlem yapılabilir
Ateş, hava, su ve Yeryüzü;
Yeryüzü katı değildi, ateş sıcak değildi,
Hava hafif değildi, su soğumuyordu:
Kısaca, varsayın ki bir Yeryüzü, fakir, çıplak, beyhude,
Her türlü yeşillikten yoksun, Tepe ya da Ova yok,
Bir gökyüzü ki havada değil, dönmüyor, saydam değil,
Bezeli değil, görünen bir yıldızdan yoksun,
O zaman tahmin etmeniz gerekir, bu ne biçim Gökyüzü ve Yeryüzü,
Kargaşa içinde böyle bir tartışma sürer.
Benim temel üslubum için uygun bir Gökyüzü ve Yeryüzü,
Oldukları gibi değil, henüz olmadıkları gibi.

(II. 269-84)

Sonlandırıcı tevazuunda şair, *Metamorphoses*'teki “insanın Kaos olarak adlandırdığı” önceki durum üzerine benzer açıklaması Du Barta's'a bir model, ilahi mimarın gerek duymadığı türden bir şey sağlayan Ovidius'a kimi amaçlanmamış haksızlıklar eder.

Ovidius'un o hazine sandığı gibi şiirinde, dünyanın kaostan düzenlenmesi ilk “meta-morfozdur”. Du Barta's'ta olduğu gibi, onun açıklaması da yükseltlen ve sayılan olumsuz betimlemeyi elementlerin didişmesiyle birleştirir:

Deniz yokken ve karalar ve hepsinin üzerinde asılı duran gökyüzü, Doğanın çehresi her yerde aynı görünüyordu, bu durumu insan kaos olarak adlandırdı: Kaba, düzensiz bir şeyler kütlesi [*rudis indigestaque moles*], cansız cüsse ve uyuşmayan elementlerin savaşı tohumlarının bir yığın halinde birleşmesi dışında hiçbir şey. Henüz dünyanın üzerinde bir güneş ışıldamamış, yükselen ay da ince boynuzlarını yinelememiş; yeryüzü henüz onu çevreleyen havada kendi ağırlığıyla dengede durmuyor, okyanus da karaların uzaklarına kadar kollarını uzatmamış. Ve her ne kadar hem kara hem deniz hem de hava

olsa da kimse bu toprağa ayak basmamış ya da denizde yüzmemiş; ve hava karanlıkmiş. Şeylerin hiçbir biçimi aynı kalmamış; bütün nesnelerin araları bozukmuş, çünkü bir gövdede soğuk şeyler sıcakla uğraşıyormuş, nemli kuruyla, yumuşak şeyler sertlerle, ağırlığı olanlar da ağırlıksızlarla.²⁷

Ovidius'un genel açıklaması, kozmik olmasa da sözel ve estetik bir uyum içinde çeşitli felsefi görüşleri uzlaştırma arzusunun işaretlerini verir. O zamanların konu üzerine standart düşüncelerinin kimilerini bütünleştirmesiyle genel kabul görecektir bir görüşü hedefler ve onun kaosunun, Lucretius'un, negatifler listesi de içinde olmak üzere, "sapma" sonrası evrensel düzensizlik betimlemesiyle ortak birçok noktasının bulunduğunu da belirtmekte yarar vardır.

Hiçlik Olarak Hiçlik

Hıristiyan dünyası yoktan yaratılış fikrini bir kez ciddiye aldığı anda, hiçliğin paradokslu gerçekliği ve yokluğuyla boğuşmak zorunda kaldı. Kavramsal zorluklar kilise adamı ve şair John Donne'ın 1622'de verdiği bir vaazda canlı bir şekilde görülür. "Birinci dünyanın boğulması ve bunun yeniden tamir edilmesi, bu dünyanın yakılması ve cennette yeniden kurulması, bir İnsanın Aklını, Yaratılış kadar, hiçlikten Yaratılış kadar zorlamaz," diye itiraf eder. Bir şey ne kadar azsa, der Donne, onu o kadar az biliriz; "o zaman ne kadar görünmez ne kadar anlaşılmaz bir şeydir bu *Hiçlik!*" Şeyleri yaptıklarından biliriz, diye savunur, Tanrı söz konusu olduğunda bile, ama şu Hiçliğe gelince, "bu ne yapmıştır ki?" Çok azdan muazzam şeyler çıkabilir, bir yumurtadan koca bir Leviathan, gömülen bir palamuttan yüce bir meşe ağacı, bir insan için yokluktan büyük bir servet, "ama Hiçlik karşılaştırıldığında hiçbir şeydir," çünkü "mutlak hiçlik, yalnızca hiçlik herhangi bir şeyden, her şeyin birleşiminden daha anlaşılmazdır. Bu, bizzatıhi Şeytanın, eziyetlerinin ortasında arzulanamayacağı bir durumdur (eğer buna durum denirse)."²⁸

Mücadelenin ödülleri de olur. Daha Augustinus'ta, gelişmiş bir hiçlik duygusunun temel (kötülüğün olumsuzluğu gibi) metafiziksel ve teolojik konulara uygulanmasının bir nimet olduğu görülmüştü. Tanrı'nın doğası ve bilinebilirliği kaygılarını taşıyan teolojide, alternatif, kaçınılmaz olarak kısıtlı bir olumlu tanımın değersiz olduğu görülmüştür. Ama fiziksel yaratılışın bir vechesi olarak, ilksel namevcudiyet ya da biçimsiz boşlukla bağlantılarıyla hiçlik bir sorun oluşturmayı sürdürmüştür. Bu belki de hem bir boşluk hem de bir başlangıca, Platon'un *Timaios*'ta öngördüğü ve Hıristiyan tutuculuğun Tekvin'de bulunduğu ilksel devamsızlığa dikkat çekici ölçüde soğuk bakan Aristotelesçi düşüncenin etkisindeki ortaçağ insanları için özellikle rahatsız ediciydi.

Yeni bir çağın şafağında bununla başa çıkmaya çalışanlardan biri, 1509'da *Liber* (ya da *Libellus*) *de nichilo* başlığıyla, hiçlik üzerine bir çalışma tamamlayan Charles de Bouelles'di (Carolus Bovillus). Önerme dizilerinden bazıları şunlardır:

1. Hiçlik hiçliktir.
2. Madde hiçliğin yakınındadır ve neredeyse hiçliktir: Ama hiçlik değildir.
3. Madde varlık ve hiçlik arasındaki orta terimdir.

* ya da Bouelles —çn.

4. Hiçlikte maddeden daha az varlık vardır [daha az bir varlık mıdır?].
5. Hiçlikten hiçlik çıkar.²⁹

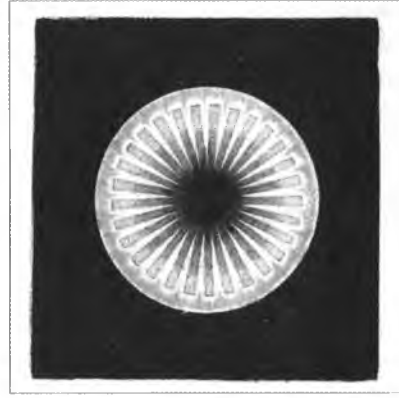
Bouelles'e göre, maddede olumluyla olumsuz karşılaşır, ama o basit doğrusal bir ölçekten tatmin olmaz. Örneğin, şematik bir cetvelde, hiçliğin değillesinin potansiyel varlık olduğunu gösterir. Olumsuz soyutlamanın kolaylaştırdığı sözdizimsel çelişki oyununda, Bouelles Hristiyan yaratılışla klasik sakınım arasındaki çelişkiyi çözmeye çalışır, bu ikinci daha sonraki iki önermede de görülür: "6. Hiçlik hiçliğin içinden geçer. 7. Hiçbir yeni şey ortaya çıkmaz; hiçbir şey yok olmaz." Bu metnin başında, Tanrı'nın evreni hiçlikten yarattığı güçlü bir resim vardır: Tanrı ellerinde kalın siyah bir halka tutar ve Yaratılışın tüm altı gününü içeren bir iç daireye bir tüpten bu hiçliği geçip yaşam üfler (**RESİM 2.2**). Bouelles der ki, Tanrı bölünmez ve tam bir özden olduğuna göre, yaratma eylemi içinde illaki de hiçlik doğurmuştur ve hiçlikten de evreni yaratmıştır. Bouelles sonlu ve sonsuz üzerine, sıfır ve sonsuzluk üzerine birçok matematiksel oyunla Tanrıyla ilişkili olarak yaratılan her şeyin hiçlik ve var-olmamak gibi olduğunu ve bu anlamda ilkenin korun-duğünü, her şeyde hiçliğin sakınıldığını öne sürerek, sakınım sorununu çözmeye çalışır.

Dilde olumsuz tasarım ve çıkarıcı saymayla kaosu betimlemek yaratıcı paradokslara ve açık uçlu fantezi uçuşlarına sürüklenir. Ama sözsüz sanatlarla gelince, kaosu olmayan olarak betimlemek için olumsuz çağrıştırmaya kaynakları büyük ölçüde daha kısırdı.



RESİM 2.2 *Deus de Nichilo Creans Universa*, Charles de Bouelles, *Liber de nichilo* (1510) içinde illüstrasyon.

KAYNAK: Columbia Üniversitesi Kütüphanesi.



RESİM 2.3.A.—RESİM 2.3.D. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris silicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (Frankfurt, 1617), illüstrasyonlar.

KAYNAK: Folger Shakespeare Kütüphanesinin izniyle. Shelfmark BD500.F4 1617a Cage. a. *Et sic in Infinitum*, s. 26. b. [Creation], s. 29. c. *Fiat Lux*, s. 41. d. [Elemental Chaos], s. 49.

Örneğin seste, hiçlik en iyi sessizlikle sunulur (ama muhtemelen akortsuzluk, deformasyon ve kakofoni çıkarıcı olarak düşünülebilir ve John Cage'in eseri *4' 33*," daha sonra da önerceğim gibi, hiçlikle bir şey arasında bir koşul yaratabilir). Benzer şekilde, tuval ya da kâğıt, pano, alçı üzerine en etkili betimsel seçim, boşluk ya da siyahlık arasında yatıyor gibidir. John Donne'ın dünya haline gelen hiçliği imgelemenin güçlüğü üzerine vaazından yalnızca beş yıl önce, erken modern fizikçi ve hermetik filozof Robert Fludd, makrokozmun bağdaştırıcı bir yorumlamasında, ilk kozmos öncesi koşul olarak sınırsız ve niteliksiz, "nicelik ve boyutu olmayan, çünkü ne küçük ne de büyüktür söz edilebilir; niteliksiz, ne seyrelmiş ne de toplu, fark edilemez; özelliksiz ve eğilimsiz, ne hareketli ne de sabit, rengi ya da elementlere özgü karakteristikleri olmayan; başlangıçta edilgen, ama tüm eylemlere ve her şey [haline gelme] yetisine sahip," ilksel bir *Ens* (var olma) savladı.³⁰

Bu kadar şey ve fazlasının üzerine, Fludd bunun görsel betimlemesini sunar: Her kenarında *Et sic in infinitum*, "böylece sonsuza kadar" yazan simsiyah bir kare (RESİM 2.3.A).³¹ Fludd daha sonra, kaosun tam tersi bir sürümünü, düzensiz bir element bütününe de aralarında bulunduğu bir dizi gösterişli sayfadan geçerek kozmosa ulaşan bir geçiş tasvir

eder. Ama önce, karanlık, bilinmez bir merkezden genişleyen, ısıdıkça açılan ışınları ve (Büyük Patlama kuramının dilinden ödünç alırsak) kabarcık halindeki çevresinde simetrik bir biçimde boşluğa yayılan “yoğunluk tedirgemeleriyle” bir ışık yayılması görürüz (**RESİM 2.3.B**). (Daha sonraki bir varyantında, Kutsal Ruh betimleyen güvercin, çerçeveyi kıran, bulutlara saklanmış Sözcüğün komutuyla çevresindeki karanlığı bölüp aydınlatan dairesel bir ışık izi çizer [**RESİM 2.3.C**].) Eşmerkezli dizilişte şimdi artık dört elementin özü olmuş olan şeyi gösteren bir sonraki resimde bunları maddi biçimlerinde, kaotik bir biçimde karışmış ya da savaş halinde, soğuğu sıcakla, ıslağı da kuruyla mücadele ederken görürüz. Ama bu daha maddi ve geleneksel kaosun daha ince, görsel örüntülenmesi vardır ve yakında katmanlaşacak bir kozmosun dış hatlarının içine girdiğinden, artık beyaz, boş bir arda alanın önünde yer alır (**RESİM 2.3.D**). Fludd’ın sözöl açıklamasının kayan betimlemesinde, edilgen, biçimsiz ve aydınlatılana kadar esassız karanlık gizlilik, kucağında, esir’in altında daha kaba elementlerin asılı olduğu ve rahimde olduğu gibi zapt edildiği “dünya ana” olur (25).

Hiçbir Yerin Ortası

Burada işimiz hiçlik fikrinin tarihi değil, daha çok kaosun, nihai bağdaşmazlığın hiçlik olarak imgesidir. Ama kavramlar ve imgeler kendi yaşamlarını sürdürürler, uyum sağlayarak, özümleyerek ve sık sık da ilerledikçe yeni çevrelerini değiştirerek kendi kendilerini başka yaşam ortamlarında tekrarlamaya çalışırlar. Namevcudiyet ve boşluk, hâlâ ilksel kaosun kalıntıları arkalarında sürükleyerek, böylece hem varlığın evrensel zemini hem de bütün bunların yaratıcısı olarak bir Tanrı düşüncesinde bir yer edinmişlerdir. Bu yüzden, Yaratılış konusunda namevcudiyet ve boşluk, önceki bir koşul olarak, doldurulması gereken bir aralık olarak, mutlak ve sınırsız Varlık anlayışının karşısına bir zorluk çıkarmışlardır, bu, Meister Eckhart’ın (yaklaşık 1300) arzulanacağı gibi, dünyanın hiçliğinin bir andan diğerine “varlığın olumluluğunun” öncesi ve ötesindeki bir âlemden hareket eden Tanrı’da olmasıyla desteklendiği Türüm Doktrini tarafından pek esrarengiz bir biçimde alt edilen bir zorluktur.³² Daha basit, metafiziksel değil de fiziksel bir zorluk daha vardır, klasik doğal felsefenin uzayın maddiliği ve boşluk (yani, başka her şeyden boşalmış uzay) olasılığı ile ilgili temalarına dayanan bir zorluk. Doğanın bir boşluğa izin vermeyeceği yolundaki o eski anlayıştan etkili bir şekilde kurtulan doğal ya da başka türlü filozof Blaise Pascal’dı ve Pascal öyküdeki önemli bir kavşakları işaretler.

Boşluk konusunda Pascal’ın başardığı, fiziksel konuyla metafiziksel konuyu kesin bir şekilde ayırmaktır. Astronomideki süregiden devrimin şafağında, René Descartes sonsuza kadar uzanan bir evreni kabul etmişti bile, ama uzay ve maddenin karşılıklı bağımlılıklarını öne sürerek, boşluk olasılığını bir kenara itmişti. Pascal’ın *Expériences nouvelles touchant le vide*’i [Boşlukla ilgili yeni deneyler] (1647) bu savı reddeder, doğanın boşluktan nefret ettiği yolundaki edinilmiş fikri çürütür ve böylece boşluk imgesini ve dehşetini fiziksel dünyaya salıverir. Yani, o zamana kadar Tanrı’nın anlaşılmasız müphemliği ve tanımsızlığı tarafından anımsatılan içsel bir yükseklik korkusu ve öznel yok olma deneyimini doğallaştırır.

Pascal’ın evrendeki durumumuz üzerine *Pensées*’teki unutulmaz düşünceleri, “sonsuzluk ve hiçliğin o iki uçurumu arasında,”³³ ne canlı ne de duygusal olan, soyut biçimde imgelenen ama gene de düşünen öznenin yalıtılmışlığı ve merkeziliğine bağlı yoğunlukta

duyguyla yüklü bir doğa yansıtır. Söz konusu olan en temel ve mahrem varlık duygumuzdur. Descartes aldatıcı, hep değilleyen cehennemi ruha karşı bile bir dokunulmazlık iddiasında bulunabiliyordu: “Ben bir şey olduğumu düşündüğüm sürece, beni bir hiçliğe hiçbir zaman dönüştüremeyecek.”³⁴ Ama Pascal, bedensel benlik duygumuzun zorlukla kazanılmış sonlu dış hatlarını, düşünceyle düşünürün garip bir şekilde bir oldukları o mahrem uzayı yok olma tehdidinde bırakarak bu güvenliğin altını oyar. Pascal’ın, sayı, zaman ve boyutsallık üzerine akıl yürütmelerimizden başlangıçta oluşturduğumuzu iddia ettiği doğayı o matematiksel birlik, sonsuzluk ve hiçlik fikirlerine tabi kılar ve konumla ölçeği sorunlaştırır. Şimdi, fiziksel dünyada da sonsuz bir ölçekteki orta nokta herhangi bir yerde olabilir ya da hiçbir yerde olmayabilir, daha da kötüsü, “birim [örneğin Pascal] sonsuzluğa birleştirildiğinde, ona hiçbir şey eklemesiz... sonsuzluğun mevcudiyetinde, sonlu yok olur ve saf hiçlik haline gelir.”³⁵

İnsanın doğa âleminde, sonsuzlukla sonsuz küçüklük arasındaki varoluşu, Pascal’ın boşluğun ontolojisini karakterize etmekte kullandığına çok benzeyen bir orta noktadır. Şöyle bitirir: “Hiçlikle boş uzay arasında, boş uzayla maddi cisim arasındaki kadar fark vardır; ve bu yüzden, boş uzay madde ve hiçlik arasındaki orta noktayı işgal eder.”³⁶ Ama muhtemelen boş uzay koşullarını ya da orta noktasını koordinatlarından ayırıp onu hiçliğe doğru fırlatan bir hesabın baş dönmesini hissedemez. Boşlukta bir iç uzay ya da “bu sonsuz uzayların ebedi sessizliği beni korkutuyor” yorumunda bulunacak hiçbir şey yoktur (*Pensées* 187, p. 615).

Pascal boşluk konusunu bir kez daha bilimsel temele oturtunca, fiziksel yaratılışın çok büyük oluşuna, sonsuzlukla hiçliğe ve uçurumun münferit deneyimine özerk duruş verince, *via negativa*’nın (negatif yöntem) ruhsal mantığı kırıldı. Ne Tanrı’nın gerekliliği için bir sav ne de kesin aşkınlığa diyalektik bir güzergâh, olumsal ve ihtiyatlı bir sav oldu. Karanlıkta bir bahis oldu. “Tanrı vardır, ya da O yoktur; ama hangi tarafa eğilmeliyiz? Akıl burada hiçbir şey belirleyemez. Bizi ayıran sonsuz bir kaos vardır” (*Pensées* 397, p. 677). Evrende başıboş kaldığımızdan, namevcudiyeti, derin karanlığı, kaybolmuşluğu, abisin baş dönmesini, kendi başımıza deneyimlemekte hürüz. “Geniş bir ortamda dolaşıyoruz, ebediyen sürüklenip kararsız bir halde” (*Pensées* 185, p. 612). Artık Tanrı konusunu zorlamadan (ama gene de avantajı azamiye çıkarmak için bahse girebiliriz), kenardan sonsuz hiçliğe bakmanın verdiği baş dönmesinin fiziksel gerçeklikte bağımsız bir temeli var, ama sonunda saf öznel deneyim, içindeki uçurumun deneyimi dış, fiziksel bağıntısını bastırır.

Ya da Pascal’ın ruhsal çocukları için bu böyleydi. Pascal’ın boşluğu sabitlenmemiş özelliğin içinde serbest bırakması on dokuzuncu yüzyılın şiiri ve şiirselliğinde meyvelerini verdi. Yüzyılın ortalarında, ruh akrabalığına hep uyanık olan Baudelaire bağlantıyı sonesi “Le Gouffre”da (uçurum, abis) açığa vurdu:

Pascal’ın kendi gouffre’u vardı, onunla birlikte hareket eden.
-Heyhat! Her şey uçurum – eylem, arzu, hülya,
Sözcük! Ve sık sık bir ucunda dikilen postumda
Korkunun geçen rüzgârını hissedirim.

Bunu “yüksekte ve alçakta, her yerde, derinlerde ve kıyıda” bulan, sessizlik, uzay, nihayetsizliğin kâbusu tarafından etrafı çevrilen, her pencereden sadece sonsuz gören, “büyük bir delik” olarak uykudan korkan, bitmek bilmeyen baş dönmesinin pençesindeki şair, “Sayılar ve Varlıklardan” “Hiçliğin” kısıkanılacak duyarsızlığına kaçıştan umudunu keser.”³⁷

Yalnızca hiçlikte bulunabilecek olan huzur aşırılıklar yolundaki bir yolculuk arkadaşının, Georg Büchner’in *Dantons Tod* [Danton’un Ölümü] (1837) oyunundaki Danton’un çılgılığında yankılanır. Büchner’in, Fransız Devriminin baş döndürücü kaosunda geçen ama boş çıkan beklentilerle sertleşmiş ve baskıcı rejimler ortamında yazılmış siyasal trajedisi baş kahramanında, sözcüklerle şişmiş ve kendi evlatlarını yutan bir devrimle artık uzlaşamayan bir varoluşsal keder ve duygusal tükenmeyi seslendirir. Conciergerie hapisanesinde, Danton hiçlikteki bir sığınak düşüncesine sığınır ve sonunda bunu yapışöküme uğratar. Hapishane arkadaşı Philippeau tarafından, istediği huzurun Tanrı’da bulunduğu söylendiğinde, “Im Nichts” diye yanıt verir, hiçlikte. Ve devamla, âli huzur Tanrıysa, hiçliğin Tanrı olması gerektiğini söyler. Ama bir aksaklık vardır. Dikkat çekici bir girift değılleme akışı sonunda, nihilist savını tamamlar:

Ama, ben bir ateistim. O lanetli öğreti: Bir şey hiçbir şey olamaz! Ve ben bir şeyim, sefalet burada!

Yaratılış o kadar çok yayılmıştır ki, hiç boşluk yoktur, her şey tamamen dolmuştur.

Hiçlik kendi kendini katletmiştir, yaratılış onun yarasıdır, biz onun kan damlalarıyız, dünya da onun çürüdüğü mezardır.³⁸

(III, vii)

Hesiodos’un *Khaos genet*’i, yaratılışın o zaman doldurduğu o aralık burada tiksintiyle, bir intihar, bir yara, çürüme, mezar olarak yeniden düşülen rahim şeklinde yeniden imgeleneştir edilmiştir. Sonlara doğru, Philippeau teselli olarak tanrıbilimsel (teodise) bir yatıştırıcı sunar: Yeryüzünün biraz üzerinde, “tüm kaotik salınmalar ve ışıltılar gözden kaybolur ve birkaç büyük ve tanrısal hat görüşleri doldurur” (IV, v). Giyotine gidiş açıklandığında, Danton ortak küçümsemeyi, büyük olumlu kozmogonilerdeki yaratılışın sıralamasını tersine çeviren bir yargı ve özetle toparlar: “Dünya kaostur. Hiçlik doğmayı bekleyen dünya-tanrıdır.”

Pozitif Değılleme

Modern eleştiri imhayla olan bu serüveni çok şevk ve hevesle izlemiştir, örneğin Robert M. Adams *Nil: Episodes in the Literary Conquest of the Void in the Nineteenth Century*’de bunu yapar. Adams’ın en iyi yaptığı iş birçoğu Katolik geleneğindeki bu yazarlarla, Leopardi ve Mallarmé gibi iç boşluk ve dış namevcudiyetle, bizatihi öznenliğin uçurumuyla uğraşanlarla ilgilenmektir. Melville ve Zola gibi başka yazarları, daha sonra değıneceğim gibi, belki de kaotik değıllemenin bir yanda enerjile, diğer yanda da entropiyle bağı olduğunu düşünenler arasında düşünmek daha doğru olacaktır. Ama şimdilik, on dokuzuncu yüzyılın hiçliği yokluktan sıyırmayı ya da değıllemeyi dinamik düzenin içine geri getirmeyi hedefleyen saygın kampanyasının temsilcisi, kimisi taze araç ve perspektifle donanmış birkaç düşünür ve yazardan söz edeceğim.

Friedrich Engels, *Doğanın Diyalektiği*'ne [Dialektik der Natur] yazdığı bir notta, Hegel'in "bir şeyin hiçliği, belirli bir hiçliktir" genelmesini aktarır, bu negatif ilkenin sınırsız yokluk uçurumunun dehşetini evcilleştirmekte çok ileriye giden bir ifadedir. Goethe'nin *Faust*'unun (1808) ilk kısmındaki Mephistopheles karakteri de böyledir. Kendi kendisine verdiği adla "Ebediyen reddeden ruh," dramada biçtiği güçlü kişiliğe doğru diyalektik evriminin bir açıklamasını verir: Değillemenin dinamik bir dünyadaki farklılaştırılmış ruhu. İyi bilinen, ağırbaşlı anlaşılmazlıktaki bir pasajda der ki:

Bir zamanlar her şey olan parçanın bir parçasıyım,
Işığı doğuran Karanlığın ta kendisinin bir parçası,
O mağrur ışık ki şimdi artık tartışıyor
Gece Anayla, kadim rütbesini ve *Raum*'unu*.³⁹

Övgüye değer biçimde kavgacı olan (Tanrı bile kendi pozitif yaratısına diyalektik meydan okumayı işleri karıştırdığı için onaylar) Mephistopheles, elementi olarak "Günah, Yıkım, Kötü olarak adlandırdığınız her şey" olduğunu öne sürer (II. 1342-4). Şimdi değillemenin enerjisi, parçası olmuş olduğu "parça" bir zamanlar her şey ve hiçlikti, ne pozitif ne de negatif olan (sıfır gibi) bir kaos. Pozitif bir konuyla doğmasıyla, bu birincil matris belirli bir negatif bütünleyici, bir şeyin hiçliği olarak yeniden tanımlanmış ve yeniden doğmuştu. Mephistopheles, "Kaosun berbat oğlu!" (I. 1384) şimdi yalnızca kendini ışıkla bilen karanlık, olanın etken, kıskanç kardeşidir.

Faust'un, Goethe'nin ölümünden hemen önce, 1832'de tamamlanan ikinci kısmında, Goethe dünyanın altında ve arkasında yatan ilksel kaostan oluşmanın bir matrisi olarak bir geçiş daha yapar. Bunu bir zamanlar, başlangıcın öncesinde olduğu gibi zamansal olarak uzak değil, zamansız, süregiden yaratılış ve yeniden yaratılış, biçimlenme ve dönüşme kazanı olarak imgeler: Negatif yüceliğin betimlemesinde yer alan akış ve açıklık ifadesi. Troyalı Helen'in görünür biçimini üretmek durumunda olan Faust, istemeyerek de olsa Mephistopheles tarafından Annelere, "Hiçbir mekânın hele de hiçbir zamanın içermediği" ıssızlığın yükseklerindeki tahtlarına kurulmuş tanrıçalara doğru yöneltilir. Erişilemez ikametlerine erişebilmek için "uçurumu bulmanız gerekir". Yolda kapı ya da engel yoktur, yalnızca *Oed und Einsamkeit*, boşluk ve ıssızlık. Mephistopheles yalnızca okyanus ve uzayın görünüşte –her zaman bir şey vardır– sınırsız, hudutsuz karakteriyle karşılaştırır, ama:

Hiçbir şey görmeyeceksin, bu ebedi, uzak boşlukta,
Hiçbir şey duymayacaksın bir adım attığında; bulamayacaksın
Hiçbir katı şey, üzerinde dinlenebileceğin.

(II. 6246-8)

Faust Mephistopheles'e onunla mistik saçmalık satıcıları gibi konuştuğunu söyleyerek yanıt verir, "ama tersine; beni boşluğa gönderiyorsun." Gene de meydan okumayı kabul eder, çünkü "Senin Hiçliğinde Her Şeyi bulmayı umuyorum."

* Raum: Almanca, uzay, mekân, boşluk –çn.

Engels, söylemeye gerek yok ki, değillemenin pozitif kuvvetini ve daha temel biçimde, değilleme *olarak* göreceliğini savunur. Örtüsü kaldırılınca, gerçekliğin yeni yüzünü temsil eder. Aynı zamanda, sıfır noktası için de söyleyecek bir şeyleri vardır. Hegel'in sıfır sayısı üzerine bir soruşturmadaki negatifler aksiyomunu aktarır: “Herhangi bir belirli niceliğin değillesmesi olduğuna göre, içerikten yoksun değildir.” Tersine, “sıfırın çok belirli bir içeriği vardır. Tüm pozitif ve negatif büyüklükler arasındaki sınır hattı olarak, ne pozitif ne de negatif olan tek nötr sayı olarak, yalnızca çok belirli bir sayı olmakla kalmaz, aynı zamanda bizzatı ondan ayrılan tüm diğer sayılardan daha önemlidir. Doğrusu, sıfır tüm diğer sayılardan daha zengin bir içeriğe sahiptir.”⁴⁰ Engels devam ederek sıfırın, eşsiz bir biçimde “diğer tüm sayılarla bir sonsuzluk ilişkisinde bulunduğu” çarpma ve bölmedeki etkilerine, “hiçbir şekilde saf soyut değillemeyi değil, maddenin çok belirli bir durumunu temsil ettiği” geometri, mekanik ve moleküler hareketle ısıdaki uygulamalarına, ve sınır olarak, ondan ayrılan büyüklüklerinkini gölgede bırakan muazzam önemine dikkat çeker. Lucretius’un boşluğu gibi, evrenin oluşumunda gereklidir. Hareketi şartlandırır ve değışmenin zeminini oluşturur.

Son olarak, kartezyen *plenum*’u yeniden hayata döndüren bir tepkiyle, Bergson *L'Évolution créatrice*’in [Yaratıcı Tekâmül] dördüncü bölümünde “‘Hiçlik’ fikrini” bizzatı düzensizlik, negatif ya da pozitif kaos kavramının yanında, yalnızca bunu değillemek için, zihnin talihatsız ama düzeltilebilir bir alışkanlığı olarak ele alır. Yakından eşleştirildiği düzensizlik fikriyle birlikte, “Hiçlik” “zihnin durağan alışkanlığına” yanıt verir. Bergson temel yanlışı “düzen bir boşluğu doldurur” (ya da önceki bir düzen namevcudiyetinin üzerine dayatılır) anlayışında ve “radikal düzeyde yanlış, değilleme boşluk ve hiçe işaret eden düşüncede” bulur. Felsefenin yoldan çıktığı yer, örtülü “Neden hiçlik/hiçbir şey değil de bir şey var?” sorusu üzerine çalışmaktadır.⁴¹ Böylesi sorunlu bir konumdan,

Varoluş bana hiçlik karşısında bir fetih gibi görünüyor. Kendi kendime hiçlik olabileceği, olmuş olması gerektiğini söylüyorum, sonra da bir şeyler olduğuna hayret ediyorum. Ya da tüm gerçekliği bir halı gibi hiçliğin üzerine yayılmış olarak betimliyorum: Önce hiçlik vardı ve varlık onun üzerine eklenerek geldi. Veya, gene, eğer bir şey her zaman var olduysa, hiçlik her zaman onun altkatmanı ya da tablası olarak işlev gördü ve dolayısıyla da ebediyen öncesindedir.

(276)

Bergson bu “sözde-fikri” fiziksel ve metafizikselden çok psikolojik savlarla dağıtır. Ondan önce diğerlerinin yaptığı gibi, “Hiçliği” özellikle de çıkarmayla imgelemenin ya da kavramanın düpedüz olanaksızlığını ileri sürer. Dış dünyaya ait olan her şey tükettildiğinde, iç sezgiler ve öz-farkındalık hâlâ mevcuttur. Daha ileri, bilinci de içeren bir tükeniş imgelenildiğinde, benliğin dışında başka bir bilinç gereklilikten yaratılır. “Sırayla bir dış algılayma hiçliği ve bir iç algılayma hiçliği imgeleyebilirim, ikisini birden değil.” Ve salt salımmın ortasında, “‘Hiçlik’ imgesi oluşur” (279).

Bergson hafızadan ya da beklentiden yoksun zeki bir varlığın “boş” ya da “hiç” sözcüklerini kullanmayacağını, yalnızca olanı ve algılananı ifade edeceğini varsayar. Bunun yanında değillemenin “ikinci dereceden bir olumlama” olduğunu ve tüm değillemelerde

örtülü olarak alternatif bir şeyin içkin doğrulamasının bulunduğunu ve onun aracılığıyla da parazit gibi “bu hayaletin kendini nesneleştirdiğini” öne sürer. Gelişme ve genelleşme yoluyla “Biz böylece mutlak Hiçlik fikrini elde ederiz. Şimdi bu Hiçlik fikrini çözümlersek, bunun aslında Her şey fikri olduğunu görürüz” (296).

* * *

Kaosu kucaklayan pozitif değilleme, Saint-Just’ün romantik yüzyılın şafağındaki devrimci retorikinden bizim yüzyılın “yaratıcı yıkımının” beylik laflarına, hesaplaşılması gereken bir yaklaşımdır. Ama değilleme, onu serbest bırakanları ısırması olası tehlikeli bir hayvandır ve hem geriye hem de ileriye, köken ya da hedef olarak oynatılan nihai ürünü hiçliktir. Hiçlik, değillemeden, enerjisini ve kaosa ikame edilebilirliğini alır. Çünkü böylesi bir durumda, Polonyalı yazar Stanislaw Lem’in parlak siberkurgularından birinde karakterlerden birinin belirttiği gibi, “Hiçlik [*Nic*] ... sıradan hiçliğiniz, eylemsizlik ya da etkisizliğinizin sonucu değil, dinamik, saldırgan Hiçliktir [*Nicosc*], yani kusursuz, eşsiz, her yerde bulunan, diğer bir deyişle Varolmayış [*Niebyt*], nihai ve âli, kendi kişi olmamalığında!” Lem’in “Dünya Nasıl Kurtuldu” adlı, zamanımız için bir alegori olan öyküsü, “bugüne kadar dünyanın nasıl da hiçlikle dopdolu kaldığını” açıklamayı amaçlar.⁴² Ve söz ile şeyin, nesne ile temsilin birleştirildiği şaşırtıcı bir el çabukluğuyla, kaostun betimlenmesine dilde uygulanan negatif yolu, şiddetli ve gülünç bir kozmik şakaya dönüştürür. Yeni doğan koşulun masum uygulayıcısının sitemkâr bir ifadeyle belirttiği gibi: “Bu dünyaya iyi bak, nasıl muazzam, açık deliklerle bezeli olduğuna, ne kadar da Hiçlikle, yıldızlar arasındaki dipsiz boşluğu dolduran Hiçlikle dolu olduğuna, nasıl da hakkımızda her şeyin bununla dolu olduğuna, her madde parçasının arkasından nasıl da karanlıkta gizlendiğine” (7).

Konuşmacı *n* harfiyle başlayan her şeyi yaratma yetisine sahip bir makinedir ve İnşacı Trurl tarafından icat edilmiştir. Trurl’un kışkanç ve aşağılayıcı arkadaşı Klapaucius tarafından teste tabi tutulan makine sonunda hiçbir şey yapma (ki bu birçok dilde olduğu gibi, imal etme anlamına da gelir) talimatı alır ve artık korkutucu değilleme gücüne de sahip olarak, yavaşça dünyadan şeyler çıkarmaya başlar. Önce aşına *n*-baş harfli şeylerle başlar, ama kısa sürede diğer her şeye de geçer. Bazı anlarda, *nonconformist* (konformist olmayan), *nonentity* (varlık olmayan), *nonsense* (anlamsız), *neglect* (ihmal etmek) gibi sözde-negatiflerin kaybıyla dünya düzeliyor gibi görünse de kısa sürede eksiliyor gibi olur. Bir dakika filan kala evrensel hiçliğin kıyısında durduktan sonra, makine bu eksilen *n*-baş harfli şeyleri geri getirebilse de diğer harflerdeki kaybolan “gruncheon”, “priton” ve “nazik sivilce” gibi birçok başka şey kurtarılamaz. Ve böylece evren boşluk yaratan, keyfi namevcudiyetleriyle, karanlık ve saldırgan hiçlik dizileriyle kalır. Makine Klapaucius’a Faustvari bir tınıyla, “Bu senin işin, kışkanç şey,” der. “Gelecek kuşakların da bu yüzden seni kutsayacağını hiç sanmıyorum.”⁴³

Atası “Büyücünün Çırağı” gibi, Trurl’un makinesi da programının katı mantığını izleyerek, evrenin düzenini bozar ve kaosa yol açar. Bunu hiçlik imal ederek, kozmogonistin iyice yerleşmiş kaos/hiçlikten kozmosa giden yolunu tersine çevirerek yapar. Eylemin

* gruncheon ve priton, Lem’in söz konusu eserinde adı geçen farazi varlıklardır –çn.

ortasında durdurularak, bize şimdiki evrenimize benzer, kozmosla kaos arasında, hiçlikle delik deşik edilmiş bir şey bırakır.

Gene de hiçlik imal etme (belirgin programlanmış yok ediş) fikri ne kadar rahatsız edici olursa olsun, gündelik mantığı hiçlikle bir şey arasındaki ilişkileri açıklamaya uzatmak evrenin varlığını ve varoluşunu incelemekte pek de yeni bir şey değildir. Görmüş olduğumuz gibi, hem yaratılışın ardalanı hem de bunun içindeki diyalektik varoluş olarak, kaotik hiçlik Batı düşüncesinde ve imgesinde kararsız ve çelişkili bir yaşamdan mustarıptır: Yalnızca kozmosun karşıtı olarak değil, varlığın karşıtı, varlığın gölgesi ve öznel uçurum, salt mağaranın idolü, ve nihai gerçeklik olarak da. Negatif rotadan ve kaotik hiçliğin entelektüel labirentinden kaçınmak ve daha gerçek maddeyle, nasıl başa çıkacağımızı bildiğimiz, İncil'e dair Süleyman'ın Bilgelğinde olduğu gibi (11:20), "ölçmeyi, saymayı ve tartmayı" bildiğimiz maddeyle başlamak daha kolay olacaktır, ya da öyle görünür.

Sayı: Bir ve Birçok

Nicelik sayılamazlık getirir, nihayetsiz çarpılabilirlik, nitelik kaosa birlik getirir.

—Novalis, *Vermischte Bemerkungen*

Değilleme kaosu betimlenmesi için etkili bir strateji sağlar, ama düzensizliğin sınırlan-dırıcı ucunu hiçlik olarak kavramlaştırmak, yolu imgelenemezlik labirentine geri getirir. Paradokslu hiçliği betimleme görevi en azından özgün kaosu betimleme görevi kadar sapmaya yol açar. O zaman, varsayalım ki, bir şeyle başlanıp bitirilsin?

Düzensizliğin uç noktası bir şeyin karşısına konursa, ortaya çıkacak kurulumun, bir ucunda kaos (ya da hiçlik) diğer ucunda da kozmos olan bir tartının doğrusal bir basitliği vardır. Düzensizliğin uç noktası bir şeyin durumu olarak düşünülürse, o zaman kaos iki doruklu (bimodal) olur. Yani, ya fiili bir bağdaşıklık olacak kadar ayırt edilemeyecek uç noktada basitlik olarak ya da sınırsız çoğulluk ve çeşitlilik koşulu olarak. Bir ya da birçok olarak ortaya çıkabilir.

İki örnek bu farkı aydınlatılabilir. Birincisi Tekvin kitabında bulunur, yalnızca geriye dönük betimleme değil, nedensel açıklama sunma iddiasında olan bir metin. İkincisi bir kısa animasyon filmidir, Zbigniew Rybczyński'nin *Tango*'su.¹ Birincisi, bir çift bağlantılı anlatı, kaos ve kozmos arasında, kozmos ve kaos arasındaki geçiş için düpedüz çelişkili modeller sunar. İkinci, tek bir bütünlüklü belge, özneli devreye sokar: Kaos deneyiminin algısal ve bilişsel boyutları. Eski Yakındoğu'yla *Tango*'nun modernliği, eylem çevreleriyle biliş arasında köprü kuranlar, güçlü bir kozmosu sayılarla özdeşleştirme mirasına sahip olan ve bunu aktaran, Sophokles çağının Yunanlılarıydı. Bağlantılı olarak, sayının görünürdeki başarısızlığı, mantığındaki açık, bu mantıkla olgu ve deneyim arasındaki uyuşmazlık, onların dünyasında şeylerin bağrındaki bir kaosu ortaya çıkan çehresini temsil edebilirdi. Yunan düşüncesindeki bu eğilim, sayıların yönetimindeki kaosu bunu izleyen şeydeki betimlenmesi için ana öyküyü güçlendiren şey oldu: Sophokles'in trajedisi *Kral Oidipus*.

Bölme ve Çarpma

Birçok kozmogonide olduğu gibi Tekvin'de de özelliksiz ve şekilsiz ilksel durumdan kozmosa varan yol, sonuçları çoğalan farklılaşma olan bölme ve çarpmadır. Açılış kısmının sözümona dinsel editörü, yaygın uçurum karanlığı ve karışıklığının içinde, Tanrı'nın ışığı nasıl yapıp, ışığı karanlıktan ayırdığını anlatır. Böylece ayırt edilebilir "günler" silsilesini de başlatarak, daha sonra yukarıdaki suları bir "gökkubbe" ile aşağıdaki sulardan ayırır, gök-

yüzüyle yeryüzünü, denizlerle kuru karaları, hatta tüm çeşitliliğiyle bitkiler krallığını onu doğuran topraktan ayırt eder. Geceyi gündüzden daha da farklılaştırmak için gökkubbeye ışıklar yerleştirerek, takvim zamanını yaratır, o gökkubbe işaretleriyle mevsimlerle yılların yanında günleri de ayırt eder. Beşinci ve altıncı günlerde tam anlamıyla gerçekleşen ve taze yaratılan dünyanın bolluğu, çeşitliliği ve çokluluğunu vurgulayan pasajlarda, denizlerde, karalarda ve havada çeşitlendirme işini daha da ileriye götürür. Doruğa ulaşan eylemi, tamamlayıcılığın ve farklılığın vurgulanmasıyla ve yiyecek zincirine dayanan imtiyazlı bir düzende kendi imgesini ikili biçimde erkek ve dişi olarak çoğaltmaktadır.²

Kaostan kozmosa geçişin doğası betimlemenin dilinde, yani söyleyiş, sentaks ve tarz yoluyla gerçekleştirilir. Dil yalnızca bunların aktarıldığı ortam değil, aktarılan eylemlerin icra edildiği araçtır. İncil metinlerinin şiirselliğine çok verimli bir şekilde bakan güncel eleştirmen Robert Alter şairin görüşünün nasıl da “yaratılışın her anının karşıtların dengelenmesi ya da belli bir varoluş kategorisinde farklılık yaratan bir çatallanmayla düşünüldüğü” biçimsel ve kavramsal simetritlerle ifade edildiğine dikkat çeker. “Bölüm 1’in ilk yarısında, Tanrı’nın konuşmasının tekrar edilen fiillerinden sonraki egemen fiil ‘bölmektir’, bu da yazarın yaratılışın bir dizi çatallanma ya da ayrılma olarak tanımlandığının iyice farkında olduğunu akla getirir.”³ Aynı zamanda, “Her şey sayısal olarak düzen içindedir; yaratılış ritmik bir çoğalan tekrar süreciyle ilerler; her gün Tanrı’nın dünya imali söyleyişiyle (‘Ve Tanrı dedi ki...’) başlar ve formel bir nakaratla biter.” O zaman, bir kozmosun yapısına katılan sadece farklılaştırma değildir, günlerde olduğu gibi bir sayıp dökmedir, bu da tekrarlamayı denetlemeye ve farklılaştırmaya yarar.

İncil’deki evrenin yaratılışı kavrayışı daha sonraki zamanlarda resimlere yol açmıştır, Rönesans ve barok sanatçıları özellikle bunun ikili simetritlerini değil, bizatihi eylemin dinamizmini de somutlaştırmayı amaçlamıştır. Kadim bir resimsel hevesle, yaratılış eylemini ürünlerinde içermeye çalışmıştır. Bunu yaratılışı sınırlandırılmış bir kusursuzluğun kozmik imgesine, katmanlı ve halka şeklinde, aynı zamanda karşılıklı ikilikleri de bastıran bir evren haritasına dahil ederek gerçekleştirmiştir. Örneğin bir on beşinci yüzyıl Alman İncil’indeki Yaratılış’a başlık oluşturan illüstrasyon (RESİM 3.1) bölmeyi küresel bir evrendeki bir dizi eşmerkezli halka, Tanrı’nın yaratıcı Sözcüğünün nüfuz ettiği fiili bir monopol (tekkutup) olarak gösterir. Bu karmaşık örüntülü resimde, ikilikler ve hatta iki taraflılık bizatihi yeryüzünün cennetsi küresinde yaşarken, (tuhaf siperlerine hem havanın hem ateşin hem gökcisimlerinin sığıldığı) gökkubbenin daha kusursuz düzenliliğinde güneşle ay yıldızların arasında neredeyse kaybolurlar. Haritanın köşelerindeki dört rüzgâr boşluğun dolmasına ve dairenin kareleşmesine yardımcı olur.⁴ Resim olarak ilahi dikey eksenini önemsizleştirir ve yarıçapların türdeş çokluluğunu güçlendirirler. Hatta eşmerkezli kürelerin bağrındaki çok önemli olayı, Havva’nın Âdem’in kaburgasından cisimlenmiş Sözcüğün ebeliğiyle doğmasını bir kenara atarlar.

Ama yeni insani betimleme akımına kapılan sanatçılar yaratılış eylemini anımsatıp yalıtıma çalışır. Tekvin’de yaratılış yalnızca dilde betimlenmekle kalmaz; büyük ölçüde hükümle gerçekleşir. Ama taklitçi bir görsel sanat için, böylesi konuşma eylemleri kendi başlarına belagatlı ya da çarpıcı olmazlar. Dolayısıyla, bazı sanatçılar altmetin olarak adlandırılabilecek şeye, irade ve fiilin ayırt edilemeyecek kadar bir olarak anlaşıldığı yerde bile



RESİM 3.1 *Der Geschöpfung, Tekvin'den* (Almanya, 1476?). İncil ("Kitto İncili").

KAYNAK: Huntington Kütüphanesinin izniyle, San Marino, California.



RESİM 3.2. Giulio Romano, Raffaello'dan, *Divisit Lucem a Tenebris* (1517-8), Vatikan kemeraltı, bilinmeyen gravür. "Kitto İncili."

KAYNAK: Huntington Kütüphanesinin izniyle, San Marino, California.

sözcükte örtülü olarak bulunan fiziksel eylemi betimlemeye dönmüşlerdi. Böylece, yaratıcı eylem Raffaello'nun Tanrı'nın ışığı karanlıktan ayırması için Vatikan kemeraltı tasarımındaki (1518-9) dinamik bedensel bölme ve ayırma hareketinde yoğunlaşmıştı. Bu sahneden esinlenilmiş baskıda, temel kaos ateşle karalanmış şekilsiz bir dalgalanma olarak verilmiş ve resmi çaprazdan kateden, elleri iki yana açılmış, ileri atılıp sıçrayan figür değişken direnişi alt eder. Pek zapt edilemeyen eylemle tasarım, baklava biçimi de içinde olmak üzere, ışığa doğru bir açılım olan ayrılmanın çevresinde dinamik bir simetri gerçekleştirir (RESİM 3.2).⁵

Bölünme ve ayrılma 1589'dan, Hendrick Goltzius'un atölyesinden dikkat çekici bir dizinin temel yaratılış dramasıdır. Birinci Gün (RESİM 3.3) Melek bir aracının, her ikisi de kişileştirilmiş geri çekilen Geceyi yayılan Gündüzden ayırmak için kullanılmış ayırıcıyı andıran çapraz çıtaları kullanmasını gösterir. İkinci Gün (RESİM 3.4) aynı aracıyı (yardımcı olmaları için rüzgârlardan oluşan çelenk bir başlıkla) yeryüzündeki suları gökyüzündekilerden ayırırken gösterir, birinciler nehir tanrısı olarak gösterilir, ikincilere de gökkuşağı ve fıskiye eşlik eder. Bu resimlerde siyah ve beyaz, erkek ve dişi yaratıcı eylemin bölme



RESİM 3.3. Hendrick Goltzius, atölye, *Creation* [Yaratılış], Gün 1 (1589). "Kitto İncili."

KAYNAK: Huntington Kütüphanesinin izniyle, San Marino, California.



RESİM 3.4. Hendrick Goltzius, atölye, *Creation*, Gün 2 (1589). "Kitto İncili."

KAYNAK: Huntington Kütüphanesinin izniyle, San Marino, California.



RESİM 3.5. Hans Lachner, *Creation*, Gün 4 (1589). "Kitto İncili."

KAYNAK: Huntington Kütüphanesinin izniyle, San Marino, California.

ve ayırt etme olarak betimlenmesini güçlendirir ve resmin yuvarlak biçimi hem kozmosu hem de ayırt edilmemiş olanı, önceki bir durumun yönsüz bağdaşıklığını akla getirir.

Goltzius'un dizisini başlatan simgesel ve kapsamlı imge, biri önde biri arkada yıldız uçlu bir ipi karşıt yönlerde çeken, aralarında asılı Yaratılışın büyük küresi ve üzerlerinde suların yüzündeymiş gibi yüzen Tanrı'nın ruhuyla iki kahraman erkek figürü gösterir. Maddi yaratılışın ruhsal aracılığının esrarına içkin böylesi yansıtıcı ikileme aynı zamanda örneğin Hans Lachner'in, üçlü aracının kontrpuan oluşturan Baba ve Oğul hareketi ve tavrı aracılığıyla eylemde bulunduğu yaratılış dizisinde de görülür. Dördüncü Gün illüstrasyonunda (RESİM 3.5) bu ikisi neredeyse birbirlerinin aynadaki aksi gibidir, "kullandıkları elleri" dışında: Her ikisinin de sağ elinde tuttuğu imleyici ya da değnek (bölünmüş bölücüler) ve avuçlarının baktığı yön. Yaratılışın dinamizmi, ilahi merkezin iç içe girmiş ve çevrelenmiş tamamlayıcılığının oluşturduğu ardaalan önündeki (bölünmüş ışık ve karanlıkla burçların kırık yayı tarafından desteklenen) güçlü köşegen boyunca ifade edilir. Bütünün dördlülüğü elementlerin dört köşeli dağılımını destekler: toprak, hava, ateş, su.

Farklılaştırmada, evvelce genelleşmiş bir belirsiz aynılığın bulunduğu çeşitliliğin ve çokluluğun yaratılışı Tekvin'de kaostan kozmosa giden yoldur, bu aynı zamanda kozmostan kaosa giden yoldur da. Büyük ölçüde farklı ton ve odaklanmaya sahip ikinci bir yaratılış anlatısının dahil edilmesi gibi karmaşıklıklara karşın, Tekvin'in ilk on bir bölümünde bir kapsam ve ilgi birliği vardır: Bunu izleyen anlatılarda belli bir halkın tarihi olarak devam edecek olanın kökenlerinde ve evrensel ("dünya-tarihsel") tabanında. Tekvin'deki dünya-tarihsel çerçevenin son parçası, tufan sonrası yeryüzünü yeniden dolduran ulusla-

rının adını aldığı soyağacıyla, Sam'le başlayıp bizi İbrani atalarının birincisi olan İbrahim'e getiren kuşaklar dizisinin arasında yerini bulur. "Bütün yeryüzünün bir dil ve bir şiveye sahip olduğu" ve insanoğlunun tek bir halk olduğu zamandan kalma Babil Kulesi öyküsünü sunar (Tekvin 11:1-9). İnsanlar, yalnızca "ün salmak" için değil, zayıflatıcı bir dağılmayı da engellemek için bir kule ve bir şehir inşa etmeyi önerince, Tanrı "birbirlerinin konuşmasını anlamasınlar diye dillerini karıştırarak" planlarını bozar. Böyle olunca insanlar şehri inşa etmeyi bırakıp yeryüzüne dağılırlar.

Sözcük, şeylerin evreniyle olan kadim özdeşliğini kaybedince Âdem sonrası düşüşünün burada gerçekleşen bir paralel evren olan dildeki kaos başka bir yerde ele almayı umduğum geniş bir konudur. Burada yalnızca yürürlükteki mekanizmayla ve başlangıçtaki kozmik karışıklıkla ilgileniyorum. "Karıştırma" (*balal*) burada Tanrı'nın dil müdahalesi için işlemsel sözcüktür ve metinde Babil ile bir sözcük oyunuyla güç-



RESİM 3.6. Genç Gottfried Eichler, *Confusio*, baskı I. Wachsmuth, Cesare Ripa'nın *Iconologia*'sı içinde illüstrasyon (Augsburg, 1758-60).



RESİM 3.7 Gerard Hoet, *Tanrı Tüm Yeryüzünün Dillerini Karıştırır*, baskı A. van Buisen, Jaques [sic] Saurin'in *Discours historiques du vieux et du nouveau testament*'i içinde illüstrasyon (La Haye, 1728). "Kitto İncili."

KAYNAK: Huntington Kütüphanesinin izniyle, San Marino, California.

lendirilir. Babil'deki olayların ilksel karışıklıkla ilişkilendirilmesi burada çok güçlüdür ve bu da örneğin Cesare Ripa'nın, çok geç bir sürümü için Genç Gottfried Eichler'in sağladığı illüstrasyonda olduğu gibi, rengârenk kıyafetli bakımsız bir kadınla betimlenen Karışıklığın, şaşırtıcı, tamamlanmamış Babil kulesiyle kadının üzerinde durduğu Ovidiusçu ilksel kaos arasına yerleştirildiği muazzam etkili *Iconologia*'sında (1593) yeniden su yüzüne çıkmasına yetmiştir (RESİM 3.6).⁶

Ama, dillerin karışması ve ilksel karışıklık arasındaki ilişkilendirmeye karşı, kaosa dönüş mekanizması aslında geri dönüş, bölünme ve ayrılma aracılığıyla kozmosu oluşturan elementlerin bir araya karıştırılması değil, tersine, daha fazla bölünme ve ayrılmadır. Dillerin karışıklığının bir sonucu olarak, yeryüzünün dilleri ve halkları, hayvanların topraktan çıkarıldıklarında, ama tam tersi bir amaçla oldukları gibi, çoğalmış ve farklılaşmıştır. On sekizinci yüzyıldan kalma, Gerard Hoet'ten esinlenilmiş ve uygun biçimde ve hepsi de farklı yazı tipleriyle İbranice, İngilizce, Almanca, Fransızca ve Felemenkçe altyazılandırılmış baskı, birbirlerini anlamadıklarından dolayı inşaatçılar arasında çıkan



RESİM 3.8 Karel van Mander, *Confusio Babulonica*, baskı Zacharias Dolendo (1604 öncesi). "Kitto İncili."

KAYNAK: Huntington Kütüphanesinin izniyle, San Marino, California.

tartışmaları ve tuğlalarla mastarların silaha dönüşmesini gösterir (RESİM 3.7). Başka ve biraz daha eski, Karel van Mander tarafından tasarlanan bir tanesi, artık çeşitlenmiş ulusal giysi ve ırksal özellikleriyle, çeşitli alfabeleri (Yunanca, İbranice, sözde-Mısırcı), anıtsal tarzları ve dinleriyle yeryüzünün halkları yeryüzünün dört bir köşesine dağılırken, kaybolmuş bağdaşıklıklarının muhteşem karşı-yaratısının da bir fırtına tarafından tehdit edilmesini gösterir (RESİM 3.8). Kuşkusuz bir evren oluşturma koşulları yalnızca çokluluk ve farklılık değildir; doğrusu bunlar onun dağılmasına da yol açabilirler. Kaosla kozmos arasındaki yol olarak sayı da ikiyönlü bir sokaktır.

Bariz bir şekilde modern bir öykü olarak Zbigniew Rybczynski'nin *Tango*'su da nicel bir kaos görüşünü cesaretlendirir, ama bunu öznel deneyime bağlar. Sekiz dakika kadar süren film, görece yüksek bir açıdan görülen, kaba bir sahne dekoru gibi, mobilyalı ama insanların bulunmadığı bir odayla başlar. Sonra bir futbol topu arka duvardaki açık bir pencereden odanın içine sıçrar. Bir oğlan belirir, topun arkasından içeri tırmanır, yakalar ve baş aşağıya pencereden dışarı kayar. Sonra bu arka arkaya tekrarlanır. Bu arada ağlayan bir bebek taşıyan bir kadın üç kapıdan birinden içeri girer, bir memesini çıkarır, bebeği emzirir, kalkar bebeği pencere yakınlarında bir beşiğe yatırır ve dışarı çıkar. Bu arada bir hırsız pencereden içeri süzülür, sanki diğerleri ondan, o da diğerlerinden habersizmiş gibi duvara yaslanır, üst raftan bir denk çalar ve dışarı süzülür.

Sonra, paltolu ve başında şapkası olan bir adam başka bir kapıdan girer ve dengi hırsızın çalacağı rafa yerleştirir. Başka figürler ve eylemler de birikir: Büyükanne kılık bir kadın masaya çorba bırakır; büyükbaba kılık bir adam oturur, çorbayı içer ve kâseyi kaldırır. Ayaklarında ayakkabıları olan çıplak bir kadın içeri girer, bir elbise ve donunu giyer ve dışarı çıkar. Bir tesisatçı bir klozet getirir, yerleştirir, sonra alır ve çıkar (RESİM 3.9). Siyah giysili yaşlı bir kadın yatağa yatar, kollarını göğsünde kavuşturur ve siyah çantalı bir adam onunla ilgilenir; sonra kadın kalkar ve gider. Her eylem tekrarlanabilir yapılmıştır ve bir kez başladıktan sonra, tekrarlanır, hepsi de bir tango temposuyla, sonsuz bir şekilde yinelenerek. Bitmeden önce, giderek artan bir biçimde, yaklaşık otuz kişi birikmiştir, ortalıkta ve birbirlerinin yanında hareket ederler, girerler, eylemlerini yaparlar ve çıkarlar, dönersellikleriyle bir saat mekanizmasının parçaları gibi, ancak hareketleri müzik gibi aksak ritimdedir ve sayıları artar. Tekrarlayan seslerde de giderek artan bir birikme söz

A METAPHORIC PICTURE OF HUMAN FATE



Tango

ACADEMY AWARD WINNER
Best Animated Short Film 1982

"DELIGHTFUL" - New York Daily News



"ASTONISHINGLY PERCEPTIVE" - Boston Globe



RESİM 3.9. Zbigniew Rybczynski, *Tango* (1981), filminden fotoğraflarla tanıtım kartı.

konusudur: Bebek ağlar, susar ve ağlar; ampul değiştiren bir adam masadan düşer ve çılgın atar; âşık bir çift, yatakta sarılırken tutkulu sesler çıkarırlar.

Tüm bunlarda en öğretici olan algılayanın deneyimidir. Algılayıcı, ortağı ona tabaklar atan bir jonglör gibidir: Önce havada iki tabak vardır, sonra dört, sonra sekiz, hepsi birlikte gider gelirler. Her eklenti daha karmaşık bir farkındalık ve daha bölünmüş bir dikkat ister, sonunda her şey çökene kadar. (*Tango*'daki) görüngünün sistemli karakterinden insanın hiçbir kuşkusunun olmamasına karşın, sistem insanın kafasında çöker. Elementlerin çokluğu ve tekrarların çeşitliliği zihnin anlamlı bir görüngüde tutabileceğinden fazladır ve her şey birdenbire kaos olarak deneyimlenmeye başlar.

Bizatihi deneyim bir insan kısıtlılığının tanınmasıyla bağlantılıdır. Howard Nemerov'un çok güzel şiiri "Angel and Stone" [Melek ve Taş] bunu başka bir mekânda yakalar:

Ama bir havuza taş atar da dalgaları gözlemlerseniz
Havuzun kenarlarına doğru iç içe daireler şeklinde ve sonra
Geriye yansıyıp içinden geçerek gelmeye devam edenlerin
Batan taşın üzerindeki merkezden, hoş olduğunu gözlemlersiniz.
İki taş atarsanız gene de hoş olacaktır, çünkü şimdi
Açısal kesişmeleri iki setin, oluştururlar daha karmaşık
Bir örüntü, bir tür ağılaşma, düzgün ve basit kökenli.
Ama atarsanız suya bir avuç taş, karışıklıktır,
Aynı yasalar uygulanmaya son verdiği için değil, yalnızca
Görüşünüz sayısal ve zamansal sınırları ayırt etmenizi engellediği için
O kadar ince, hızlı çoklu olayları, melekler ve başmelekler, tahtlar
Ve egemenlikler, prenslikler ve güçler kadar, şahit olmaya gönderilmiş
Ve Tanrı'nın huzurunda olan her şeyin ihtişamını ilan etmeye.⁷

Tango deneyiminde neredeyse kaos üretmede gözlemcinin rolü kadar, nicel, toplayıcı veçhe kadar, duysal ve entelektüel aşırı yüklenmenin oynadığı rol kadar, çöküş ve dönüşümün anılığı kadar ilginç olan gözlemcinin telafi edici yanıtıdır. "Angel and Stone"da daha önce, "Toz gibi parlayan daha uzak galaksiler, herhangi bir başıboş güneş ışığında/Onun dikkatinin" diyerek, Nemerov her kişinin kendine odaklanmış dünyasını oluşturanlarda belli bir keyfiliğe dikkat çeker. Bütün üzerinde kapsamlı bir kavrayışı kaçıran *Tango*'daki gözlemci muhtemelen dikkatini, tekrarları bir örüntü gibi algılanmaya devam eden keyfi biçimde seçilmiş bir bölgeye ya da birkaç elemente çevirecektir. Bunlar hem baş dönmesine karşı bir dayanak hem de bütünü düzeni ve düzenliliğinin kanıtını sağlayacaktır ki bu da artık aslında bir inanış meselesi olmuştur. Böylesi bir istikrar adası yapmak, insanın dikkatini diğerlerinin pahasına bir yere yoğunlaştırmak anlamına gelir, böylece, gidip gelen otuz küsur figürün hızla birkaç tane, sonra da bir tek kalacak kadar (siyahlı yaşlı kadın son doğrulduğunda topu da alıp çıkar ve sahne boş kalır) azalması hep bir sürpriz gibi gelir.⁸

Betimlediğim zihin deneyimi açısından *Tango*'daki figürlerin diğerlerine karşı kayıtsız olması, eylemlerin çoğunluğunun diğerlerinden bağımsız olması hiç de yersiz değildir. Tek önemli örüntüsellik tekrarlama, tekyönlülük de nicel artış. Parçaları daha fazla örgütlemek için herhangi bir bağlılık yapısı, yayılan karşılıklı nedensellik, ya da kapsayıcı bir amaç içinde işlevler yoktur. Kavrama çabası içinde olaylar silsilesine bir anlatı dayatmak

olası değildir. Kuşkusuz, geriye dönüp bakıldığında filmin “ne üzerine” olduğuna dair bir öneri olarak kapsamlı bir yorumlama yapılabilir: Modern toplumda yabancılaşma ve bencillik, Polonya’daki konut darlığı, ya da tanıtımlarda söylendiği gibi, “İnsan Kaderinin Eğretilmeli Resmi”. Yorumlama, kaosa anlam verme, azaltma, altlama, uzaklaşmasını sağlama çabasıdır. Ama böylesi tematik öneriler, en inandırıcı olanlar bile (görüp duyduklarımızın birincil ya da lafzi anlamlarının yerine “anlam” olarak kendilerini yerleştirmeye çalışan öneriler), filmin ardı ardına imgeler tekrarının doğrudan deneyiminin tekrarlanmasında deneyimi değiştirmez. Yani, daha sonraki seyirlerde, kaosun saldırısını, algısal-bilişsel çöküşü engellemez.

Tango’nun yaratıcısının aksine, İncil evreninin yaratıcısının bölme ve çoğaltma işini, yerküre parçasını insanın egemenliği altında iç içe bir hiyerarşi olarak örgütleyerek bitirmesi isabetlidir. Diğer yandan her ne kadar Babil’de dillerin karışması ve evvelce bir tek halk olanın yeryüzüne dağılması kuşkusuz çoğaltma ve bölme olsa da bu gelişmelerin eşliğinde yapı ya da örüntüleme, sonrası için yer belirleme yoktur. Doğrusu, eylemin tüm amacı, lafzen ve mecazen, yapıyı iptal etmektir. Farklılaşmış çokluk böylece hem bir kozmosu dağıtıp hem de yapılışına nezaret edebildiğine göre, İncil Yaratılışının daha sonraki yorumcularının büyük çoğunluğunun bölme ve çoğaltmanın, nicelik ve farklılığın yanında, sabit bir düzende atanmış bir mekân da getirmiş olduğu görüşünde olmaları şaşırtıcı olmaz. Bu yüzden, Calvin ikinci gün yapılanları şöyle açıklar: “Yerkürenin çevresinde, yeryüzüyle gökyüzünün karışmaması için bir boşluk sağlamak. ‘Yeri göğü birbirine katmak’ atasözü aşırı düzensizlik gösterdiğine göre, bu ayrımın çok önemli görülmesi gerekir.”⁹ Sör Thomas Elyot bunun, “derecelerin uyumsuzluğu” olduğunu söyler, “ki bundan da düzen doğar”; bunu çıkarın, geriye kalan kaostur. Shakespeare’in Odysseus’u, uzun bir hadisin özetindeki “derece boğulduğunda, bu kaostur”, üzerine çok aktarılan bir tiradında buna katılır.¹⁰

Saygı sıra gözetme, tellerin düzenini boz,
O zaman seyreyle gümbürtüyü!
Her şey birbirine girer;
Uslu uslu akan sular yataklarından taşar,
Cıvık çamura boğulur bu sapasağlam toprak;
Kuvvetli zayıfı ezer,
Azgın evlat babasını öldürür.
Zorbalık hakkın yerine geçer;
Daha doğrusu, adaletin uzlaştırdığı haklı haksız
Birbirinden ayırt edilmez olur,
Adalet namına da bir şey kalmaz...

Yere göre farklılaştırılmış çokluğun düzenlenmesine içkin olan, sayının geometrik fonksiyonudur, yapısal ve harmonik ilişkiler içerebilen bir mekânsallaşma. Batıda böylesi fikirleri Hıristiyan yüzyıllara taşıyan düşünce akıntısının Yunan ve Helenistik kaynakları vardı, örneğin, Platoncu Philo Judaeus’un MS birinci yüzyılda, yaratılışın Musa kayıtlarını tefsir ederken benimsediği sayı bakışında su yüzüne çıkan kaynaklar. Musa dünyanın altı günde

* William Shakespeare, *Troilus ve Cressida*, İng. çev. S. Eyüboğlu ve M. Urgan (İstanbul: İş Kültür Yayınları, 2014) –çn.

yaratıldığını söyler, diye açıklar, “Yaradan belli bir zamana gerek duyduğundan değil (çünkü Tanrı her şeyi bir komut vererek değil, aniden, sadece onu düşünerek yaratmış olmalıdır); yaratılan şeylerin düzenlenmeye gerek duydukları için; sayı da ayarlamının yakınıdır.”¹¹

Neo-Pythagorasçı kaynaklara da başvuran Philo, daha sonra altı sayısının, ilk “kursuz” sayı olarak kozmosun yapılmasına uygunluğunu açıklar. Yani altı, çarpanlarının (1, 2, 3) hem çarpımına hem de toplamına eşittir, “parçaları eşit yapıldığı ve parçaları tarafından tamamlandığı için.” Dahası, yeryüzünde yaşayan yaratıklar gibi, erkek ve dişinin birlikteliğinden doğar ve bu iki ilkeyi de içerir, “çünkü var olan şeylerde tek sayı erkektir ve çift sayı da dişidir” (ve $3 \times 2 = 6$). Dört yüzyıl sonra, Aziz Augustinus yaratılışın altı günü için (sayısal cinsiyeti ihmal ederek) Philo’yla aynı şeyi savunur ve Süleyman’ın Bilgeliliğinden (11:20) alıntılarla şu sonuca varır: “Tanrıya hamdederek, ‘Her şeyi ölçü, sayı ve ağırlıkla düzenledin’ demek anlamsız değildir.”¹²

Sophokles’in Düşünce Deneyi

Çokun, çokluğun kaosu, modern imgeleme farksızlaşmanın, birin kaosundan daha kolay gelir. Kaos, Ensor’un *L’Entrée du Christ à Bruxelles*’i [İsa’nın Brüksel’e Girişi], veya Dickens’in *Barnaby Rudge*’indeki gemi azıya almış kentli güruhu, Zola’nın *Nana*’sındaki savaş ateşine kapılmış kitlede olduğu gibi bir kalabalık sahnesidir, ama Ensor’un minik bir İsa’nın büyük düzensiz geçitte neredeyse gözden kaybolduğu resminde olduğu gibi, çokluk ve farksızlaşma, bir noktadan sonra yakınsar gibidir. Çokun kaosunda çokluk sayısızlık olarak deneyimlendiği, halbuki sayı ya da nicel araçlar evrensel olarak kaosu gidermek ya da uzaklaştırmak veya buna karşı sihir uygulamak için kullanıldığından, çok daha kolay yakınsarlar. Şeyleri saymak, sayıları kullanarak onları “sıralı” olarak sabitlemek anlamına gelir. Ama daha derin bir anlamda, şeyleri saymak sonsuz farklılıklarını indirgemek ya da görmezden gelmek anlamına gelir. Ölçmek yalnızca karşılaştırmaya değil, bir karşılaştırma biriminin de yerleştirilmesine bağlıdır. Çoklu çeşitliliği aynılığın çokluğuna ya da sadece aynılık ya da farklılık olgusuna indirger. Aynılık ve farklılık eşdeğerlilik ve eşdeğerli olmamaya dönüştürülür ve altta yatan özdeşlik’ anlayışına soyut bir değişme getirir. Sayma ve ölçmeyle, basitçe ayrık bireysellik anlamına gelen özdeşlik, karşılaştırılabilirlik ve olası karşılıklı değiştirilebilirlik sahibi bir birim olarak yeni bir veçhe kazanır. Özdeşlik olmadan sayım için bir temel olmaz, soyut ve ilişkisel hale getirilen özdeşlik de sayısal değere bağımlı hale gelir. Eski Yunan’da kalıcı kaos zeminine dayanan bir deneyim evreni olasılığı imgelendiğinde, Sophokles soruyu özdeşlik ilkesine bir meydan okuma olarak çerçeveler, ama hem ayrık bireysellik hem de birimin olası eşdeğerliliğini içermesi gereken özdeşlik.

Nihai arınma öncesi kendisini gösteren örtülü bir düzensizlik trajedi türünün yapısal bir özelliğidir. Sürdürülen düzensizlikten bir geçiş aynı zamanda komedinin ve doğrusu uyumsuzluk ve ertelenmiş çözümlenmenin bir ilgi süreci doğurduğu tüm anlatıların da aynı şekilde belirleyici özelliğidir. Nedir o zaman, Sophokles’in *Kral Oidipus*’una kaos

* Özgün metinde kullanılan “identity” sözcüğü, İngilizcede hem “özdeşlik” hem de “kimlik” anlamında kullanıldığından, burada bir anlam zenginliği söz konusu, ancak Türkçeye çevrildiğinde bu anlam zenginliği maalesef kayboluyor. Dolayısıyla okuyucunun “özdeşlik” ve “kimlik” sözcüklerini özellikle bu bölüm bağlamında bunu akılda tutarak okumasında yarar var –çn.

imgesinde özel bir yer sağlayan? Ve kesinlikle çağdışı “Sophokles’in Düşünce deneyi” yaftasını hak etmek için ne yapmıştır?

Her iki sorunun da yanıtı oyuna hâkim olan aşırılık stratejisinde ve bu stratejinin, düzensizliği olası bir dünyadaki evrensel bir durum olarak yansıtılan olası bir mutlağa, yani kaosa dönüştürmedeki başarısında yatar. Büyük trajediler içinde, *Kral Lear* (King Lear) da benzer bir başarıyı, yerel ve türe dayalı düzensizliği evrenselleştirip onu temel kaosun bir temsili olarak yansıtmayı gerçekleştirir.¹³ Ama *Oidipus* ek olarak, Coleridge’in bunu planlanan en kusursuz konu olarak adlandırarak tepki gösterdiği ve Cocteau’nun kendi sürümünü *La machine infernale* [Saatli Bomba] olarak adlandırarak karşılık verdiği bir niteliğe sahiptir. Yani, bırakın “kaotik” olmayı, bunda Öklitçi bir gösterinin soyutlamasından, iktisadından ve eksiksizliğinden bir şeyler vardır; ama, Einstein’ın bir ışık dalgasının eşliğinde hareket eden bir seyyah önerisinde olduğu gibi, sınırları zorlayan farazi bir vakayla başlayanı.

En Kötüsünü İmgelemek

Sınır durumu fiziksel bilimlerde, felsefede ve Yunanların yeğlediği geometrik kipler de içinde olmak üzere matematikte güçlü bir bulgusal araç olmuştur ve felsefi trajedinin belirleyici özelliği de orta değer ya da istatistiki norm değil de sınırlayıcı durumdur. Sophokles’in *Oidipus’u* “İnsan olmak Nedir?” ya da hatta “İnsan Nedir?” sorusunu ele alıyorsa, bunu başka bir soru sorarak yapıyor: “Bir insanın başına, insan olmaya son vermeden gelebilecek en kötü şey nedir?” Örnek olabilecek istisnai kapasitede bir insanı, ebeveyninden birinin katili, diğerinin de ensestle kocası ve sevgilisi yapıp, kötülük ve kısmetsizliğin en aşırı ucuna maruz bırakarak, belki de türlerin doğası üzerine daha derin, daha gerçek bir bilgiye ulaşılabilir. Denek olarak herhangi bir örneği değil, sıradan insanı büyüten özel yeteneği bilmek olan en talihli ve becerikli insanı seçerek deneysel durum basitleştirilir. (Oyunun açılışında, yakaranlara önderlik eden rahip, *Oidipus’u* bir Tanrı’nın dengi olarak değil, “birinci insan”, en soylu ve kanıtlanmış olduğu gibi, bulmakta en yetenekli olarak tanımlar.)¹⁴ Farklı bir kültürel ortamda, Tanrı ve Şeytan Eyüp’ü benzer bir deneye tabi tutarlar, ama Eyüp çilesinde etkin bir fail olmadığı ve bunun sarsılmaz takibi sonucu bilgiye erişmesi çilesinin gerçekleşmesinde karşılaştırılabilir bir rol oynamadığı için bu daha basittir. Eyüp arkadaşlarından daha iyi bir ilahiyatçı olabilir, ama bilim insanı değildir.

Kral *Oidipus’ta* mesele sadece İnsanın doğası değildir, soruyu böyle yalıtmak, *kendini bil* buyruğuna modern bir tını vermek olur. Gerçek mesele insanın dünyadaki yaşamının doğasıdır ve bu konuda bir kararlılığa erişmek insanın da bir parçası olduğu dünyanın doğası üzerine bir soruşturmayı gerektirir. Dünya farklılıkların ve bölmelerin ayırt edilmediği, örneğin birisinin bir erkeğin hem karısı hem de annesi olabileceği, ya da çocuğuna hem baba hem de kardeş olabileceği bir yere, o zaman ayrımsızlığın bir kaosu olarak var olur. Dünya olaylar ve insanlar arasında bir bağlantının olmadığı, kan bağları ve yükümlülüklerin olmadığı, öngörülebilirlik ya da *pronoia*’nın bulunmadığı, yalnızca şans ve kalabalık tekilliklerinde anın görüngüsünün olduğu bir yere, o zaman rasgeleliğin bir kaosu olarak var olur. Birincisi o ilksel kaos, şekilsiz Bir’dir. İkinci de o entropik kaos, sayısı olmayan Çok. Her ikisi de yapıyı ve silsileyi reddeder. Birincinin dehşeti, *Oidipus*, koro ve İokaste

tarafından, aynı rahimdeki kuşaklar olarak karışma temasının sayısız permütasyonunda ifade edilir. İkincinin sersemletici tehlikesi İokaste'nin küfürlü güvencesine içkindir:

İnsanlar niye korksun, her şey şans olduğuna göre
Onun için ve hiçbir şeyi açıkça öngöremeyecekse?
En iyisi hafifçe [*eike*, rasgele] yaşamalı olabildiğince, düşünmeden;

Ve Oidipus'un, terk edilmiş bebek durumunu öğrendiğinde kendisini hazla ve hevesle, "O beni doğuran annedir," diyerek, Şansın çocuğu ilan etmesiyle doruğa çıkar.¹⁵ Anaksimandros'tan Platon ve ötesine Yunan felsefesinin çoğunluğu için sorun, bir ve çok arasında bir güzergâh bulmaktır; oyun için ise bir yanda ayrımsızlığın kaosu, diğer yanda da hesap yitimi (anaritmî) ya da sayısızlık ve rasgelelik arasındaki deneyim gerçekliğini belirlemektir. Oyundaki düşünce deneyi tarafından teste tabi tutulan konu, nihai zemin veya sınırlayıcı ilke ya da zapt edici sorundur. Hangisi temeldir, yasa mı yasasızlık mı, yapı mı yoksa yapının ölçü ötesi (hipermetrik) değillenmesi midir? Ve bu yasaysa, o zaman ölçü ötesi aşırılıkların patlaması ya da ayrımsızlık ve hesap yitimi nasıl hesaba katılacaktır? Böylesi bir kaos sınırlandırılabilir ya da zapt edilebilir mi?

Ölçü Almak

Oyunda olduğu gibi, temeller sorunu matematiksel mantık terimleriyle çerçevelenmektedir ve Oidipus'un bizzat kovaladığı konunun dolaşıklığının kavranması yoluyla bizatihi Oidipus esas soruşturmacıdır. Oidipus'un matematikçi olduğu kadar dedektif de olduğu bu dilde görülür. Bernard Knox matematiğin dilinin, özellikle de denklem ve ölçüm için kök terimlerin nasıl da oyuna hâkim olduğunu etkili bir şekilde göstermiştir.¹⁶ Oidipus için sayı, labirent boyunca izleyeceği ipucudur. Kendi anımsanmış karşılaşması gibi Kral Laios'un öldürülme koşullarını öğrendiğinde, ona katilin kimliğini söylemeleri için sayılara bakar. Tanık öncekiyle aynı sayıda saldırgan olduğunu söylerse, Oidipus katil olamaz, "Çünkü bir, çoka eşit (*isos*) değildir". Ama tanık yalnız yolculuk eden bir insandan söz ederse, o zaman iki olay bir olabilir. Ölçü eşitliği, karşısına getirilen ve Korinthos'tan gelen haberciyle yaş itibarıyla "*symmetros*" olan eski çobanın durumunda olduğu gibi, Oidipus için ilişkinin hatta özdeşliğin anahtarıdır. Zaman ve mekânda ölçü eşitliği Oidipus'un aklına Laios ve öldürdüğü yabancıнын, sözcüklerin bu düşünceden ne kadar da hoşlanmadığını gösterdiği gibi, bir şekilde "benzer" olabileceği fikrini ilk getiren şeydir.¹⁷

Ne sınıra ne de ölçüme tabi olan sayısızlığın kaosu oyunda vebanın büyük toplumsal buhranı olarak ortaya çıkar. Kendisini göstermesi, çelişkili bir biçimde, ölüm ve doğurganlığın yok olması gibi negatiftir. Beşinci yüzyıl Yunanistan'ında sayılar illaki de pozitif ve düşüncede sınırlayıcı ve sınırlı olduğundan negatifle sayılamazlığı bir araya getiren bir ifadede belki de fazladan dehşetli bir korku ölçüsü vardır.¹⁸ "Sayılamayan (*anarithmos*) ölümlerinde / halklarının, kent ölür," der koro. Ve bu doğrultuda, çektiği acıların da sayısı yoktur (*anarithma*). Thukydides bile, vebanın Atina'yı ikinci ziyaretinde çokların arasındaki ölümlerden söz ederken, daha az baş döndürücü bir terim kullanır (kitap 3, kes. 87): "Bulunamayacak bir sayı" (*anexeuretos arithmos*). Yedi yüzyıl sonra, duyu deneyiminin gölgeli dünyasında Platoncu metafiziği zararsız kılacak kapsamlı bir kötülük

tanımı arayan filozof Plotinos, “ölçüyle ilişkili olarak bir tür ölçülemezlik, sınırla ilişkili olarak bir tür sınırsızlık ve biçimlendirici ilkeyle ilişkili olarak bir tür biçimsizlik olarak” üçlü bir kötü kavrayışına çekilecekti.¹⁹

Ayırısızlık kaosu oyunda yalnızca ensest olarak değil, şeylerin hem kendileri oldukları hem de olmadıkları kimlik bilmeceleri olarak da ortaya çıkar. Bu bilmecelerde söz konusu olan, Aristoteles’in demesine göre bilgi için en temel ve hepsinin en kesini olan “hiçbir şeyin aynı anda hem olması hem de olmaması mümkün değildir” ilkesidir. Daha teknik terimlerle, “Aynı özellik, aynı açıdan aynı özneye hem ait olup hem de olmamazlık edemez” (*Metafizik* 4. kes. 1005b) [Ta meta ta physika]. Ya da Engels’in *Doğanın Diyalektiği*’nde belirttiği gibi, “eski metafizik anlamıyla özdeşliğin yasası, eski bakışın temel yasasıdır: $a=a$. Her şey kendi kendisine eşittir.”²⁰

Oidipus’un çözmesi gereken son bilmece kendi kimliği/özdeşliğidir: a ’nın gerçekten de a ’ya eşit olduğu ve onun da kendisine eşit olduğu. Böylesi ilk kimlik bilmecesi oyundaki olaylar öncesinde Sfenks tarafından sorulmuştu. Oidipus’un buradaki başarısı koronun onun kahramanca etkinliğine olan güvenini dayandırdığı kayadır. En sonda, artık her şey bilindiğinde, koro Oidipus’un adını ve kimliğini duyurduğunda bile bu, “Oidipus, ünlü bilmeceleri bilen” şeklindedir, burada isim, bilmek anlamındaki fiil ve artık çoğul kullanılan “bilmece” (*ainigmat*) üzerine bir oyun vardır. Kendisi de ikibiçimli bir anormallik olan Sfenks’in bilmecesi oyunda aynı sözcüklerle tekrarlanmaz, ama fiilen bütününde yeniden ele alınır. Kuşkusuz yeterince iyi biliniyordur. Aritmetik terimleriyle kurulmuş bir özdeşlik bilmecesidir: Üç nasıl bire eşit olabilir? Bir şey nasıl hem kendi kendisine eşit olup hem de olmayabilir? “İki ayaklı, üç ayaklı ve dört ayaklı olan ve daha fazla ayağı olduğunda daha güçsüz olan yaratık hangisidir?”²¹ Yanıt, yani (ayakları tarafından tanımlanan) insan, (zamana yayılan) insan, daha sonraki Oidipus bilmecelerinin çoğuna ışık tutan bir önbilgidir. Sfenks’in bilmecesinin bazı sürümlerindeki zamansal ipucu (yani günün üç zamanı) geometrik bir sıkıştırımadır, sanal bir eşzamanlılık ve nirengi belirleyen gerçekçilik olarak gizleyen eğretileme şeklinde karşılanan zaman. Üçün birde buluşması yalnızca cinayetin gerçekleştiği Daulia, Thebai ve Delphi arasındaki yollara değil, Oidipus’ta karşılaşan kuşaklar için de uygulanır: Hem Laios hem de kardeş-çocuklarının anne-eşinde eşitlenen baba, koca ve oğul.

Yeni kimlik/özdeşlik bilmeceleri aynı zamanda matematiksel mantık terimleriyle de çerçevelenir. Laios’u öldüren nasıl olur da hem bir hem de çok olabilir? Oidipus’un öldürdüğü “yabancı” nasıl Laios’la bir olabilir? Bir mesaj nasıl hem hoş hem de üzücü olabilir? Korinthos’tan gelen haberci Oidipus’a Polybos’un “benden çok değil, ancak o kadar (*ison*)” babası olduğunu söylediğinde, Oidipus sorar, “Babam nasıl olur da hiçbir şeyim olmayan birisi kadar babam olabilir?” (1018-9). Oidipus’a kimlik bilmecelerini en güçlü ve en az incelelikle soran Tiresias’tır: “Senin bir kralın katili olduğunu söylüyorum / katilini aradığın adamın” (362). Kâhin Oidipus’a hiç haberinin olmadığı kötülüklerin onu hem kendisiyle hem de kendi çocuklarıyla eşitleyeceğini (424-5), Oidipus için Tiresias bir aptalsa, Oidipus’un ebeveyni için bilge olduğunu, “bu günün ona doğum ve yıkım getireceğini” söyler. “Hep bilmece,” diye şikâyet eder Oidipus; “En iyi olduğun iş bu,” diye yanıtlar

Tiresias (438-40). Sahneden ayrılmadan önce, Tiresias katilin kimlik/özdeşlik bilmecesini özetler: Yurttaş ve gerçek yerli olan bir yabancı, gözü gören bir kör, zengin bir dilenci:

Hem baba hem de kardeş olduğu anlaşılacak
Kendi evinde kendi çocuklarına;
Onu doğurana hem bir oğul hem de koca;
Babasının yatağında bir ekici
Öldürdüğü o aynı babasıyla.
Gir içeri, hesapla bunu...

(450-61)

Tüm bu çelişkiler ve paradokslar, tüm bu kimlik yasasının görünürdeki ihlalleri, çözümlenmeleri için Oidipus'un kim olduğuna, kendine eşit olmasına bağlıdır. Ama bunun ardında evrenin akılcılığı, yasaya dayanması ve gerçek bilgi olasılığıyla onun olduğu kişi olmasına bağımlı olarak anlamlı eylem vardır. Oidipus'u koroya, ona dokunmaktan korkmaması gerektiğini çünkü onun kötülüklerinin insanlar içinde yalnızca onun katlanabileceği şeyler olduğunu söylemeye sevk eden yalnızca sürdürülen gururlu bir kibir değildir (1415). Onun kimse o olması üç kuşağın nasıl olup da bir araya gelebildiğini, avcının nasıl av olabileceğini, ve hepsinin ötesinde, gerçekliğine aynı zamanda tüm bir yasalar evreninin varlığının da bağlı olduğu kehanetlerin nasıl doğru olabileceğini de açıklar.

Bir Dünya mı Çok mu?

Kehanetlerin gerçekliğinin alternatifinin kaos olması yalnızca İokaste ve Oidipus'un rasgeleliği zamansız kutlamalarında değil, ama daha önceki, koronun Oidipus ve İokaste'yle arasına mesafe koyduğu ve güvenceyi başka yerde aradığı üçüncü koro şiirinde açıkça ortaya konur. Şiir Oidipus'un onu Korinthos'u terk etmeye iten, annesiyle yatacağı ve babasını katledeceği yolundaki kehaneti anlatmasıyla Korinthos'tan Polybos'un ölüm haberini getiren habercinin gelmesi arasına denk gelir. O noktada her üç önemli kehanet Oidipus ve seyircilerin karşısına getirilmiştir: En önceki, Laios'un ölümünün oğlunun ellerinden olacağı, daha sonra Oidipus'a İokaste tarafından kehanette bir şey olmadığının kanıtı olarak söylenen ve son olarak Delphi'den Kreon tarafından getirilen, Thebai'de Laios'un katledilmesinden kaynaklanan kirlenmeyle ilgili olan. Olaylarla belli bir kopukluk hatta çelişki halinde var olurlar. İşte o zaman, dindarlık için dua eden koro, "yükseklerde yaşayan yasalardan" söz eder: "gökyüzünün berrak havasında doğan / tek babaları Olimpos olan yasalar" (865-8); açıkça zamandan bağımsız, evrensel ve ölümlü kökenlerden bağımsız olan yasalar (*nomoi*). Ama koro, kendi kendine hizmet eden tiranlıkla devlet uğruna ihtiras arasındaki, doğru eylemlerle kâfir olanlar arasındaki ayrımın kaybolacağından, eylemlerle sonuçlar arasındaki bağlantının kopacağından endişelidir ve kehanetlerin olaylara uyduğu ortaya çıkmadıkça, kutsal yerlere gidip ibadet etmeye ara vereceğini beyan eder. Çünkü, Bernard Knox'un sonuç bölümünde toparladığı gibi, "Bu şeyler örtüşmezse [*harmonsei*, 905]', kehanetler gerçeklikle eşitlenmezse, o zaman 'ilahi düzen devrilmiştir' (*errei ta theia*, 910)."²²

Meselenin kaos olduğu başlangıçta verili olana bağlıdır – baba katline ve enste eklenmiş salgın. Böyle şeylerin olabiliyor olması, kaosun başka her şeyin üzerinde yükseldiği

zemin olması olasılığını canlandırır. Düşünülemeyecek kadar akışkan etkilerle olabiliyor olmaları, salgının durumundaki, oyun dışı yakın zamanlı ortak deneyimdir. Oyunun dünyasında yasadışlık değil yasanın temel olduğunu, kaostan zapt edildiğini öne süren kehanetlerin varlığıdır. Kehanetlerle olaylar arasında tutarlılık olup olmaması, konunun deneyimin yakınlığında nasıl gözüktüğüne bağlıdır. Karakterlerle koronun oyunda sorunu nasıl ortaya koyduklarına bağlıdır. Böylesi bir tutarlılığın, yasa ve yasaya dayanan bilginin olaylar ve eylemler alanına nasıl girebileceğinin doğası, konunun bilgili düşünceye nasıl görüldüğüdür.

Kehanetlerle olaylar arasındaki örtüşmeyi bulmak, tüm diğer bilmecelerdekine benzer bir sorundur. Örtüşmezlikler, mantığını çiğner gibi gözüktükleri bir temel yasalar çerçevesi, özellikle de özdeşlik ilkesi ve karşıtı, çelişki yasası içinde uzlaştırılmalıdır. İnsanın yaşamı ve dünya terimleriyle anlaşılma çabasıyla düşünce deneyinde yasalar (ya da tanrılar) dünyasıyla deneyim dünyası arasında nihai bir kopukluk olamaz. Birinde doğru olanın diğerinde de olması gerekir. Olgusal ifadeler, olaylar da dahil olmak üzere başka verilerle uyusmak zorunda olan veriler kadar kehanetler de olgudur. İtici gücü Oidipus olmak üzere kurgunun işi, tüm verileri içeren bir denklem bulmak ve bunu işletmektir. Sfenks bilmecesinde olduğu gibi, Oidipus'un sorunu bilginin çok az değil çok fazla olmasıdır. Kapsayıcı denklemi bulmak böylece çok daha zor bir hale gelir. Bulunabilecek böyle bir denklem olmasaydı ve kehanetlerle deneyim arasında temel bir tutarsızlık kalsaydı, sonuç kaostan ispatı olurdu.

Kehanetlerle olaylar arasındaki tutarlılık oyunun eylemi sırasında açığa çıkarılır. Tutarlılığın öncülü aynı zamanda seyircinin önceden Oidipus öyküsü üzerine bildiği varsayılan verilere içkindir, ama tutarlılığın doğası böylesi vazgeçilecek bir sonuç değildir. Bu zorunlu bir yorumsal konudur ve tematik, genel ve felsefi kaygıların da devreye girmesine yer açan tüm modern tartışmalarda ortaya çıkar. Sınıfta konu sıklıkla özgürlük ve kader çelişkisine ya da habersiz suç sorununa indirgenir ve Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta* oyununda [Oidipus epi Kolono] Oidipus'un inandırıcı biçimde kendi kendisini aklamaları işleri karmaşıktırabilir. Ama suçların en kötüsüyle bunları ifa edenlerin üzerine çökebilecek kötülüklerin en kötüsünü denkleştirme konusunda, kehanetlerle oyuncular arasındaki ilişkinin nasıl anlaşılacağını, hem özgürlük hem de sorumluluğun bir yasalar evreni ve yapılandırılmış gerçeklikle nasıl uzlaştırılacağını ısrarla soran oyunun kendisi, *Kral Oidipus*'tur. Yanıt bizzat soruya neden olan ve yoğunlaştıran mekanizmadan, kehanetin gerçekleşmesinden kaçınmak için atılan her bilinçli adımın, bunu gerçekleştiren bir adım olduğu saatli bombadan gelmelidir. Bu doğrultuda, Oidipus'un eylemleriyle kehanetler arasındaki ikicil, bulaştırmayan eşleşimin çözücü formülü benim görüşümce inandırıcı değildir ve aslında, oyunda yatan yanıt açısından işlerin fiili gerçeğine de o kadar yakın değildir. Bernard Knox böylesi bir bulaştırmayan eşleşim için şaşkın koronun insanların yaşamlarının toplamını çıkardığı ve bunun hiçliğe eşit olduğunu bulduğu pasaja bile egemen olduğu matematikte bir öneri bulur (1186-7). Knox der ki, "Oidipus'un iradesi özgürdü, eylemleri kendine aitti, ama eylemleri ve çektiklerinin örüntüsü Delphi kehanetinin aynıydı. Kehanetle kahramanın eylemi arasındaki, neden sonuç ilişkisi değildi, eşitlenen iki bağımsız varlık arasındaki ilişkiydi." Doğrusu, ben Oidipus'un, insanların farklılaştırılması

birer rol oynadıkları anlamlı bir rasgele olmayan evrenin, iki kaos arasındaki bir evrenin illaki de kendi kendisine göndermede bulunan bir evren olması gerektiğini fark ettiğine ve oyunun da onun zararına bunu gösterdiğine inanıyorum. Yani, öngörülebilirlik (kehanet) sistemin dışında ve ayrı, bağımsız bir gözlemcinin yalıtılmış ürünü değil, sistemin içerdiği bir şeydir. Öngörü sonucu hem etkiler hem de sağlar ve kendi gerçekleşmesi için de gereklidir. Ve aynı etkileşimlilik bilgiyi ya da şeylerin ölçüsünü almayı da gösterir. Gerçekten de ne olduğuna ve ne olmuş olduğuna odaklanan böylesi bilgi kehanetle sürekli bir alan oluşturur. Laios'un öldürülmesini çevreleyen olguları ve kendi doğumunu çevreleyen olguları belirleme peşindeki Oidipus, Werner Heisenberg'in, fizikçinin bilimsel betimlemenin kuantumu olarak "uzay ve zamanda nesnel süreçlerin" yerine önerdiği ve "gözlemsel durum" adını verdiği şeyin bir parçasıdır.²⁴ Oidipus'un bakmasının karakter ve etkisini denklemin dışında bırakamayız, bunun bedelini de gözleri ödeyecektir.

"Sayı-Dünyalar"

Modern fizik tarafından önerilen kendi kendine göndermede bulunan dünyanın bir yorumu der ki, "ölçüm süreci bir şekilde değerleri belirler, evvelen bir olasılık olanı gerçekliğe taşır."²⁵ Önce ve sonra diline karşın, böyle bir düşünce, bizim içinde en rahat ettiğimiz, Newton fiziğinde yüceltilenden farklı bir zamansal yapı akla getirir. Bu nedenselliği özgür faillik ve sorumlulukla uzlaşmayla en büyük zorluğu yaratır. Ama Sophokles'in oyununda, Newton sonrası kavramlarla daha iyi uyum gösteren hayli farklı bir zamansal kavrayış işler.

Korinthos'tan gelen haberci der ki, Polybos'un ölümü günlerinin uzunluğuyla uyumludur, daha doğrusu, "uzun zamanla orantılıdır" (*makroi... symmetroumenos chronoi*, 963). "Her şeyi gören zaman," der daha sonra koro Oidipus'a, sen bunu istemeden seni bulmuştur (l.1213). Zamanın boyutu vardır, ama bir nedenler ve sonuçlar zincirini barındıran basit süre ve doğrusal silsileden daha fazlasıdır. Gerçekliğin sıralı tarihinden çok geometrisine aittir. Oidipus'un "her şeyi gören zaman" içindeki araştırması istemeden onu kendisine yöneltir ve böylece geçmiş değil, geçmiş içeren bir şimdiyi ortaya çıkarır. Sfenks'in bilmecesinde olduğu gibi, çözüm tümlevidir, çünkü zaman boyutunu içermeye yeteneğine sahiptir. Zamanın ortaya çıkardığı gerçekliğin yapısı içinde, kehanet ve olay, eylem ve soruşturma tümleşiktir, çünkü zaman tümleşiktir, sıralı değil geometriktir. Ve bizatihi sayı da, gerçekliğe bağlı bulunduğu kadarıyla, sıralıdan çok geometriktir.

MÖ beşinci yüzyıl Attika'sının sayı duygusu diyebileceğimiz şeyin, en iyi donanımlı zihin arkeoloğu tarafından bile ortaya çıkarılması olası değildir. Ama, kullanılan sayı notasyonu üzerine bilinenlerden başlamak üzere, birçok ipucu vardır. Bu "akrofonik" ve toplamsaldır; yani birim işareti (evrensel vuruş) dışında simgeler: sayıları adlandıran Yunanca sözcüklerin ilk harfleri ya da bunların birleşimiydi.²⁶ Böylesi bir sistemin kısıtlılıkları, Yunan matematikçiler için, gerçekte de olduğu gibi, geometrinin büyük ilerleme yolu olacağını garantilemez, ama kuşkusuz Yunan notasyonu cebirsel soyutlamaları hatta güçlü bir aritmetiği bile yüreklendirmez. Üstelik böylesi bir sistemin sergilediği, sayı ve dil, sayı ve isim arasındaki yakın ilişki, Yunanların mantaliteleri için onların kesirleri tamsayı ilişkileri olarak ele almaları, sayıyı ölçü ve sınırla ilişkilendirmeleri ve sıfır simgesinin yokluğundan daha az ipucu vermez. Yunan düşüncesinde evrenin yapısının anlaşılmasının

yolu olarak sayıları öneren dönüşle Yunan felsefesi ve ardıllarındaki, alfabenin kozmosun bileşimi için tekrarlanan bir benzetme sağladığı olgusu arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Element için kullanılan terim olan *stoicheion* aynı zamanda harflerin temsil ettiği sesler için kullanılan sözcüktür ve Leukippos (yaklaşık MÖ 430) atomlardan üretilen bir dünyanın çeşitliliğini ve yapısını doğrularken, “bir trajediyle bir komedi alfabenin aynı harflerinden oluşur” olgusunun tanıklığına başvuracak kadar işi ileriye götürmüştü.²⁷ Diğer yandan, Platon’un *Philebus*’unda Sokrates fikirler ve şeyler evreninde birlikle çoğul- lüğün birlikte varoluşuna hitap etmek (ve çözümlemenin birle çok arasındaki ara bölgede nasıl işleyeceğini açıklamak) istediğinde, konuşulan sesin sınıflara (sesliler, sessizler, vs.) ayrıldığı, bunların da üyelerine bölündüğü ve “harf” anlayışı altında hepsinin birleştiği “alfabenin vakasına” başvurur.²⁸

Kral Oidipus matematiksel akıl yürütme ve sayılandırma çatışma halindeki kaos hayaletlerini anımsatan bir oyundur, kahramanının trajik büyüklüğü yalnızca çelişkileri çözen denklemlerin bulunmasında değil, eşsiz bir şekilde bunların cisimlendirilmesinde de yatan bir oyundur ve nihayet, kültürünün sayı fikirleri ve sayı duygusunun bilgisine sahip bir oyundur. Bu sonuncular yalnızca bir konvansiyonel notasyon meselesi değildir. Bu fikirlerden ve duygulardan kimileri ortak dilde (ölçüm, eşitlik, sayılar ve uzunluklar için kökler) gömülüdür, kuşkusuz sıklıkla da ölü eğretileninin kuşkulu ağırlığıyla ve kimileri de oyunun belirli birey dilinde güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Daha dikkat çekici yolculuklarından birinde, klasik ve modern dünyaların matematiksel hassasiyetlerini karşılaştırdığı “The Meaning of Numbers” [Sayıların Anlamı] başlıklı bir bölümde, Spengler matematiğin kültüre özgül olduğunu, kültür sayısı kadar “sayı-dünyası” bulunduğunu ve “doğan her matematiğin tarzının... tamamen köklerini saldığı Kültüre, onu doğuran insan türüne bağlı olduğunu” öne sürer.²⁹ Din ve drama söz konusu olsaydı, bu savda şaşırtıcı bir şey görülmezdi, ama yüzyılımızda bile bunu matematiğe kadar uzatan cesur bir zihindir.

Spengler, “Sayı nedensel gerekliliğin de simgesidir. Tanrı fikri gibi doğa-olarak-dün- yanın nihai anlamını içerir. Dolayısıyla sayıların varoluşu bir esrar olarak adlandırılabilir ve her Kültürün dinsel düşüncesi bunların izini hissetmiştir,” (1:56) diye yazdığında aynı zamanda kültürler *boyunca* da genelleştirir. Gerçekliğin matematiksel kavrayışını (tarih olarak dünya değil de) doğa olarak dünyayla ve yapılaştırma deneyimine mekânlaştırmacı ve sınır belirleyici yaklaşımla özdeşleştirmekte, Spengler’in genelleştirmeleri Yunan bağlamına özellikle uygun görünür. İtaliye, “Doğa sayılabilir olandır” (1:57) diye ilan eder ve klasik kültürde bu bilgiye bilimsel biçim veren ilk kişi olarak Pythagoras’ı gösterir.

Spengler aynı zamanda, birçok başkasının da yaptığı gibi, Yunanların irrasyonel sayı- lardan duydukları rahatsızlık ve bunun tehlikeli bir sır olduğuna dair Pythagorasçı görüşü de yorumlar.³⁰ Bu onu, onun önerdiği gibi kültüre özgül olmasa bile, kesinlikle kültüre özgül biçimler alan duygulardan, fikirlere bağlı duygulardan söz etmeye yönlendirir; bu duygular salgın, kamusal karışıklık ve moral bozucu savaş zamanlarında özellikle güç kazanır ve *Kral Oidipus*’taki düşünce deneyinde açıkça görülür. Spengler şunu belirler:

Klasik varoluşun kendini içine tahkim ettiği anlam anlaşılabilirliğinin ve mevcudiyetin çökeceği ve kozmosunu bilinmez ilkel abise sürükleyeceğine dair derin metafiziksel

korku. Ve bu korkuyu anlayabilmek, Klasik sayının, *yani ölçülemez tezat olarak ölçünün* nihai önemini anlamak ve sınırlılığının yüksek etik önemini kavramaktır.

(1:65)

Ölçmek, altta yatan yapıya ve şeylerin nihai mantığına inancın çekinceli ifadesiydi. *Oidipus*'a uygulandığında, Spengler'in içgörüsü oyunun, insanı her şeyin ölçüsü olarak gören Protagorasçı vecizeye bir karşı ifade oluşturan görüşüne hoş karşılanan bir alternatif sağlar. Kendisine göre ölçmek kendinin bütünü olan ilişkisini bulmak, bütünün anlaşılabilirliğini ifade etmek ve bilgiyi eyleme bağlamaktır.

Sophokles'in zamanında matematiksel düşüncede bildiğimiz en güçlü akım, Spengler'in "doğanın sayılabilir olduğu" kavramına bilimsel bir biçim kazandırmayı atfettiğiyle aynıdır. Ama Pythagorasçı düşüncede sayı gerçeklik için bir ölçü sağlamaktan fazlasını yapmıştı; gerçekliğin oluşturanlarından biriydi. Önceki yüzyılda başlayan Pythagorasçı düşünce başlangıçta sözel geleneği olan bir okulda gelişmiştir ve kendini dinsel gizliliğe bulaştırarak kronolojik gelişimini belirsiz kılmıştır, ama sayının ontolojik gerçekliği ve sayıyla kozmos arasındaki fiziksel özdeşlik iddiaları en baştan merkezi öğretileridir. Yani, sayı yalnızca sayıma ait bir şey değil, maddi olarak, yapılandırılmış bir evrenin malzemesi ve çoğulluk ölçüsü olarak düşünülüyordu. Pythagorasçı öğretilerin eleştirisi konusunda, Aristoteles'in, bunların ne oldukları üzerine iyisiyle kötüsüyle elimizdeki en iyi rehber olan *Metafizik*'te belirteceği gibi,

Ve Pythagorasçılar bir tür sayıya inanırlar, matematiksel olana; yalnızca, [Platoncuların aksine] bunların ayrı olmadıklarını, akla uygun maddelerin bunlardan oluştuğunu söylerler. Çünkü tüm evreni sayılardan inşa ederler, yalnızca soyut birimlerden oluşan sayılar değil; birimlerin mekânsal büyüklükleri olduğunu kabul ederler. Ama ilk 1'in büyüklüğü olacak şekilde nasıl inşa edildiğini söyleyemiyor gibidirler.³¹

Sayının oluşturuşu rolü, burada öğrendiğimiz gibi, hem maddi hem de yapısaldır ve yapı-salla maddi bir gibidir. İlk 1 problemi dışında (Pythagorasçılar bunu özel durum olarak, sayı olarak değil, sayının başlangıcı ya da ilkesi olarak ele alırlar), yapı, oran ve ilişki olarak verili geometrik ifade içermesi açısından sayının fiziksel kavranmasına içkindir. Uzayda yer alan sayıların ilişkisi en çarpıcı şekilde gökyüzünde gerçekleşir – belki de daha sonraki kuşakların o kadar çekici buldukları Pythagorasçı küreler uyumunda. Üstelik yapı, Pythagorasçı kozmosta sınırın, yoksa biçimsiz ve farklılaştırılmamış boşluk karakterini taşıyıcı gibi gözüken sınırsız üzerine etkisinden doğmuş gibi anlaşılır. Yani, "ilk 1", mekânsal büyüklüğe sahip olması modern astrofiziği Aristoteles'ten daha az şaşırtan ilksel tekillik, sayısal gelişme süreci içinde sınırsız kendine çeker, ve genişlemeyi barındırmaya yarayan da birleşmiş sınırsızdır.³²

Süzülmüş ve parçalı bir şekilde bize ulaşan haliyle Pythagorasçı doktrinde, maddi ilke sağlayan sayıyla, aslında biçimsiz ve sınırsız olan şeye yapı ve sınırlama sağlayan sayı arasında bir çelişki yoktur.³³ Boşluğun geometrik yapılaştırılması olarak maddi gerçeklik düşüncesi Platon'un *Timaios*'unda geliştirilecek ve beklenmedik yirminci yüzyıl simgeleri olacaktır, ama Pythagorasçı maddi ve kozmik gerçekliğin bir geometrinin gelişmesi olarak eklenilen açıklaması yolu açmıştır.³⁴ Bu eklemleme süreci (gecikmeli olarak, ama burada

daha önceki güvenilir bir kaynağa dayanarak yazan) Diogenes Laertius'un saygılı özetinde kapsamlı bir biçimde yaşar:

Bütün şeylerin ilkesi monad ya da birimdir; bu monaddan doğan dyad ya da iki, neden olan monada maddi altkatman görevi görür; monaddan ve tanımlanmamış dyad'dan sayılar doğar; sayılardan noktalar; noktalardan çizgiler; çizgilerden yüzey şekilleri; yüzey şekillerinden hacimli şekiller; hacimli şekillerden düşünen cisimler, ki bunların elementleri dörttür: ateş, su, toprak ve hava; bu elementler yer değiştirir ve tamamen birbirlerine dönüşür ve merkezinde yerküre olmak üzere hareketli, zeki, küresel bir evren oluşturmak için birleşir.³⁵

Daha özlü bir şekilde ifade edersek, "Sayı-dizilerinin üretilmesi Pythagorasçılara aittir... hem geometri nesnelerinin hem de kozmogoninin üretilmesi. Şeyler sayılara eşit olduğuna göre, ilk birim, sayı dizilerini üretirken, fiziksel evreni de üretmektedir."³⁶ Bunun yanında ahlaki evreni de.

Uçuruma Bir Bakış

Spengler'in Yunan kültüründeki derin metafiziksel korku olarak yansıttığı, mevcut ve duyular yoluyla anlaşılabilir düzenin, farklılaşmamış ve ölçülemez olana çöküşü, Nietzsche'nin *Die Geburt der Tragödie*'de [Trajedinin Doğuşu] Dionysosçu dürtü üzerine açıklamasını anımsatır. Nietzsche'nin Dionysosçuluğu özünde farklılaşmamış varlığın deneyimidir; onun, "ölçülmüş sınırlamanın" damgasını vurduğu Apollonculuğu, "*principium individuationis*" in ifadesidir. Parlak Apollon'da, kehanet ve sanatın şekillendirme ve iyileştirme kuvveti, görünürün anlaşılabilir güzelliğinde bir araya gelir. Dionysosçuluk, "aniden bir görüngünün bilişsel biçimlerini açıklayamaz hale geldiğinde, yani akıl ilkesi tezahürlerinden herhangi birinde bir istisna olduğunu kabul eder gibi olursa bir insanın üzerine çöken" feci dehşeti (*ungeheure Grausen*) içerir.³⁷ Ama Dionysosçuluk aynı zamanda bireyselleşmenin çöküşündeki, kısıtlarından kurtulup ilksel birliğe salınmasındaki korkutucu kendinden geçişi de içerir. Jung'un sürümünde, "Dionysos, tüm insani ayırımların ilksel psişenin hayvansal ilahiyatında bir araya geldiği coşkulu çözünmenin uçurumdur – keyifli ve korkunç bir deneyim."³⁸

Nietzsche'nin açıklaması Yunan trajedisinin büyüklüğünü iki ilkenin birlikte çalışan birliğinde bulur. Ama onun *Kral Oidipus* açıklaması, bunu mitosun karanlık terörü üzerine Apolloncu bir cila olarak sunar. O kadar çözünemez bir şekilde dolaşmış olanın diyalektik çözülmesinin düpedüz dramatik hazzı ve baş kahramanın kendi başına felaket aracılığıyla iyileştirici bir vasıta haline gelen asaleti, oyunu, Nietzsche'nin "iyileştirici doğanın uçuruma bir bakışın ardından bize tuttuğu ışık-resimle" karşılaştırdığı bir şey haline getirir. Ama mitosun tükenmez özünde, Nietzsche böylesi bir güvenin tersini görür. "Bilmece çözen ve anneyle evlenen Oidipus" mitosuna bize, "bugün ve geleceğin sınırı, bireyselleştirmenin katı yasası ve genelde doğanın içkin büyüğü, kehanetsel ve büyümlü güçlerce kırıldığında olağanüstü bir doğa-karşıtlığının, bu durumda ensestte olduğu gibi, bir neden olarak öncesinde gelmiş olması gerektiğini," yalnızca doğa-dışının doğanın sırlarını çözmek için gerekli olan araçları sağlayabileceğini ve "kim bilgisi aracılığıyla doğayı bir yok olma

uçurumuna sürüklerse, aynı zamanda doğanın kendisinde çözünmesini deneyimlemek zorunda olacağını” söyler.³⁹ Ama kökleri derinlere uzanan bir temel kaosa bu saldırgan nüfuz öykünün yalnızca yarısını oluşturur. Bunun yıkıcı aşırılığı Sophokles deneyine bir öncül sağlar, bu da sonrasında, altta yatan kaosun çehresi olarak tahayyül edilen deneyimin karışıklık ve kanıtlarını toplayarak, nihai bir sınır ve yasa yapısına doğru tersine işler.

Sınırsız ve farklılaşmamış Bir’in içinde çözünme ve sayısızlıkta farklılığın yok olması, kaos olarak adlandırılabilir aritmetiksel aşırılıklar, salgın deneyiminde yakınsar. Koronun ağıtlarında, ölümlerin ve üzüntülerin sayısızlığı bunların, yaşlıya da gence de, genç kadınlara da ağarmış saçlarıyla annelere de, yerlerde terk edilmiş hastalık yayan çocuk ölümlerine de uzanan evrensel kapsayıcılığıyla birleşir. Sayısızlığa dönüşen çoklukta ve her türden ayrımı çökerten kapsayıcılıkta ilişkinin olduğu kadar farklılığın, farklılığın yapısının da bir çöküşü vardır. Bağlantı ve kurulumdan koparılan insanlık farklılaşmamış bir bireyler kütlesi haline gelir.

René Girard, büyük yazarlardan da gelse, edebi iddiası olmayan kimselerden de, salgının tüm betimlemelerinin aynı olduğu yorumunda bulunur. “En önemli izlenim değişmeyen bir şekilde bizatihi toplumsal boyutun radikal bir kaybı, kuralların ve kültürel kategorileri belirleyen ‘farklılıkların’ sonudur... bizatihi kültürün farklılıklardan arınması ve bundan kaynaklanan tüm o kargaşadır.”⁴⁰ Girard böylesi bir kaosun nasıl deneyimlendiğinin kalbini, toplumun bağımlı olduğu ama karşılıklılığını normalde, sıklıkla da ertelemeyle gizlediği değişimler sistemine konumlandırır. Çöküşte, hem pozitif hem de negatif karşılıklılıkların (hakaretler, zedelenmeler) çıplak ve dolaysız olduğunu, davranışın tekdüze olmaya ve artık toplumsal ilişkilerin güdümünde olmamaya başladığını ve evrensel kayıtsızlık ve kargaşa duyuları yarattığını önerir.

Thukydides’in MÖ 430 salgınını betimlemesi, Girard’ın atıfta bulunduğu, muhtemelen Sophokles’in ki dışındaki anlatıların çoğunluğunun büyük ve kaçınılmaz atasıdır. Bu felaketin tarihi, koronun salgını savaş ve şiddet tanrısı Ares’le özdeşleştirilmesiyle birlikte, oyunu da tarihlendirmekte kullanılmıştır (*Kral Oidipus*, 190-215).⁴¹ Ama Thukydides’in anlatısının, Sophokles’in oyununun yanıtlamaya koyulduğu soruları tespit etmeye yardımcı olacak gerçek deneyimde, abise bakışta bizi daha yakına getirdiğini kabul etmek için geçerli nedenler vardır.

Hastalığın uzak kökenlerini, yerel belirtilerini ve klinik ifadelerini ayrıntılandırdıktan sonra, ki bu sonuncular kendi üzerine olan gözlemlerinden kaynaklanır, Thukydides hastalığın dünyanın var olduğu kabul edilen düzenini ve toplumun fiili karakterini etkilediğini anlatır. Akılcı düzenin çöküşü gerçekten de, Girardcı terimlerle, farklılığın çöküşü olarak betimlenir. Thukydides bir liste verir: Kimileri ihmalden, kimileri de olası tüm ihtimama karşın ölmüştür. Bazı durumlarda işe yarayan tedaviler, başkalarına zarar vermiştir. Doğal olarak güçlü olanlar, “hastalığa zayıflardan daha fazla direnememiştir, o ayrım gözetmeden herkesi götürmüştür.”⁴² Hastalar onlara bakacak kimse olmadığı için ölmüş, hastaları ziyaret edenler de yaşamlarını kaybetmiştir. Ölmekte olanlar ölmüş olanlar gibi yığılmış ya da sağlam olanlar gibi sokaklarda salınıp durmuşlardı. Ve tapmaklar da cesetlerle doluydu. Farkın çöküşü aynı zamanda öngörülebilirlik ve neden sonucun mantığının dayandığı çelişki yasasının da çöküşüydü. Böylesi bir dünyada ne bekleyeceğinizi bilemezsiniz ve

böylece insan “her türlü din ya da yasa kuralına kayıtsız kalır”. Zenginler aniden ölü, yoksullar aniden zengin olur. Ve eylemler sonuçlarından koparılıp ölüm herkesin tepesinde sallanırken, tedbir ve onur bir anlam taşımaya son verirler. Gizli ahlaksızlıklar açık düşkünlükler haline gelir ve “Tanrı’dan ya da insanın yasalarından korkunun kısıtlayıcı etkisi kalmamıştır. Tanrılara gelince, kötüler gibi iyilerin de öldüğü görüldüğünden, insanların bunlara tapınması ya da tapınmaması arasında bir fark yok gibidir” (2.52-3).

Burada ve başka yerlerde, Thukydides bile kehanetlerle, özellikle de olgulara uymak için geriye dönük yorumlamalarla alay etmek için nedenler görür. Salgın doğuran felaketler için bir gerekçe vermez. Savaşın şiddetli ve istikrarsız ikliminde yer alan açıklamaları, Sophokles’in oyununun aksine, yerinden olmuş eğretilmeli eylemlerdeki yaratıcı soruşturmalar olarak değil, toparlanmış ayrıntılardan hassas hatta teknik tariflerden oluşur. Dolayısıyla Thukydides’in Atina’daki salgın anatomisi bir kaos betimlemesi olarak kendi içinde dikkat çekici, fiziksel ve toplumsal aktarmasıyla pozitivist hatta görüngüsel ama deneyimi anıştırmasıyla derinlemesine yaratıcıdır. Dışında ya da ötesinde başka hiçbir şey yokmuş gibi, mutlak ve her şeyi tüketir gibi deneyimlendiğinde, düzensizlik kaos haline gelir.

Gerçek ve Şiir

Bir düşünce deneyi kurgudur, ama soruşturduğu gerçeklikle doğrudan bir ilişkide konumlanır. Karşıolgusallar ve farazilerle ilerleyebilir, ama sonuçlarını açıklamak için eğretilmeye ihtiyaç duyabiliyor olsa da eğretilmelerle ilerlemez. *Kral Oidipus* daha zor bir vakadır. Bir düşünce deneyidir ama aynı zamanda şiirdir de, yani eğretilmedir. Oidipus’u ve onun arayışını yalnızca şeylerin nasıl olduğu ve olabileceği üzerine bir test vakası soruşturması olarak değil, aynı zamanda aydınlatmaya çalıştığı gerçeklik için kapsamlı bir paradigma olarak da sunar. Ama yalnızca bir model değildir, çünkü bir özet değildir. Başkadır ama gene de aynıdır.

Aristoteles, görünüşte en yavan halinde eğretilmeyi “bu odor” diyerek tanımlar, eğretilme bunun sayesinde dinleyicinin ilgisini yakalar.⁴³ “Bu odor” demek bir bilmecedir, özdeşlik ilkesine ve çelişki yasasına bir meydan okumadır. Bir şeyin kendisine eşit olabileceğini ve aynı zamanda kendisine eşit olamayabileceğini söyler. Başka bir yerde Aristoteles, söyleyişin, sıradan konuşmadan sapmasıyla şiirsel olacağını önerir. “Ama böylesi koşullarda tüm bir ifade ya bir bilmece olur ya da barbarlık, eğretilmelerden oluşuyorsa bilmecedir, garip sözcüklerden oluşuyorsa da barbarlık.”⁴⁴ Hem çözülecek bir bilmece hem de başkalığının doğuştan ilişkilerinde yattığı ortaya çıkan bir yabancı olan Oidipus, şiirsel farklılığın her iki vechesini de cisimlendirir. Görmüş olduğumuz gibi, o hepsinden fazla bir bilmecedir, özellikle de kendisine: “Bu odor” diyen ve her şeyin mantığının çözümüne bağlı olduğu bir kimlik bilmecesi. Çözümü karanlık bir şekilde bilmeceye içkin olan Oidipus bilmecisini çözmek, gerçek dünyada eylemde bulunan ve bilen, insanlar arasında bir insan olmanın ne olduğu üzerine bilgi sağlar. Aristoteles, “bir bilmecenin bizatihi doğası işte budur,” diye sürdürür, “bir olguyu, olanaksız bir sözcükler birleşiminde betimlemek (bu şeylerin gerçek adlarıyla yapılamaz, ama yerlerine konan eğretilmelerle yapılabilir).”

Sayı ve dil, sayı ve isim arasındaki, geçerli sayısal notasyon sistemine içkin bağlantı Oidipus’un çözmek zorunda olduğu, kendi adı da dahil olmak üzere (Shelley’nin küt

karşılığıyla “Şişayak”, ama aynı zamanda *oida*, “biliyorum” ve *pous*, bir ölçü birimi) bil-mecelerde eğretilme statüsüne erişir. Yunancada *nomos*, yasa ya da töre ve *onoma*, isim arasındaki bağlantı büyük ölçüde kulağın bir yaratısıdır, ama dilde *nomos* ve ölçme, bölme ve sınırların belirlenmesi ve ayırım arasında daha derin bir bağlantı vardır, çünkü anlaşılan *nomos* otlakların bölümlendirme ve bölüştürülmesiyle ilgili bir sözcükten türemiştir. (Aynı zamanda Latince ve İngilizcede sayı karşılığındaki sözcükle aynı atayı paylaşır.) Modern bir psikolog, bu sözel kümede, çok gevşek olduğu zaman bile bir anlam bulur ve şöyle yazar:

İsim [*nom*] ayırma, bölme olarak telakki edilen yasayla çok ortak noktaya sahiptir. Konuşmanın, kişileri, yerleri ya da şeyleri adlandıran, yani onları kaos ve kargaşadan alıp tanım veren parçasıdır. Doğrusu, Tekvin Yaratılış Öyküsünü yalnızca bir ayırma ve bölme zamanı olarak değil, adlandırma zamanı olarak aktarır ki bence bu aynı anlama gelir.⁴⁵

Görüş Hatları

Dramın şiirselliğini dolaylı adlandırmadan çok daha fazlası oluşturur, Oidipus’un eylemi gibi unsurlar açıkça bütünün şiirselliğine ve düşünce deneyine aitse de her şey aynı düzeyde aşırı belirlenmiş değildir. Dramın düşünce deneyi açısından gereksiz gibi görünen ama eğretilme açısından bütünlük için yaşamsal olan arasında, Oidipus’un kendini kör etmesi vardır. Öykünün bazı klasik aktarımlarında Oidipus’un darbeyi kendisinin vurduğu yer almaz, ama Sophokles *Antigone* ve Aiskhylos *Hepta Epi Theba*’ta [Thebai’ye Karşı Yedi Kişi] bu işin Oidipus’un kendi elinden, üstelik Aiskhylos’un vurguladığı gibi, Oidipus’un kendi babasını öldürdüğü elden yapıldığı olgusunu belirtmişlerdi. *Kral Oidipus*’ta Sophokles bunun İokaste’nin broşuyla yapıldığını ekler, ama bu çarpıcı ayrıntı olsun olmasın, kendi kendisini kör etme eyleminin korkunç uygunluğunu hissetmemek zordur. Gene de, birçok eleştirmen, Oidipus da aralarında olmak üzere, bunu açıklamaya koyulmuşlardır. Oidipus geleceğe vurguda bulunur, öteki dünyada, gözleri açık olacağı için, çocuklarına, kentine, halkına, babasına ve annesine bakmanın olanaksızlığına. Daha yakın tarihli eleştirmenler geçmişe vurguda bulunmuşlardır – aralarında doğanın ve benliğinin gizleri de olmak üzere, yasak şeylere bakmanın etkilerine.

Doğanın ve gizli yerlerinin dişileştirilmesi tabii ki yeni bir şey değildir. Örneğin Platon ilksel, “Bu üretilmiş dünyanın Anne ve Haznesinden... bir tür görünmez ve şekilsiz, her şeyi içine alan ve en şaşırtıcı ve aldatıcı bir biçimde anlaşılabilir olana katılan türden” söz eder.⁴⁶ Böylesi tasvirler Oidipus’un enest günahını ve aman vermez soruşturmasını, kökenleri incelemesini, bilinmeye pek de uygun olmayan bir çıplaklığa bakışını birleştiren derin bağlantıyı betimlerken görülebilir. Ama Platon böylesi eğretilmeli aktarıma, gerçek anlaşılabilirlik için tutkuyu sınırlandıran şiirselliğe bağlanmaz. Bu haliyle görüş ve dünyaya anlam vermekte oynadığı role gelince, şunları söyler:

Görme, bence bize en büyük yararın kaynağıdır, çünkü şimdi Evren üzerine verilen açıklamaların hiçbirisi, insan yıldızları, güneşi ya da gökyüzünü görmemiş olsaydı, verilemezdi. Ama şu haliyle, günün ve gecenin, ayların ve dolanan yılların görülmesi sayılar

* Latince: numerus, İngilizce: number –çn.

sanatını yaratmış ve bize yalnızca Zaman fikrini değil, aynı zamanda Evrenin doğası üzerine araştırmamızın araçlarını da vermiştir. Bunlardan biz tüm erimiyle Felsefeyi sağladık, yani, ölümlüler ırkına ilahi başışla daha büyük bir ihsan ne verildi ne de verilebilir.

(*Timaios*, kes. 47)

Sophokles bazı sorularla yüzleşmekte bir cesaret, hatta bir gözü karalık olduğunun pekâlâ farkındadır. Kâfir gözlerin, zayıf gözlerin görmemesinin daha iyi olacağı tedirgin edici sırlar bulunduğu duygusundan habersiz değildir ve hatta Theseus'un bile *Oidipus Kolonos'ta* oyununun sonunda açıklanan gerçeklerin tahammül edilmez görüntüsüne gözlerini kapattığı aktarılmıştır. Ama Sophokles aynı zamanda insanın daha iyi görmediği için kendi gözlerini cezalandırabileceğini de anlar. Çünkü Oidipus gözlerini filozof ve matematikçi olarak, gerçek peşinde evrenin doğasını araştıran sistemli bir soruşturmacı olarak kullanmaktadır. Görecektir olduğu gibi, ne de olsa kapalı bir evrende yaşamaktadır ve temel teoremini kanıtladığında, görevi sona ermiştir. *Kral Oidipus* tek bir oyundu, bir üçleme değil ve kendi kendini kör etme eylemi bitiricidir.

Modern bilim ve kültür tarihçisi Michel Serres, aynı zamanda Oidipus'un kaosla olan karşılaşmasına da ışık tutan bir denemede Platon'un sezgisini, Yunan bilim ve matematiğinin gelişiminde görmeye uzatır. "Ce que Thalès a vu au pied des pyramides"te [Thales'in piramitlerin eteklerinde gördükleri], Serres Thales'in gözlemi "gölgelerimizin uzunluğunun boyumuza eşit olduğu saatte" gerçekleştirerek piramitlerin gölgesini ölçüp yüksekliklerini nasıl hesapladığının öyküsüyle başlar.⁴⁷ Bir ilk-geçiş yorumlamasıyla, birçok yükseklik ve uzaklık için doğrudan ölçümün olanaksızlığının nasıl dolaylamaya ve matematiğin icadına yol açtığını söyleyen Comte'u aktarır. Serres'in belirttiği gibi, Geometri bir "akıl kurnazlığıdır," dokunmanın başarısız olduğu, birim ölçümünün nesnenin üzerine konamadığı zaman devreye giren bir kurnazlık. "Kimileri uygulamadan kurama geçmek, bedenimizin ulaşamadığı o uzaklıkların yerine koyacak bir şey imgelemek için bir akıl kurnazlığı kullanılması gerektiğini söyler... Bu anlamda, matematik bu kurnazlıkların yeğlediği yoldur." Ama böylesi bir formülasyon, diye ekler Serres, pratik olanın devamlılığını dışarıda bırakır. "Çünkü son çözümlemede söz konusu güzergâh görmenin lehine dokunma duyusunun unutulmasından oluşur, görerek ölçme lehine 'yerleştirerek' ölçmenin. Burada, kuramlaştırma görme, Yunancanın açıklığa kavuşturduğu bir olgu. Görme temassız dokunmadır" (86).

Dokunmanın yerine görmeyi, beden yapamadığı ya da yapması gereken "yerleştirme" yerine pratik kuramlaştırmayı koymak ve böylece şeylerin ölçüsünü dolaylamayla bulmak, *Kral Oidipus*'un baş kahramanı tarafından gerçekleştirilen düşünce deneyi ya da "akıl kurnazlığıdır". Sophokles'in oyununda olduğu gibi Thales'in kurnazlığında da kuram problemi çerçeveler ve çözümüne bir güzergâh imgeler. Her ikisi de insanı başka koşullarda insan ölçeğinden kurtulabilecek yapılarla ilişkiye sokmayı başarır. Her ikisi de soruşturmacıyla soruşturma sürecini çözüme dahil eder ve her ikisi de kapsayıcı bir problemi insanın ölçü olmayı sürdürdüğü örnek oluşturan ve somut bir vakaya taşır. Serres'in gösterdiği gibi, Thales'in fikrine zaman da dahil olur. Piramit, güneş saatinin, "uzayı ölçenin zamanı da ölçtüğü" ibresidir. Terimleri tersyüz ederek, Thales uzayı ölçebilmek için zamanı durdurur "ve böylece geometriyi icat eder". Ama zaman uzaysal problemin çözümünde (*Oidipus*'ta olduğu gibi) kasti bir kaygıdır, eşzamanlılık zamanın

saf dışı bırakılmasından çok uzaysallaştırılması, özdeşlik ve farklılık üzerine inşa edilen ve Aristoteles'in hem güzellik hem de matematiğe atfettiği (bkz. not 18) simetri, açıklık ve düzenle öne çıkan ilişkisel yapıya dahil edilmesidir. Aristoteles'ten yaklaşık iki buçuk binyıl sonra Victor Hugo, aslında William Shakespeare üzerine yazarken, dünyaya, "Derin sayı sözcüğü, insan düşüncesinin temelidir; zekâmızın doğuştan unsurudur. Matematik kadar ahenk anlamına da gelir. Sayı sonsuzluğun kalp atışı olan ritim aracılığıyla sanatta, kendisini gösterir... Sayı olmadan bilim olmaz, sayı olmadan şiir olmaz."⁴⁸

Serres'in Yunan söyleyişinde mutlu rastlantıya atıfta bulunması kuram anlamında *theoria*'nın seyretmek ve bakmak anlamındaki *theasthai* ve izleyici anlamındaki *theoros*'tan türetilmiş olmasına göndermedir. Daha da isabetli olan, gen çiftleri, izlençyle fikrin birlikte olabildiği tiyatro anlamındaki *theatron*'dur. Serres'in Thales'in teoremi ve piramit öyküsü üzerine yazdığı gibi, "Sözlü geleneği olan bir kültürde, öykü şemanın yerini alır ve tiyatro sezgiye eşittir. Bir teoremin diyagramı yalnızca yazılı biçimde aktarılabilir, ama sözlü kültürde, drama bilginin aktarıcı biçimidir" (88). Ama bir elektronik kültürde bile, zihnin tiyatrosunda görüngünün şekilsizliğini ve çokluğunu yapılandırmaya gelince, şema öyküden önce gelemiyor gibidir. Gerald Holton, proton, nötron ve elektronun net üçlüsünün yerini bereketli bir atomaltı hayvanat bahçesine bıraktığı temel parçacık fiziğinde tekrarlanan mecazlardan birinin "tam da bu gruplar, aileler ve süper-aileler mecazı" olduğuna dikkat çeker. Evvelce aile mecazı elementlerin periyodik cetvelinde ve Linnaeusçu bitki biçimleri sınıflandırmasında görev almıştı.⁴⁹ Bu "fizikçiler tarafından anlatılan köy öykülerinin" çekiciliğine ve anımsatıcı yararına karşın, insan, *theoria*'sından deneyimin rasgeleliğinin altında yatan yasa yapısı, bilenle bilineni birleştiren bir gerçeklik yapısı düşüncesi çıkan, eğretileme kaynayan bir düşünce deneyinde, kaosu imgeleyip tanımlamakta, yani sınırlandırmakta Sophokles'in aile mecazını kullanmasının büyük ciddiyet ve inceliğini hissetmeden de edemez.

Birle Her Şey ve Bir

Psikolojinin ("sonlu bireysel zihinlerin bilimi") bakış açısından, William James sayının duyu deneyimleriyle başa çıkmanın bir yolu olarak kullanımları üzerine içeriden bir görüş sunar. Planck-Einstein devriminin patlamasından bir on yıl önce ama fiziksel bilimlerin gerçek dünyayla olan ilişkisinin artık bir sorun olarak kendini gösterdiği bir zamanda yazan James şunu gözlemler:

Sayıların deneyimle olan ilişkisi mantıkta "türlerde" olduğu gibidir. Bir deneyim türünü koruduğu sürece onu mantıkla işleyebiliriz. Sayısını koruduğu sürece, onun üzerinde aritmetik yoluyla çalışabiliriz. Ama *duyarlı* biçimde, şeyler sürekli sayılarını değiştirir, tıpkı türlerini değiştirdikleri gibi... Aritmetiğimiz yaşamda uygulaması olmadan kalmadığı sürece, bir şekilde dolaysız olarak gördüğümüzden daha fazla sayısal süreklilik *yapmamız* gerekir.⁵⁰

Uygulamalı aritmetikte başarı kozmosun sayılabilir hale geldiği, düzenin sayıyla, sayının düzenle özdeşleştiği ve Yunan matematiğinin ve felsefesinin mirası olarak, bu ikisinin

birlikte gerçekliği oluşturanın taban durumuna girişine olanak sağladığı anlamına gelir. Bunun sonucunda, sayı başarısız olduğunda, gene kaos gelir.

Geleneksel bilimde, bu sıkıntılı koşul geçici gibi imgelenebilir. Termodinamik üzerine bir çalışmada, James'in çağdaşı önde gelen İskoç fizikçilerden Peter Guthrie Tait özür dilermişçesine açıklar: "Fiziksel bilimin tümü bilinen ve basit birkaç yasanın sayılamaz matematiksel sonucunun tümdengelimine indirgenene kadar, yeni başlayanların karşısına çıkarırken benimsediğimiz çeşitli parçalarının düzenlemesi ne olursa olsun, kimi karışıklık ve tekrarlardan tamamen kaçınmak olanaksız olacaktır."⁵¹ Tait'in bir bilim insanı olarak inancı o "kadar" sözcüğünde yatar. Aynı zamanda, sözdizimi sözcük dağarcığı fiziksel gerçeklikle uyumlu olan bir dille, matematikle sürdürülen bir indirgeme, genelleme ve uygulama programında da yatar. Bu Laplace'ın bilimsel iyimserliğiyle ilişkilendirilmiş bir kartezyen programdır. Tutarlı, sürekli ve öngörülebilir bir kozmosun matematiksel notasyonuyla bir evrenin betimlenebileceği hedefini varsayar ve bunun mümkün olduğunu kabul eder. Karışıklık ve sistemli kesiklikler Tait'in özünde tarihsel kazalar, geçici bir durum olarak ortaya çıkar, gerekli bir sınır olarak değil ve kesinlikle nesnel gerçeklikteki zorlu bir tutarsızlığa karşılık gelen bir şey olarak değil.

Ama daha yakın bir tarihte, klasik doğrultuda gözlemlenebilir dünyayla ilgilenmeyi sürdüren fizik bile güvenini (önde gelen Britanya bilim dergisinin diliyle) "başlangıç koşulları özünde bilinemez ve makroskopik sistemin gelişiminin zaman akışı da dolayısıyla özünde belirlenemez olan" gerçek dünyanın karmaşıklıklarının kabulü sınır ve gereğinin algılanmasıyla nitelendirmiştir. Yazar bir tanımla devam eder: "Bu katı bir şekilde klasik anlamda, kaos uygulamalı matematiğin kusurlu olduğu koşullara göndermede bulunmanın bir yoludur, ya diferansiyel denklemler yeterli hassasiyetle çözülemez ya da bunlar (ya da uygulanması gereken sınır koşulları) hassasiyetle belirlenemez."⁵² Burada kaosu matematikteki elverişli bir etiketin ötesinde bir şey haline getiren kaygı verici algı hiçbir zaman yeteri kadar kusursuz (ya da sınır koşulları Sophokles'in düşünce deneyindeki kadar zorlayıcı bir şekilde berrak) olamaz. Öyleyse, o zaman Tait'in indirgeme, genelleme ve tümdengelimci uygulama programı hiçbir zaman, bilgi sistemindeki "karışıklığı" saf dışı bırakma ya da tüm fiziksel görüngüleri kuramsal olarak bağdaştırma anlamında eksiksiz olamaz. Laplace'ın, var olan evrendeki konum ve momentum açısından yeteri kadar bilgimiz olması durumunda gelecekteki tüm kurulumları bilebileceğimiz yolundaki önermesi, yeterince bilmenin imkânsızlığının kanıtlanması durumunda, hoş bir tarihsel ilginçliğin ötesinde bir şeye sahip olabilir mi? Dahası, matematiğin uygulama ya da tutarlılıkta başarısız olduğu yerde, bir kez daha her şeyin altında yatan Sophoklesçi taban durumu sorusunu öne çıkarır.

Taban durumunun nasıl adlandırılacağı William James'i bununla olan ilişkimizi yeniden tanımlamaktan daha fazla ilgilendirmez. "Doğal Bilimlerin Doğuşunu" açıklamak için, dünyanın tahminen nasıl var olduğundan çok farklı bir şey olan, dünyayı nasıl deneyimlediğimize başvurur. "Gerçeklik bir doluluk (*plenum*) olarak var olur. Tüm parçaları eşzamanlıdır, hepsi herhangi bir diğeri kadar gerçektir ve her biri bütünü öyle ve sadece öyle yapmak için temeldir. Ama bu doluluğu ne deneyimleyebilir ne de düşünebiliriz. Bizim deneyimlediğimiz, karşımıza çıkan, birbirini kesintiye uğratan parçalı izlenimler

kaosudur; düşündüğümüz soyut bir veri ve yasalar sistemidir.”⁵³ Diğer bir deyişle, gerçeklik ulaşılamaz ve “kaos” ya da “düzen” gibi etiketlerin, olana uygulandığında gerçek anlamları yoktur. Ama deneyim ve düşünce ulaşılabildir ve kaos ve düzen gibi etiketler farklılıklarını ifade etmek için iyiye kullanılabilirler. Ve her ne kadar James’in açıklamasında biri diğerini çağrıştırıyorsa da “karşımıza gelenle” “düşündüğümüz” arasında, deneyimle bilim arasında bir eşleşim olduğunu varsaymak için bir neden yoktur, tam tersine. Parçalı izlenimlerin kaosuyla soyut veri ve yasalar sistemi arasında gerekli bir bağlantı değil de, gereklilikten birleştirilmiş, tür olarak temel bir farklılık vardır.

Aktardığım pasaja uzunca bir notta, James, “izlenimlerimizin dünyasının... düşüncelerimizin dünyasına” dönüşümünü, “istemli doğamız” adını verdiği, kaçıışı olmayan bir şeye atfettiği daha önceki bir parçayı, özgün haliyle bir hitabı araştırır. Her ne kadar bir izlenimler kaosunu örnek verse de, burada duyuların kendi başlarına bir kaosu fark etmeye muktedir mi olduklarını yoksa hiçbir şeye göndermede bulunmadan izlenimleri mi aldıklarını düşünmek için duramaz. Ama inşa ettiğimiz düzeni bozmanın ne kadar zor olduğu üzerinde, bunun yapılması üzerine ne kadar çaba sarf edildiğini ve başlangıçta bize verileden ne kadar uzak olduğunu vurgulayarak, hayli fazla durur. Yalnızca “bundan bizi ilgilendiren terimleri seçtikten ve onları, onlara ‘ait olduğunu’ söylediğimiz uzaklardakilerle bağlantılandırdıktan sonradır ki, kaosun bulunmuş olduğu yerde basitliği ve ahengi yaşayabilmek amacıyla tikel yükümlülükleri öngörüp onlara hazır olmak için belirli silsile ve eğilim örgüleri oluşturabiliriz.”

Ama “duygusal ve pratik özelliğimize” hizmet eden bir dünyanın yapısökümünün zorluklarına karşın, James dinleyicilerine yerinden ettiği yapısallaştırılmamış çeşitlilik kaosunun çağrışımını, kendi başına dikkat çekici bir güç gösterisi olan bir kaos betimlemesi sunar. Böylesi bir kaosun zihinsel ve duygusal olarak tahammül edilmez ve dolayısıyla, dolaylama ve bir görselleştirilmiş genelleme biçimi dışında imgelemez olması, James’e göre bilimsel açıdan anlamlı değildir; bu merkezi olgudur. James sorar:

Şu anda edinilen ve bir araya getirilen fiili deneyiminizin toplamı, mutlak bir kaos değil midir? Sesimin gerilmeleri, odanın içinde ve dışındaki ışıklar ve gölgeler, rüzgârın mırıltısı, saatin tik takları, bireysel olarak sahip olageldiğiniz çeşitli organik duygular, bunlar bir bütün oluşturuyor mu? Bunların çoğunun var olmayan haline gelmek zorunda olması, bunun yanında, aralarında umarım benim çıkardığım seslerin bazılarının da bulunduğu bazı başkalarının hafızanızın bazı yerlerinden, bu sahneyle hiçbir ilgisi bulunmayan yerlerden, onlarla birleşmeye uygun müttefikleri, akılcı bir düşünce akışı diye adlandırdığımız yoldan çağrıştırmaları, bütün bunların ortasında zihinsel sağlığınızın sürdürülmesi için tek koşul değil midir? Akılcı, çünkü değerlendirecek bir organımızın bulunduğu sonucuna götürür. Basit verili düzeni değerlendirecek bir organ ya da becerimiz yoktur. Şu anda verili haliyle gerçek dünya şimdiki tüm varlıklarının ve olaylarının toplamıdır.

Ama böylesi bir toplamı düşünebilir miyiz? Bunun zamanın belli bir anındaki nasıl bir kesiti olduğunu bir anlığına idrak edebilir miyiz? Ben konuşur ve sinekler vızıldarken, Amazon’un ağzında bir martı bir balık yakalar, Adirondack’in vahşi topraklarında bir ağaç devrilir, Almanyada bir adam hapşırır, Tataristan’da bir at ölür ve Fransa’da ikizler doğar. Bu ne demektir? Bu olayların birbirleriyle ve çok ilgisiz başka bir milyonuyla eşzamanlılığı onlar arasında akılcı bir bağ kurar ve onları, bizim için bir dünya anlamına

gelecek bir şey olarak birleştirir mi? Ama gene de işte böylesi bir ikincil eşzamanlılık ve yalnızca bu dünyanın *gerçek* düzenidir. Bu, olabildiğince çabuk kurtulmak dışında bir işimizin olmadığı bir düzendir.⁵⁴

James devamla bunu nasıl kırdığımızı ve bundan seri düzenler ürettiğimizi, nasıl “parçaları arasında hiç anlam verilmeyen ilişkiler, matematiksel ilişkiler, teğetler, kareler ve köklerle logaritmik fonksiyonlar keşfettiğimizi ve bu sonsuz sayıda ilişkiden bazılarını esas ve kanun oluşturuca olarak adlandırıp geri kalanları da görmezden geldiğimizi” anlatır. Bunlar basitçe tasarlamak ve öngörmek olan amacımız için şart “ve mucizelerin mucizesi, herhangi bir filozof tarafından henüz kapsamlı şekilde aydınlatılmamış olan mucize, verili düzenin yeniden şekillendirilmeye uygun olması” (863n).

Zihinsel inşalarımızın başarısını o kadar vurgulu bir şekilde mucizevi olarak ilan ederek ve “verili düzenin” bizim kavramlarımıza ve amaçlarımıza kendini uyarlamaktaki esnekliğini takdir ederek, James inşalarımızla var olan arasındaki asli uygunluğu kavrama ya da var olan üzerine bilgimize nesnel geçerlilik verme dürtüsünün önünü keser. James’in parçalı deneyimde keşfedebildiğimiz sonsuz ilişkilere ve neyin önemli olduğu konusunda vurguladığı gibi, matematiksel akıl yürütme bile yetkesinden fedakârlık etmek zorunda. Dolayısıyla, görmüş olduğumuz gibi, James’in başlangıç noktası sayıların deneyimle ilişkisi olduğunda, keyifle, “kendiliğinden bulduğumuzdan daha fazla sayısal devamlılık yapmalıyız” der. Geometriyle devam etmeden önce, sayı açıklamasını samimiyetten yoksun bir komplimanla bitirir:

Modern atom, ısı ve gaz kuramları, aslında, yalnızca şeylerin sayılarında sabitlik kazanmak için, akla uygun deneyimin göstermediği yoğun yapıyla araçlardır. “Akla uygun şeyler bana göre değildir,” der Bilim, “çünkü değiştiklerinde sayıları aynı kalmaz. Akla uygun nitelikler bana göre nitelikler değildir, çünkü zorlukla sayılandırılabilirler. Ama o farazi atomlar şeylerdir, o farazi kütleler ve hızlar bana göre niteliklerdir; her zaman sayılanmış kalırlar.”

Böylesi ayrıntılı icatlarla ve imgelem gücü için o kadar yüksek bedellerle, insanlar kendileri için gerçek şeylerin doğrusuyla yanlışla aritmetik yasalar altına girmeye zorlanacakları bir dünya yapmayı başardılar.⁵⁵

Bilim olgu sonrasında matematiğin icatlarıyla “dünyanın *gerçek* düzeninin” arasında, Riemann’ın geometrisiyle Einstein’ın uzayının klasik durumunda olduğu gibi, bir uyum olduğunu görmekten mutluluk duymuştur. Ama böylesi bir rastlantı Einstein’ın şu vecize gibi beyanda bulunmasını engellememiştir: “Matematiğin önermeleri, gerçekliğe olan ilgileri anlamında, kesin değildir; ve kesin oldukları kadarıyla da, gerçeklikle ilgileri yoktur.”⁵⁶ Bu formülasyonda matematiğin “kesinliği”, kuşkusuz Yunanların sanat ya da bilime en temel katkıları olan tümdengelimci kanıtlama yöntemiyle belirlenen kendi iç tutarlılığıyla ilgilidir. Doğal dünyanın işlemlerinin aksine, böylesi bir kesinlik saf matematik dünyasında en büyük kaygıdır ve görmüş olduğumuz gibi, yakınlarda sarsılmıştır, özellikle de kendi kendine göndermede bulunmanın çelişkileriyle bağlantılı olarak, Gödel’in bunun düşüncelerinin yapısındaki formel bir tutarsızlık ya da akla uygunsuzluk olduğunu göstermesinde gördüğümüz gibi. Ama Gödel’in ispatının uyandırdığı önemli ölçüde ilgiyi, Yunanlar için, gerçek dünyanın geometrisinin ve akılcılığının kuşku bir biçimde tehdit

altındaymış gibi görüldüğü irrasyonel sayılar skandalıyla karşılaştırabiliriz. En azından kimi modernler açısından, Gödel'in matematiği hem sanat hem de gerçeklikle olan bilişsel bağlantımızda ilgi çekici yeni yakınlıklar ortaya çıkarmış gibidir.⁵⁷

Gerçek dünya ile matematiksel yasa arasında uygulanabilir bir köprüye olan güven, Einstein'ın kaos olarak düşündüğü şeyin, yani şans, rasgelelik ve devamsızlığın üzerine inşa edilmemiş bir evrene olan inancını sürdürmesine neden olmuştu. Ama bir aralık algısı da kuantum rejiminin belirsizlikleri ve kuantum kuramıyla görelilik arasında bir köprü oluşturulmasının zorluğuna karşı bir kuşkuculuğa yer açılmasında aynı oranda önemlidir. Her ne kadar, bilim olabilmesi için fizik kuramının matematiksel sav ve kanıtlamanın sağlamlığına gerek duyduğu ilkesine göre hareket etmekten vazgeçmediyse bile, Einstein sonunda inancını sayılara bağlamadı ve bu açıdan daha sonraki Werner Heisenberg (o yalnızca Platonculuğu kabul etmişti) ve uyumsuzluk sorununu bir kenara iten rahmetli Richard Feynman gibi Pythagorasçılardan ayrılıyordu. Feynman için, ölümü sonrası yazılan yazının da aktardığı gibi, “Matematik doğanın kendi dilidir. .. ‘Doğa üzerine öğrenmek, doğayı değerlendirmek istiyorsanız, onun konuştuğu dili anlamanız gerekir,’ demişti. ‘Bilgisini yalnızca bir dilde sunar; dikkat göstermemiz için değişmesini isteyecek kadar tevazudan uzak değiliz’”⁵⁸ Doğanın yalnızca matematik aracılığıyla konuştuğu önkabulüyle yola çıkarsak, onun kendi hakkında söyledikleriyle didişmenin bir anlamı yoktur. Ve sayıların üzerinde konuşamayacağı şey hakkında, sessiz kalmak gerekir. Eğer Heisenberg'in özlü formülasyonunda olduğu gibi, “Denklem en doğrusunu bilirse,” kusursuzca türetilmiş ve nicelendirilebilir kuantum belirsizliği ilkesi üzerine, hatta onu izleyen çelişki ve özdeşlik ilkelerine daha radikal saldırılar üzerine titizlenmenin bir anlamı yoktur.

Şimdi artık bu gizemleri ne kadar kanıksamış olsak da uygulamalı matematiğin kaosa karşı bir duruştan onun değeri belirlenmiş kurulumuna dönüşümü başlangıçta kolay olmadı. Heisenberg'in düşün eseri *Physik und philosophie*'de [Fizik ve Felsefe] sondan bir önceki bölüm, görelilik ve kuantum kuramının neden olduğu şiddetli tepkiyi ele alır ve başlığı da uygun bir şekilde “Modern Fizikte Dil ve Gerçeklik” olarak belirlenmiştir. Fizik dünyasını insan deneyimiyle uyuşturmak için doğal dili kullanabilmek, Heisenberg kuşağının güçlü üstadı Niels Bohr için sık sık başvurulmuş bir tema olmuştu.⁵⁹ Ama Heisenberg başkalaştırılmış bir ortak dil, bilimin dili olarak matematiğin anıştırdığı ontolojiyle başa çıkabilecek bir anadili ihtiyacından söz eder. Bir sanki-varoluşlar, “sanal” varlıklar ve çelişkili benlikleri birlikte var olan potansiyellikler olarak kucaklayan vücutlar dünyasında, “bir değişikliğe uğratılması gerekmiş gibi duran özellikle bir temel klasik mantık ilkesi vardır.” “Ya ifade ya da ifadenin değillenmesi doğru olmalıdır” ve “*tertium non datur*”.⁶⁰ Değiştirilmiş bir çelişki ilkesi genişletilmiş bir özdeşlik anlayışının tersidir. Gerekleştirme peşinde çok fazla çelişkiye sürüklenen Heisenberg, başka bir yerde “Her parçacığın tüm diğer parçacıklardan oluştuğu” ve sonsuz sanal madde/karşı-madde parçacıklarıyla yüklü bir dinamik taban durumunun (Dirac evreni) verili olduğuna göre her an her şeyin olabileceği bir evrenden söz eder.⁶¹ Sayıların götürdüğü, Sophokles'in

* tertium non datur: Latince, “üçüncü verilmez” olarak çevrilebilecek, bir iddianın ya yanlış ya da doğru olduğunu, üçüncü bir olasılığın bulunmadığını ifade eden mantık aksiyomu –çn.

Oidipus'unun karşılaştığı ve çözdüğüne, çokun kaosu bir belirsizliğinde eriyormuş gibi durduğuna çok benzeyen bir taban durumudur.

Modern bilimin felsefi duruşunun bir yorumcusu olarak, Heisenberg hiçbir şekilde sabit durmuş ya da tutarlılık uğruna imgelem gücünden fedakârlık etmiş değildir. Ama 1955 tarihli denemesi *Das Naturbild der heutigen Physik* [Çağdaş Fizikte Doğa], yeni bilginin ve özellikle de “Kopenhag Yorumunda” akılcılaştırılan haliyle kuantum mekaniğinin ve kendi çalışmasının sonuçlarının mihenk taşı olarak görülebilecek (William James’in de ironik bir tatmin bulabileceği) ifadesi olarak öne çıkabilir. Heisenberg’in vurguladığı, betimleme nesnesi olarak, “‘kendi içinde’ doğa” olarak adlandırılan bir şeyin elimizde olmamasıdır. Onun yerine,

Nihai bir sonuç olarak, kuantum kuramında matematiksel olarak formüle edilen doğa yasaları artık bizatihi temel parçacıklar değil, onlara dair bilgimiz üzerinedir... Bu yüzden, temel parçacıkların nesnel gerçekliği garip bir biçimde dağılmıştır, üstelik yeni, eksik tanımlanmış ya da henüz açıklanmamış bir gerçeklik anlayışının sisleri arasına değil, artık temel parçacıkların davranışlarını değil, yalnızca bu davranış üzerine bilgimizi betimleyen bir matematiğin saydam berraklığına.⁶²

Ama entelektüel yolculuklarının daha sonraki bir açıklamasında, Heisenberg kendi başına, en azından Platon’un *Timaios*’undaki gibi bir temel geometri içinde yapı iddiasında bulunabilecek bir gerçeklik kaygısına geri döner. Onun gördüğü kadarıyla zorluk, ortaya çıkarılan ontolojiyi yansıtacak bir doğa dili araştırmasında olduğu gibi, nesneler ve hükümler konusunda Aristotelesçi olan ve olmayan arasındaki özdeşlik ve bölünme ilkesidir. Tesadüfen gerçekleşen bir ilhamla, Heisenberg geriye doğru yaratılışın yolları ve Tekvin’deki karışıklık arasındaki nahoş benzerlikleri ve ileriye doğru da ne kadar istemeden olsa da sezgi kümesindeki kurnazca kaosun “yeni bilimi” olarak tanıtılan merkezi bir kavramı işaret eden bir temayı ele alır. Heisenberg Wolfgang Pauli’nin şunları yazdığı bir mektuptan aktarır: “Bölünme ve simetrisinin indirgenmesi, işte bu canavarın özü! Baştaki şeytanın kadim bir özelliğidir (Bana ‘Zweifel’in [kuşku] özgün anlamının ‘Zweiteilung’ [ikilik] olduğunu söylüyorlar).” Ama Heisenberg sonradan Pauli’nin bölmesinin, bir kez Aristotelesçi mantık terk edildiğinde, “yaşamsal bir yerde tamamlayıcılık getirdiğini” söyler. “Pauli bu nedenle Aristoteles’in verdiği anlamıyla bölmenin şeytanın bir özelliği olduğunu, sürekli tekrarlanmasının yalnızca kaosa neden olabileceğini iddia etmekte haklıdır.”⁶³ Kabaca söylersek, Niels Bohr’un “tamamlayıcılığı” bir ışık demetinin, aynı anda ya orada ya burada, nasıl baktığına bağlı olarak hem bir dalga hem de bir parçacık olabileceğini söyler. Aristoteles’in ilkesi üzerine, Heisenberg iddia eder ki, birden iki yapmak ve “sürekli tekrarla” ikiye bölmek kaosa götürür, ama “özdeşlik” yoldan çekilirse, ikiden bir yapmak “bizi gerçek dünyanın uzayına götürebilir”.

Ama o zaman bölme ve çoğaltmaya uygulanan sürekli tekrar da aynı işi görebilir ki bu da yansiyabilirlikle, “uygulamalı matematiğin kusurlu olduğu” makroskopik dünyada tam da bu koşullara iyimser bir yanıt olan yeni kaos biliminde önde gelen bir rol oynamıştır. “Kaos” çağrıştırılmıştır, ama bir farkla. Çok fazla oyuncusu bulunan sistemlere, önemsiz olayların muazzam sonuçlar doğurabileceği ve göz ardı edilebilir değişikliklerin muazzam sapmalara tırmanabileceği sistemlere kendisini adayarak, bilim olanın taban durumu

sorununu çözümsüz bırakır, ama programı evvelce kabaca kaosa terk edilen bölgeler için görüngüler, tekrarlamalar ve nitelendirici dil bulmayı mümkün kılar. Hatta bazı keşiflerinde sayılar dünyasıyla bizatihi doğa arasında asli bir uyum olup olmadığı sorusunun olumlu tarafına destek sağlar. Ama en açık erken dönem başarılarının bazıları kaosa geçişi betimleme haline geldiler ve oralarda görüngülerde gömülü kimi basit kuralların bulunduğu ortaya çıktı ki, bunlara bir çatallanma dizisi ve bir tekrarlanan yineleme süreci, kendi kendileri üzerinde işleyen geri beslenmiş sayılar da dahildi. Üzerinde düşünülecek yalnızca birkaç unsurun bulunduğu basit sistemlerde bile, ki ilk akla gelen *Tango* olur, tekrarlayan çoğaltma ve bölme kozmostan kaosa bir güzergâh sağlar. Ama yeterince dikkat çekici bir şekilde, buradan doğan çalkantı ve öngörülemezliklerde, çoğaltma ve bölme aynı zamanda kaostan kozmosa bir güzergâh da sağlayabilir. Sonlu düzen adaları ortaya çıkar ve aynı şekilde, geometrik olarak bir “acayip çekim merkezi” etrafındaki yörüngede bir eğri olarak ifade edilebilecek olan bir yapılandırıcı odak. Sonra, başlangıçta, der Tevrat, bir rüzgâr derinliğin yüzünü yalarken, özelliksiz boşlukta “ışığın” belirmesi sayılı, örüntülü, geometrik olarak çoğalan, büyüyen farklılıklar zincirinde ilk terimi işaretler. Nemerov’un karmaşıklık ve zihnin kısıtlılıklarının duyu, zekâ ve hatta imgelem gücünü alt etmek için işbirliğine girerek kaos olasılığını açtıkları “Angel and Stone” şiirinde görüngüyü, yani hem eşsizliği hem de karmaşıklığı kurtarabilen meleklerdir. Şiir şöyle sona erer:

Demek ki gidiyorlar, o ılıdayan yaratıklar, aklı karışmadan sayan
 Ve yavaş, ölçülemez bakışlarında tüm işlemlerini tutan
 Bütün parçacıkların, her parça ve atomun, bu arada piramitler hareketsiz durur
 Çöllerde ve fındıkfaresi de deliğinde toplanır ve yağmur yağar
 Havuzun cildini su üzerinde suyla ve yaparak bir milyon
 Ve bir milyon desen hoş biçimde kafesli, dantelli ve kaynaşmış olmak için
 Ve Tanrıya birden bir ve bir olan her şeyi yansıtmak üzere.

Karnaval

Geçen akşam, tasadan azade,
 Uyudum – Bil bakalım rüyamda ne gördüm?
 Gördüm, bir şekilde geldiğimi
 Dolaşmak üzere altüst diyarına!
 Ahlaksızlığın erdem – erdem ahlaksızlık olduğu yere:
 İyinin kötü – kötünün iyi olduğu yere:
 Doğrunun yanlış ve yanlışın doğru olduğu yere –
 Beyazın siyah ve siyahın beyaz olduğu yere
 —W.S. Gilbert, “My Dream,” *The Bab Ballads*

İşe sadece bir şeyle değil, düzenli bir şeyle başlanırsa, o zaman kaos imgesine varmanın en kolay yolu bu bir şeyi altüst etmektir. Ama böyle bir stratejinin etkili olabilmesi için, özgün düzenin yalnızca örüntü ve düzenleme değil, neden-sonuç, “Varoluşun Büyük Zinciri” ya da zaman oku gibi hiyerarşik ve temelden tersinemez gözüken bir ilişkisel mantık da içermesi gerekir. O zaman altüst ediş paradokslu, çelişkili bir düşünce olur, tıpkı hiçbir şeyi olmayan ve güçsüz dilencinin kral olması ve her şeye sahip olan ve güçlü kralın da dilenmeye başlaması gibi. Altüst edişle kaos için zamanın olağan akışında birinin diğeri olması, çocuk adamın babası olabilirken, sonuncunun da birinci olabilmesi yeterli değildir. Bunların aynı anda diğeri de olabilmesi gerekir: Dilenci ve kral, kral ve dilenci, çocuk ve yetişkin, kaosun anlamının gerçek kaynağının ilişkisel mantığa saldırıda yattığı bir tür ucube gibi bileşim ve kimera.

Karnaval icazetli canavarlarla doludur. Başka yerlerde ucube gibi bileşenlerin kaosu simgelemesi ya da kaotik ilkeyi somutlaştırması görülmedik şey değildir. Kategoriler ve yapılaştırılmış ilişkiler dünyasında, ucubelik tanımı gereği sınırları aşan bir şeydir. Ama radikal biçiminde, ucubelik yalnızca kutsal ve doğal sınırları ihlal etmekle kalmaz; onları yok eder, hiyerarşik ve kategorili olanı yapısız, kuralsız, birleştirici çeşitliliğe indirger. Ucubelik hem normları yok eden sınırları aşan bir aşırılık hem de denetimsiz ve denetlenemez olasılığı akla getirir, öyle ki, imgelenen bir evrensel ucubeliğin (norm olarak ucubelik) paradokslu sonucu bir tür tesviyedir. Her şeyin garip, her şeyin olası olduğu yerde, farklılık bir fark oluşturmaz.

Uygun biçimde, kaosun vücut bulmasına bir yaklaşım olarak karnaval görünüşte tezatlı şu iki stratejiyi gerekli kılar: hiyerarşinin altüst edilmesi ve evrensel tesviye. Gene de, “karnaval” olarak adlandırdığımız, yaşayan ve tarihsel olaylar, ama yalnızca Hristiyan

takvimini uygulayan topluluklarda paskalya perhizini başlatanlar değil, diğer toplumlardaki, etnografik denetlemeyi bir kenara bırakan benzer olaylar da, bize hiyerarşinin altüst edilmesiyle (belli bir topluluk içindeki) evrensel tesviyenin mantığının gerektirdiği gibi karşılıklı dışlayıcı olmadığını gösterir. Kaotikolguda, bir şema diğerini destekler. Karnaval damarındaki hiyerarşinin ritüele dönüşmüş altüst edilişi, istenmemiş bir etki olarak tesviyeyle rasgele bir karışmayı destekleyebilir. Diğer yandan tüm amaç, siyasal ya da dinsel zeminde tesviyeyken, hiyerarşinin altüst edilişi de en etkili uygulama retorığı olabilir.

Tesviye ve altüst etme yalnızca geçerli düzenin bozulmasının pratik bir etkisi olarak değil, aynı zamanda karnavalda yatan daha derin, daha soyut olsa bile daha kişisel bir meydan okuma nedeniyle de birbirlerini desteklemeye uygundur. Alınacak aslı ders, aşına gerçekliği destekleyen önsel (apriori) ilişkisel mantığın aslında önsel olmayıp geçici ve dolayısıyla da kırılğan (ve belki de güçlendirilmeye muhtaç) olmasıdır. Veya şeylerin düzeninin hiyerarşik yapısı her şeyi içermiyor olabilir, herkesin paylaştığı, ayırım gözetmeden paylaşılan, ölümlülük ve değişebilirlik gibi tesviye edici ortaklıklar bulunabilir. Veya nihai nokta güç ve güçsüzlük, tanrısallık ve ölümlülük gibi tezat oluşturan bir düşüncede takdim edilen zıtlıklar oynak karakterlerini aşabilir (kabul edilen anlamsızlığa veya karşıolgusal iddiaya veya izinli toplumsal çılgınlığa içkin sıradanlığa bir dönüş güvencesinin olması) ve daha yüksek bir gerçeklik iddiasında bulunabilirler: Vücut bulan Tanrı, İsa olan soytarı ya da tesviye edici kaosunu Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlikte arıtan devrimde olduğu gibi.

Karnaval en başta fiili bir ortam olarak, ikincisi bir benzeşik olaylar sınıfı olarak ve nihayet alternatif bir gerçekliğin genelleştirilmiş bir sürümü olarak var olur. Kaotik uygulamanın iki taraflı birbirine geçmiş karnaval stratejileri, altüst etme ve tesviye, karnaval zamanındaki benzer bir başkalıkla benzeşiktir. Karnaval ortamları sıklıkla zamanın dışındaki bir zaman, olan bitenin sayılmadığı, takvim harici bir Araf olarak hissedilir ve bazen de resmen böyle belirlenir. Aynı zamanda, karnaval ortamları yinelenmelerinde mevsimseldir ve mevsimsel olarak işaretlenirler. Tüm festivaller gibi, yılın mevsimsel ilerleyişinde zamanı düzenleme görevi görürler. Antropolog E.R. Leach'ın belirttiği gibi, biz toplumsal yaşamda aralıklar oluşturarak zamanı yaratıyoruz ve “Festivaller olmadan, böylesi dönemler [hafta, yıl gibi] var olmazdı ve tüm düzen toplumsal yaşamdan çıkardı.” Ama bu işaretleyiciler öne çıkmalı ve dolayısıyla da normal farklılaşmamış akışa ait olmaya son vermeli. Durkheim'a bir darbe vurarak, Leach, “Her festivalin... varoluşun Normal-düzeninden Anormal-Kutsal olana ve gene geriye geçici bir kayışı temsil ettiğini,” önerir. Dahası, festival evresi “bir anlamda” sıradan evrenin tersi olmalıdır. “Bu durumda, mantıksal olarak uygun bir ritüel davranışı normal yaşamı geriden ileriye oynamak olacaktır.”¹

Zaman dışında zaman bu durumda geçicileştirici bir işleve sahiptir ve “mantıksal olarak” kendisini olağanın altüst edilmesi olarak, hatta, yaşlı genci oynadığında ve ölümler mezarlarından çıktığında, bizatihi zamanın tersine çevrilmesi olarak gösterir. Ama gene burada, altüst etme tesviyeyle el ele gider. Zaman dışında zaman aynı zamanda hafızası olmayan zamandır, paradokslu bir kavram, ama festival zamanının genel bir izin ve genel bir coşku dönemi olduğu gerekli bir koşuldur. Ve gerçekten de takvim dışı karakteriyle, kutsal zaman hafıza ve tarih gibi böylesi kısıtlayıcı desteklerin üzerindedir ve ebediyetin tekliğine yer açar.

Karnaval tanrısının Satürn olması, (yanlışlıkla Zamanla özdeşleştirilen) Kronos'u de-
 virmesine binaen uygun olduğu gibi, festival tesviyesine binaen de Roma'nın Saturnalia'sı
 ya da Dionysos'u olması da uygundur.² Ama daha güçlü bir iddia, ikililiği ve eşikte olmayı
 cisimleştirmesine binaen iki çehreli canavar Pyth lehine öne sürülebilir. Ovidius'un, tamamlanmış
 altı kitabının her biri bir ayın astronomik, tarihsel ve dinsel olaylarını, festivallerini
 ve ayınlarını gösteren bir takvim şiiri olan *Fasti*'si'nde Janus, *biformis** şairin çift çehresi
 karşısında duyduğu şaşkınlığa yanıt vermek üzere şahsen görünür. Muhtemelen adının
 spekülatif bir türevinden yararlanarak (kök olarak *chaos*'a bağlı olan ve yarılp açılmak
 kadar derin boşluğu da anımsatan *hiare*'den), Janus şöyle bir beyanda bulunur: "Eskiler
 bana Kaos derdi, çünkü eskiden gelen [*res prisca*] bir varlığım ben." Ve dört elementin
 "bir araya toplandığı" zamanlardan ve kütle uyumsuzluk sonucu çözündüğünde nasıl da
 toprak, su, hava ve ateşin kendi yollarına gidip katmanlı bir düzey düzende mekânlarını
 bulduklarından söz eder. "İşte o zaman, o ana kadar yalnızca bir top, şekilsiz bir topak
 olan ben, bir Tanrı'nın çehre ve uzuvlarını edindim." Ama Janus'ta özgün koşulların bir
 kısmı kalmıştır: "Ve şimdi bile, benim [bir zamanlar sahip olduğum] kaotik durumun
 küçük bir göstergesi olarak, önüm ve arkam tamamen aynı görünür."³

Her iki tarafa birden bakıyor olmasının diğer, daha bariz nedeni, onun eşik konumuyla
 ve kapı bekçisi, açıcı ve kapayıcı güç ve işlevine sahip olmasıyla ilgilidir, özellikle de yılın
 kapısında. Bu anı, "yeni güneşin başlangıcı ve eskisinin sonu" olmasıyla özel olarak açıklar.⁴
 Başlangıç ve sonun bir çelişki olarak birlikte yaşayabildikleri arada bir zaman olarak bu
 özel olma durumunu göstermek için, daha sonraki yüzyıllar Aralık Saturnalia'ya damga-
 sını vuran izin ve altüst edişi Yeni Yıl festivaline kaydırmıştır. Kapı bekçisinin gücü aynı
 zamanda kaosa başka bir bağlantı aracılığıyla, Janus Tapınağının kapılarının açılmasının
 savaşın başlangıcına işaret ettiği Roma geleneğinde ifade edilir.

Janus'un kaotik ikianlamlılığı ve çift bakışı Leach'in ritüel ortamlarının anatomisinin
 geçiş rotasına da uyar. Böylesi ortamlardaki, görünüşte tezatlı ama aslında ilişkili üç tür
 sıra dışı davranışı ayırt eder: Biri formelliğin artması; biri resmi statü ve toplumsal kişiliğin
 öne çıkarılacağına gizlenmesi; ve biri de diğer ikisini de kapsayan ve aşan, "katılımcıların
 olduklarının tam tersi rolü oynadıkları aşırı âlem biçimidir; erkekler kadın rolü oynar,
 kadınlar erkek, Krallar dilenci, hizmetçiler efendi, çömezler piskopos." Leach bu davranış
 biçimlerini "formellik", "kılık değiştirme" ve "rol tersinmesi" olarak betimler ve bunları
 "kutsal zamanın" evreleri olarak şemalaştırır ve ilişkilendirir: İlk ikisi (farksız şekilde)
 başlangıç ve bitiş, üçüncü de kutsal zamanın tam anlamıyla gerçekleşmesi. Doruk evre
 olarak rol tersinmesi "seküler olandan kutsal olana eksiksiz bir aktarımı simgeler; normal
 zaman durmuş, kutsal zaman tersine oynatılmış, ölüm doğuma dönüşmüştür" (136).

Leach'in genelleşmiş ritüel davranış biçimlerinden ikisi olan kılık değiştirme ve rol
 tersinmesi, kaosu karnaval kılığında imgeleme stratejileriyle uyumludur, ama üçüncüsü,
 abartılmış tören biçimleriyle yüksek formellik, kendi kendini alaya almaya yaklaşıp gibi
 yaparak bir katkıda bulunur. Bunları birlikte ele alan Leach, hamleyle geri dönüş arasın-
 daki, sekülerden kutsala geçişin tamamlandığı evre olan rol tersinmesini, yerleşik düzenin

* Latince, ikibiçimli –çn.

açık arayla en radikal dönüşümü olarak takdim eder. “Böylesi gerçek âlem durumlarında, normal yaşam tersine oynanır ve ensest, zina, transvestizm, küfür ve devletin başına karşı suç gibi her türden günah günün normal düzeni gibi karşılanır.” Ama festival davranışlarının içinde kurulu düzene karşı en radikal saldırının, Leach’ın “kılık değiştirme” olarak adlandırdığı, bütün dünyanın maskeyle dolaştığı “ve formel ritüel davranışı kurallarının unutulduğu” şeyde yattığı tartışmalıdır. Tersinme, altüst etme bir yapıyı korur; kılık değiştirme ya da tesviye, çözer. Tersinme kimliği paradokslu antitezde sıkıştırır; kılık değiştirme onu değişken olasılıklara salar. Kılık değiştirme, maskelerin atılmasıyla sonuçlanan maskeli balonun ötesine gider; gizli komplo, direniş, isyan, yasayı kendi eline alma ve suçun kapüşonları, karşı cinsinkiler de içinde olmak üzere kıyafet değişiklikleri. Kılık değiştirme kimliği sildiği gibi serbest de bırakabilir. Altüst etmeyi özgün haline getirmek, mevsimin sona ermesiyle karnaval kralının tahtından indirilmesi gibi, kolaydır. Yalnızca kum saatinin ters çevrilmesidir. Ama tesviyenin etkisi, Humpty Dumpty’de olduğu gibi, o kadar kolay sıfırlanamaz.⁵ Sınırdaki, her şeyin olası ve birbirinin aynısı olduğu, bizatihi toplumsal yaşamın öngörülemez ve kültürlenmiş gözlerde doğadışı olanın içinde çözündüğü yerde, karnaval Thukydides’in salgınının ana hatlarına uyar. Salgın ve saturnalia, salgın ve kılık değiştirme arasındaki edebi ve görsel ilişkilendirmeler, Holbein’in *Ölüm Dansı*, Boccaccio’nun *Decameron*, Poe’nun “Masque of the Red Death” [Kızıl Ölümün Maskesi], Ghelderode’un *Fastes d’enfer*’inde [Cehennem Debdebeleri] olduğu gibi bu rahatsız edici farkındalığı taşır. Lukianos’un yeraltına parodili bir yolculuk olan *Menippos*’unda maskeli ve kostümlü ölüm bir yaşam gösterisi, nihayetinde kemiklerle altta yatan bir eşitliği ortaya çıkaran bir kılık değiştirme sunar.

Kaos imgelemek için karnaval stratejilerinin sözel ve görsel sayısız kurgusal cisimleş-tirmesinde, üç belirli mekân dikkat çekici sıklıkta ortaya çıkar. Bunlar tiyatro, panayır ve rüyadır. Toplumsal ve psikolojik deneyimden böylesi katılımlar onları bir karnaval karşı-kozmosunun yansımaları olarak uygun taşıyıcılar haline getiren veçhelere sahiptirler. Tiyatro bariz bir şekilde yapılandırılmış bir ayna dünyada rol yapmanın mekânıdır; panayır rasgele kaynaşmanın mekânıdır. Hem serbest biçimli hem de geleneksel betimleme olarak rüya, ikame, yer değiştirme, altüst etme, uygunsuz kümelenmeyi, kendine özgü bir tersine ve ikameci bir mantık doğrultusunda, halk bilgeliliğinin diyeceği gibi “aykırılıklarla” ya mantıksız ve deneysel karşıtı, akışkan ve rasgele ya da yapısallaştırılmış olarak görünmek için kullanır. Gene de panayır, tiyatro ya da rüya gibi, bu mekânlardan herhangi birini, altüst etme ya da tesviye, rol tersinmesi ya da kılık değiştirme, şenlik ya da ucubelikteki dışlayıcı bir özellikle ilişkilendirmek hatalı olur. Bu doğrultuda, etkileşimlerini panayır, tiyatro ve rüyanın, bazen üçünün birden tek bir çalışmada bittiği bir dizi karnaval kaosu sürümünde izlemeye niyetliyim. En iyi parodi olarak anlaşılabilir bir retorik, bir betimleme stratejisi kullanan kaos betimlemelerine geçeceğim. Parodi benzerlik nitelendirmek için altüst etmenin başrol oynayabileceği yer değiştirme biçimlerini devreye sokar. Parodili yansıtımda hem bir tesviye iddiası hem de dünya tersine dönerken kaos imgesiyle hazır bir ortaklık vardır.

Toplumsal ve kültürel bir görüngü olarak karnaval, resmi kültürün hiçbir zaman tam anlamıyla ifade edemeyeceği ya da zapt edemeyeceği toplumlarda mantalitelerle ve marjinallikle, deneyim, düşünce ve uygulamanın altyüklenmesiyle ilgilenen tarihçiler ve

başkalarından gelen güçlü dürtüler sayesinde son on yıllarda ilgi odağı olmuştur. Edebi yorumcular arasında, toplumsal ve kültürel antropoloji, toplumsal psikolojiden kavramsal modeller ve Mikhail Bakhtin'in entelektüel açıdan inandırıcı yazılarının batıya doğru göçü, "karnavaleski" bir kuşak öncesindeki "ironi" kadar yaygın bir mecaz haline getirmiştir. Sonuç, boyutlarıyla etkileyici ve niteliğiyle değişken, karnaval anlayışını yoğun bir şekilde kullanan, güçlerinden biri de herkesin ne olduğunu biliyor olması olgusundan gelen bir eleştiri topluluğu olmuştur. Toplumsal ve siyasal işlevi (uyarlanabilir mi yıkıcı mı?) üzerine, psikolojik kökleri üzerine ve olağanüstü çeşitli ve genellikle uyumsuz bir görüngüler dizisi için genel uygulamaya sahip olması üzerine çok fazla tartışma olmasına karşın, ne olduğunu biliyor. Bir sanat terimi olarak "karnaval" gerçekten de rahatsız edici düzeyde cılız bir entelektüel inşa olmuştur. Gene de, bir duygusal popülizm izine rağmen, ya da hatta belki de o nedenle, Bakhtin'in geniş savı ve somut soruşturmaları Rabelais ve Dostoyevski üzerine tartışılmaz şekilde parlak çalışmalarında olduğu gibi verimli bir önerme ve genelleme kaynağı olmuştur.

Bakhtin'in katkıları arasında, "dünyanın karnaval duyusu" adını verdiği şeyin tarihsel bir boyutunun bulunduğu algısı vardır. Bu doğrultuda, yalnızca toplu insan deneyimine kök salmış, arka arkaya gelen resmi kültürlerle diyaloga giren bir karnaval sesi olmakla kalmamıştır; aynı zamanda böylesi bir ses aracılığıyla konuşan duyarlılıkta da bir evrim vardır. Tarihsel genel bakışında, Bakhtin böylesi bir evrimi anlatır: Karnaval duyusunun "halkın en geniş kütlelerinde muazzam bir yerinin" (Saturnalia buna kanıttır) ve edebiyatta güçlü bir etkisinin bulunduğu antikiteden, doğrudan "ortaçağ insanının aslında iki yaşam sürdürdüğünün (tabii ki belli çekincelerle) söylenebildiği, biri resmi yaşam... diğeri de karnaval meydanı yaşamı olan" ortaçağa; ve karnaval duyusunun doruk ifadesine ulaştığı Rönesans'a; ardından onu bir edebi gelenek haline getiren, ilhamını doğrudan karnaval yaşamından" alacağına, edebi kaynaklardan alan (ve böylece, Schiller'in terimiyle "duygusal" olan) gerileme gelir. Rönesans'taki doruğunda, "dünyanın karnaval duyusu," hem yüksek ya da resmi kültüre hem de popüler deneyime nüfuzuyla kucaklayıcı (hatta tesviyeci) kuvveti olmuştur ki, o zaman Bakhtin'in açıklamasıyla:

Onun karnaval gülüşü, taçlandırma/taçsızlandırma karnaval eylemlerinin, kayma ve kıyafet değiştirmelerinin simge-sistemi, karnaval ikianlamlılığı ve kısıtlanmamış karnaval dünyasının tüm aşına, kinik düzeyde samimi, eksantrik, övücü-istismar edici ve benzeri imaları, neredeyse tüm sanatsal edebiyat türlerine derinden nüfuz etmişti. Dünyanın bu karnaval duyusu temelinde, Rönesans dünya görüşünün karmaşık biçimleri doğdu. Dönemin hümanistleri tarafından söğürüldüğü haliyle antikite bile, bir dereceye kadar dünyanın karnaval duyusunun prizmasından kırılmıştı. Rönesans karnaval yaşamının en yüksek noktasıdır. Sonra gerilemesi başlamıştır.⁶

Ortaçağdaki verimli karnaval görüngüsünü çarpanlarına ayırmak, o kadar çok edebi ve başka ifadenin "karnavallaşmasının" entelektüeller arasındaki zapt edilmemiş bir kaosun olanaklarıyla ve kilise, devlet, dil ve coğrafyadaki temel bir istikrarsızlık kuşkusuyla giderek artan bir cilveleşme istekliliğinin görüldüğü Rönesans'takine kıyasla daha kolaymış gibi görünür. Aynı zamanda, sanatçılarla düşünürler, hicivcilerle polemikçiler, kimisi de klasik örneklerin yetkesinin yanında yerel uygulamanın aşinalığıyla, yerleşik *topoi*'den yararla-

MAD FASHIONS,³⁰ OD FASHIONS, All out of Fashions, OR, The Emblems of these Distracted times.

By John Taylor.



L O N D O N,
Printed by Iohn Hammock, for Thomas Baulie, 1642.

RESİM 4.1. John Taylor, *Mad Fashions, Od Fashions, All Out of Fashions* (Londra, 1642), İllüstrasyonu içeren kapak sayfası.

Usuller, Ölçsüz Usuller ya da Bu Kafası Karışık Zamanların Amblemleri başlıklı edebiyat dışı broşürünün kapak sayfasındaki kaba saba ama etkili illüstrasyonda görülebilir. İllüstrasyon (RESİM 4.1), popüler sataşmalarda sık sık görülen, tipik olarak çocukların ebeveynlerini dövdüğü, balıkların ağaçlara tünediği, sığırın kasabı doğradığı, geyiğin avcıyı kovaladığı ve kadının sözünü geçirdiği tema üzerine varyasyonların bir özetidir.⁹

Taylor'ın illüstrasyonundaki böylesi imgeler bir araya geldiğinde, merkezi figürlerin kaotik ucubeliğin etkisi olarak tam bir karşı cinsle kılık değiştirmenin çılgınlığıyla sistemli bir şekilde çılgın ama dikkat çekici ölçüde simetrik bir dünya oluşturur. Sahne, yerleşik ve hatta doğal düzendeki değişmelerin, altüst oluşların yedi yıl sonra monarşinin askıya alınması ve kralın idam edilmesiyle doruğuna çıkacak olan Britanya'da 1642'deki sapkın hatta eskisiyle taban tabana zıt koşulları ifade etmeyi amaçlar. Taylor'ın vizyonu onu o kadar düşünümeyecek derecede uzaklara taşımaz ve amacı da hiciv ve canlandırıcıdır: Ulusu utandırıp çılgınlıktan vazgeçirmek. Sahneyi, şahsında ülkedeki karmaşayı temsil eden ucube-soytarı-kurbanla başlayarak ayrıntılı bir şekilde açıklar:

Bu ucube gibi resim açıkça beyan eder ki
Bu (hayli düzensiz) ülkenin gönyesi bozuktur.
Bu yüzden kıçı omuzlarında görünür,
Bu yüzden ceketini alt kısmına giyer;
Çizmeleri ve mahluzları kol ve ellerindedir,

nabiliyordu. Böylesi bir şemada hem dinsel hem de seküler gelenekteki atalarıyla, çılgınlığın bilgeliliği. Başka biri de "altı üstüne gelmiş olan dünyanınkiydi."⁷

Ucube Gibi Karmaşa

Baş aşağı olmuş dünya sık sık tek bir kapsamlı amblemle simgeleniyordu: Aşağı bakan bir haç saplanmış bir küre.⁸ Ama mecazın hem keyfi hem de öğretici gücü tikelleştirilmiş ayrıntılandırmada, bereketli çılgınlık ve ucubelikte yatıyordu. Hiyerarşi ilişkilerinin mekanik altüst edilişi kendi başına, çılgınlığın methiyesini yazan bir Erasmus'un paradokslarındaki amphisbaenia' sokuşu kadar olmasa bile ucubeliğin kuvvetini gerçekleştirebilir. Temel süreç John Taylor'ın 1642 tarihli *Mad Fashions, Od[d] Fashions, All Out of Fashions, or, The Emblems of these Distracted Times* [*Çılgın Usuller, Garip*

* Amphisbaenia: Mitolojide, iki ucunda da kafası bulunan ve dolayısıyla her iki yöne de gidebilen yılan —çn.

Eldivenleri de (üzerinde durduğu) ayaklarında
 Kilise altüst olmuştur (acınası bir gösteri)
 Mum yukarıda, ışığı aşağıdadır,
 Tavşan köpeği kovalar, fare de kediyi,
 At arabayı kırbaçlar (Bunu savunmak için dua ederim)
 El arabası adamı sürer (Ah temel)
 Yılan balıkları ve diğer balıklar çok hızlı uçar.
 Bu kuşkusuz garip usulleri olan bir ucubedir,
Ovidius'un bütün dönüşümlerini aşan.
 İngiltere'nin bugünkü durumu budur,
 Her şey tam tersine dönmüştür.

"*Ignoramus*'un* Öğretmenine öğreteceği, / domuz iğdiş edenlerle acemi çaylaklar vaaz vermeye cüret edeceği" bir zamanda, Taylor arabayı atın önüne koymaya dayanan ünlü aptallıkta belli bir uygunluk bulmuştur. En uzun yakınması kilisenin içinde ve dışında gördüğü mezhepçi çılgınlık olduğundan, aynı şekilde uygun olan alışıldık özlü küre amblemi yerine haç aşağıda olmak üzere baş aşağı kilisenin konmasıdır. Taylor'ın, yerleşik dinsel yetke yerinden olduğunda şeylerin tüm düzenine tehdit kaygısının kutsal metinlerde de sorunlu bir temeli vardır. Paulus ve Silas Selanik'te yeni sözleri vaaz ederken, sözcüleri kentin yöneticilerine şikâyet eden bir grup tarafından kovalandılar. "Dünyayı altüst eden o adamlar buraya da geldiler... Onların hepsi, İsa adında başka bir kral olduğunu söyleyerek Sezar'ın buyruklarına karşı geliyorlar (Elçilerin İşleri 17:6-7).^{†10} Ve bu başlamakta olan devrimin ironik anlatısının ardında "Yeşaya Kıyameti" adı verileni başlatan dizeler vardır (Yeşaya 24-27): "İşte RAB yeryüzünü harap edip viraneye çevirecek, Yeryüzünü altüst edecek, Üzerinde yaşayanları darmadağın edecek," hem yeryüzü hem de sakinleri için evrensellikleriyle tesviye edici sonuçlarıyla: "Ayrım yapılmayacak; Ne halkla kâhin arasında, Ne köleyle efendi arasında, Ne hizmetçiyle hanım arasında, Ne alıcıyla satıcı arasında, Ne ödünç alanla ödünç veren arasında, Ne faizciyle borç alan arasında" (Yeşaya 24:2).[‡] Ama Taylor'ın ana imgesi ne altüst edilmiş küre de kulesi aşağıya bakan kilise de değil, insan-ucubedir – gözlenen ve gözlemleyen, bir bakış açısından yalnızca giysilerini doğru dürüst nasıl giyeceğini bilemeyen bir soytarı, ama ilk görsel etkisi yüzgeçli bir fok-adam bileşimi, giysi ve insanın, kafadan ayağa kaynamış ve zıt harekete hazırlanan iki adamın hareketsiz bir takımı. Biçare bir şaşkınlıkla çevresindeki sahnenin kutsanmamış sapkınlığına olduğu kadar kendi kendisine bakan gözlerinin kafasından fırlıyor olmasında şaşılacak bir şey yoktur.

Karnaval kaosu, özellikle de tersine çevrilmiş dünya ve çılgınlığın hükmetmesi temalarında önceki yüzyılın popüler yaratıcılığında geniş bir geçerliliği vardır, eğlencelik kitaplar ve gazete boyutunda broşürler kadar incelikli hümanist eleştiride de. Hem popüler yaratıcılık hem de bir ölçü Erasmusçu ironi, eserleri kuşkusuz Bakhtin'in dönem anlatısına destek sağlayan Baba Pieter Bruegel'in resim ve baskılarına sızmıştır. Karnaval temaları doğrudan

* *Ignoramus*: Latince "bilmiyorum" ya da "cahilim" karşılığında. George Ruggle'in 1615 tarihli aynı isimli, Latince yazılmış olmasına karşın Fransızca ve İngilizce pasajlar da içeren fars tarzında, esas olarak hukuk camiasının akademisyenler tarafından eleştirilmesine vesile olan oyunundan esinlenilmiş –çn.

† <https://incil.info/kitap/act/17>

‡ <https://incil.info/kitap/isa/24>.

Nederlandse Spreekwoorden [Felemenk Atasözleri] ve *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş* (her ikisi de 1559-60) gibi eserlerinde tezahür eder.¹¹ Ama bunlar aynı zamanda Bruegel'in gravürü *The Festival of Fools* [Soytarılar Festivali], resmi *Het Luilekkerland*'da [Tembellik Diyarı] ve günah, çılgınlık ve şiddetli kıyamet dünyasını betimlemelerinde de aynı şekilde mevcuttur. Bu sonuncular arasında özellikle dikkat çekenler, kendi tasarımlarına dayanarak gerçekleştirdiği Yedi Ölümcül Günah serisindeki gravürler (1558) ve *Dulle Griet, De Triomf van de Dood* [Ölümün Zaferi] ve *De val van de opstandige engelen* [Asi Meleklerin düşüşü] resimleridir (hepsi yaklaşık 1562).

Yakın zamanlarda Bruegel'in çalışmalarına gösterilen muazzam saygıya, düzeltilmiş büyük bir anlayışa ek olarak, karmaşıklığına karşı da derinleşen bir duygu eşlik eder. Resmi üzerine ıraksayan ve sıklıkla da kendi içlerinde mantıklı açıklamalar, nadiren dibine indikleri duygusunu verir. Kültürel bağlama, Pazar gerçekliklerine ya da siyasal, toplumsal ve ikonolojik kodlara yaslanan yorumlamalar Bruegel'in esrarının özünü yerinde bırakmış gibidir, bu esrarın bir bölümü de resimsel bir esrar retorığının yanında, Auden'in unutulmaz biçimde algıladığı gibi, dramının ışık bilgisinden kaçınmakta yatar.¹² Resimler, *The Massacre of the Innocents* [Masumların Katliamı] (yaklaşık 1566) adlı, bir köye gerçekleştirilen baskını betimleyen resimdeki, etkileriyle insanın içini donduran soğukkanlı yorumda olduğu gibi, Bosch'un aksine, normallikten söz ediyor ya da normallığa hitap ediyor gibidir. Dağınık bir eylem ve görece küçük figürler, yüksek bir bakış açısı, tekdüze bir kış ışığı, durgun bir arda ve köy meydanında işin nasıl yönetildiğini gösteren berrak bir taktiksel açıklamayla, şok sahnenin soğukkanlılığındadır. Ne mekân, ne ölçek, ne ışık, ne de atmosfer duygusal bir biçimde, izlenceyi yoğunlaştırmak, izleyenin duygularını harekete geçirmek, normallüğünün patlayıcı rahatsız ediciliğini ya da dehşetini dokunaklı bir biçimde aktarmak için kullanılmıştır. Daha doğrusu, betimleme kaosu normallik olarak yansıtır. Gene de etki, Hampton Court sürümünde daha sonra çocukların yerine evcil hayvanların konularak katliamın sistemli bir arama ve yağma sahnesine dönüştürülmesini gerektirecek kadar rahatsız edicidir.

Bruegel'in ünlü resmi, uçtaki bir yorumlama vakası olarak *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş*'ta karnaval şahsen görülür (RESİM 4.2). Resim inandırıcı ve çeşitli biçimlerde dönemin dinsel polemiklerinin eleştirel bir betimlemesi olarak okunmuştur; örneğin Lutherci Kral Karnavalı ve (kılık değiştirmiş olarak) Katolik Dame Perhizi gibi ve alternatif olarak Noel-Paskalya arasındaki tüm kutsal mevsimin görsel olarak yapısallaştırılmış bir betimlemesi olarak.¹³ Her iki yorumlama da resimdeki Çılgınlık figürünün başı çeken bir tür ruh olarak merkeziliğini vurgular ama farklı betimlemeler seçerler. (Bir açıklamada, ana noktayı belirleyen neredeyse tuvalin fiziksel merkezindeki, çiftin önünden giden meşale taşıyan soytarının grubudur; diğerindeyse meydana yüksekte bakan, ressamın ve izleyicinin hemen karşısındaki pencerede oturan yüksekteki soytarıdır.) Çılgınlık kesinlikle, sahneyi oluşturan savaş taklidi de içinde olmak üzere kalabalık karşıtlıklar ve yankılar tayfının her tarafına nüfuz eder; genel ve anlaşılan normal karşılanan çılgınlık. Bölünmeler Taverna ve Kilise arasında çerçevelenmiş bu hayli simetrik ve görünüşte kutuplaşmış sahneyi kırar. Perhiz tarafında oynayan çocuklar vardır, Karnaval tarafında oraya bir tövbe görüntüsü veren çirkin ve endişe verici figürler yer alır, dilenciler ve sakatlar her iki yanda da görülür.



RESİM 4.2. Pieter Bruegel (baba), *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş* (1559-60). Ahşap pano üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Kunsthistorisches Museum, Viyana.



RESİM 4.3. Pieter Bruegel (baba), *Dulle Griet* (yaklaşık 1562). Ahşap pano üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Fotoğraf © Museum Mayer van den Bergh, Antwerp.

Resim toplumsal yaşamın hem tayfını hem de unsurlarının ayrımsız bir karışımını sunar. Vahiyle kılık değiştirmeyi, bayram ve sıradan günleri, bir festival ve takvim zamanlarının kaynaşmasında bir araya getirir. Resimde yer alan savaş taklidi aşırılarda ifade edilen bir

takvim eşiğini gösterir, ama toplam etki anormalin tedirgin edici normalliğini ve bunun tam tersini anırtırmayı hedefler. Ziyafet ve kıtlık, iştah ve yoksunluk sıradanın maskeleri değil, çehresidir ve sıradan dünya ile tepetakla olmuş dünyayı ayıran çok az şey vardır.¹⁴

Diğer Bruegel işlerinde sıradan yaşamın altında hazır yatan kaos kendisini gülünç bir karşı-dünya patlaması şeklinde gösterir. Baudelaire bunların yaratıcı gücüne “*Le Drôle* [Garip] Bruegel’in şeytani ve tuhaf kaosunu [*capharnaüm*] bir tür özel, satanik zarafetten başka bir şeyle açıklamaya kalkışana” meydan okuyarak yanıt verir.¹⁵ Özellikle aykırı biçimlerin ucube gibi kaynaşmasında, zekâ en rahatsız edici ve korkunç ayrıntıyı bile hafifletir. Örneğin *Dulle Griet* (Deli Margaret) resminde ve *Yedi Ölümcül Günah* gravürlerinde, ölçek çarpıtmaları, yüzey ve uzay arasındaki uyumsuzluk, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve altüst etme kaotik bir kâbus dünyası oluşturur. Ama her zaman, bizatihi *Dulle Griet*’in endişe verici kişiliğiyle başlayarak, bizi “normal” dünyaya yönlendirir (RESİM 4.3). Her ne kadar kadın ön planda bir dev gibi, yakındaki figürlere göre büyütülmüş olarak yürüyorsa da, o gene de ne tekneyi taşıyan iblis gibi bileşik bir canavar ne de meşale, kılıç ve okun deldiği beyinle Ate, Bellona ya da Öfke gibi simgesel manzaranın alegorik sakinidir. O daha ziyade tek bir insandır, ad ve görünümüyle bireyleştirilmiş, bir tür toplumsal ucubelik akla getiren ve tersyüz edilmiş bir dünyaya uygun kılık ve zırhının garip bileşimine ve savaşı davranışının “doğadışılığına” karşın bir köy düzeninde fark edilebilecek, silahlı ve yağmalayan deli bir kadındır.

Çünkü, gökyüzünün, dünyanın sonunda olacağı gibi tamamen yanmakta olduğu bu kıyamet resminde doğal ve ucube gibi balığın bir adamı yutması, toprak üstünde dolaşp balık tutması; ucube-adamın sırtında taşıdığı tekne; ya da çok daha az alışılmış tepetakla, anüsünden yemeye çalışan canavar; muazzam yavrularının iç organlarıyla beslenen kuş; ve hepsinin üzerinde, silahlı, isyan eden, yağmalayan, hükmeden, asker-iblisleri mağlup eden asker kadın gibi altüst edilmiş düzenin geleneksel imgelerinin birçoğu mevcuttur: Kadın da tepededir.¹⁶ Burada resimlerde gördüğümüz dünyanın *Dulle Griet*’in kaotik imgelem gücünün dünyası olduğuna dair modern savlamaya yer varsa, daha iyi bir savlama da vardır: Gördüğümüz çılgınlığın, kemiren tutkuların, yöresel savaşın yıkıcı şiddetinin ve gemi azıya almış açgözlülükle bencilliğin pençesindeki bir dünyayı gerçek algılayışıdır. Çılgın dünya vizyonu bunun antitezi olarak değil, açığa çıkan benliği olarak gerçek dünyayı çağırıştırır.

Bruegel’in kaotik dünyasında yaşayan ucube bileşimlerden ikisi *Dulle Griet* resminde öne çıkar. Biri sırtında tekneyle damda tünemiş olan dev figürüdür, bunun büyük bölümü insandır ama kalçası ve anüsünü oluşturan açık yumurta kabuğundan altın döker. Kırık, açık yumurta kabuğu Bruegel’de sık görülen bir motiftir ve bu resimde birçok kez daha görülür – bir kez ön planda balık-canavarın çubuğunun altında, bir kez de arka planda atkılı kafanın dev paradisinde, ortasından bileşik arp-örümcek ağı çıkarken. Altın çıkaran figürün yumurtası arkasındaki figürlerden birinin kavradığı küreden yankılanır. Bu da, başka küresel ve yarım küresel kılıflarla birlikte, sol yukarıda kıvrık bir direğe asılı lamba benzeri içinde yaşayanların bulunduğu toptan yankılanır – ön plandaki çubuk, balık ve yumurtanın büyütülmüş hali. Bu kürelerin şekli küreleri ve içi boş, kırık yumurtalarla sapkın dünya arasındaki yakınlığı ima eder.



RESİM 4.4. Pieter Bruegel (baba), *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması*, baskıyı gerçekleştiren (?) Pieter van der Heyden (1556)

KAYNAK: Resim © Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, fotoğraf Michael Agee.

Diğer büyük canavar sahnenin şeytansı cehennem kapısıdır – dev bir deniz canavarıyla yıkılmış kale tarzındaki mimari bileşimi. Bu birleşik imgelerde genel kaotik koşulları en güçlü şekilde ifade edenler en ıraksak türleri, en uzak aşırılıkları bir araya getirenlerdir. Binalar, insan yapımı cansız nesneler canlı, yaşayan doğanın, aslında insansı biçimleriyle, özellikle de surat ve baş olarak ifade edilenlerle birleştiklerinde böylesi bir amaca hizmet ederler. Tuğla iblis gibi böyle ucubeler doğa ve sanat, zihinsel bilinç ve maddi duyarsızlık ve hepsinden öte yaşam ve ölüm kategorilerini sıkıca birbirlerine bağlar. Bruegel'in ucube kafaları arasında *Yedi Ölümcül Günah* serisindeki Oburluk (*Gula*) gravüründeki, sahneyi kısmen hapishane kısmen de döner işkence makinesine kapatılmış dev bir figürle paylaşılan eksik şekilde kaynaşmış bir bileşim olan garip yel değirmeni de bulunur. Onun 1556 tarihli *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması* gravüründe (RESİM 4.4), dev, çok insansı bir kafa suyun içinde batık bir gemi gibi yatar. İnsanların kaçtığı ağızdan duman tüter; tünel gibi kulağından küçük bir sandal, vitraylı camdan yuvarlak bileşik gözünden de bir mangal çıkar. Bandajla sarılmış alnında karnı deşilmiş, anlaşılan çürümekte olan bir balık yatar, balığın çenesinden de çatalında yatmakta olduğu bir ağacın dalı çıkmaktadır, ağaç da kocaman kafadan çıkıyor ya da çıkmıyor olabilir. Balığın içinde görüldüğü kadarıyla iki adam bir üçüncüyü öldürmektedir. Ayrılmaları, adlandırılmaları ve element olarak atanmaları kozmosun yaratılmasında araçsal olan hayvan, bitki ve mineraller arasındaki, türler, düzenler ve varlıkların kategorileri arasındaki tüm sınırların kaybolması, dönemin dinsel tahayyülünü çileden çıkaran karnaval kaosunun, dine aykırı birleşme kâbusunun ve doğadışı ucubeliğin aşırılarıdır. Karnı deşilmiş, bir yanı açık balığa saplanmış ağaçtaki üzerinde haç olan bayrak da aralarında olmak üzere önde gelen Hristiyan simgelerine bakıldığında, azizin rahatsız edici vizyonlarının en korkuncu olan bu çarmıha gerilmenin din savaşlarının ortasındaki

Hıristiyan evreninin, aşırıdaki İsa bedeninin koşullarına hitap etmesinin amaçlanmış olması tamamen olasıdır. (Arka planda yanan bir kilise vardır.) Bu doğruysa, uzak orta planda, sağdaki kıyıda bir çift oturur, sıradan bir ağacın gölgesinde oturmuş, balık tutarken birbirlerine sarılmışlar, çevrelerindeki kâbustan tamamen habersizdirler, bu Leach'ın gündelik dünyası olan “normal-dindışı varoluş düzeninde” tek ve beklenmedik nirengi noktasıdır.

Bruegel'in karnavallaştırılmış manzarasına ait olanların çoğu, Hieronymus Bosch'un iki kuşak önceki yaratılarıyla özdeşleştirilen bir tarz ve sözcük dağarcığını sürdürür. Bruegel'in grotesk imgelerinin birçoğunun Bosch'ta benzerleri ve kaynakları vardır, hatta Bruegel'in bir fıçıya binmiş Karnaval figürü bile bunlara dahildir.¹⁷ Bruegel'in birleşik ucubelerine gelince, *Dulle Griet*'teki açık uçlu dam tepesi figürüyle, Bosch'un *Tuin der Lusten*'indeki [Dünyevi Zevkler Bahçesi] (yaklaşık 1503-4, RESİM 4.5) cehennem panosunda görülen olağanüstü, hatta hareketli boş kabuk/ölü ağaç/adam-hayvan imgesi arasında açıkça bir bağlantı vardır. Tekne ayakkaabil ve gayda taçlı çehresi duygulu bir sığır eziyeti, kötülük, sitem, çılgınlık ve umutsuzluk okumasını iteceğine çeker. Kendi kendine acı çektirmenin simgeselliği, boş gövdeye giren keskin dallarda kusursuz bir biçimde ifade edilmiştir. Ölü hayvan bacağı ağaç gövdelerinin soyulmuş, kemik beyazı çürümesi ve tepesi kesik mantarsı gövde canlı bilinçle müstehcen bir ilişkiye girer. Boynu bükük gaydalarda da ek bir müstehcenlik vardır ve bu da daha ilerideki, iğneli kulaklarla dikilmiş bıçağın düşüncesiz fallık yıkıcı gücüyle desteklenir.



RESİM 4.5. Hieronymus Bosch, *Tuin der Lusten* [Dünyevi Zevkler Bahçesi] (yaklaşık 1503-4), sağ pano detayı. Meşe üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Museo del Prado, Madrid. Fotoğraf: SCALA / White Images / Art Resource, NY.

Bir hüküm sahnesi gibi yapılandırılmış (düzeni zekice “soldan sağa artan bir sapkınlık” ve işlerin toplam düzensizliğe doğru “çoğaldığı” bir patlama olarak betimleyen) bir triptikte,¹⁸ üreme şekil ve araçları, Cennetten (ya da cennetten kovulma öncesinden) uzaklaştıkça gülünç hatta ölüm getiren biçimlerde ortaya çıkar. Yaşamla ölüm, canlı ve cansız, döl yatağı ve lağım çukuru arasındaki, dünyevi kaos ve Tanrı'nın bir zamanlar düşmemiş olan düzeniyle yabancılaşmanın yükselen cehennemsi görünüşüyle ucube gibi bir karışıklığın âlemini doldururlar.

Karnaval altüst edilmesi, başlarken sözünü ettiğimiz betimsel manevra, yerleşik normallikten daha geniş bir uzaklaşma, dünyaya nüfuz edilmesini sağlayan kavramsal kategorilerin dengesini bozan kaçış ve uyumsuzluklar yelpazesi içindeki bir uzmanlaşma olarak düşünülebilir. Pislik, atık ve kirlilik, uymayarak ya da (“yersiz madde”

olarak) kendi sınırlarını aşarak birden bir sınıflandırma sisteminin dışında ya da içinde kalan kategoriler için seçme adlardır: karnaval kategorileri.¹⁹ Anormal ve saldırgan olanı betimlemenin güçlü biçimi, kaosu işaret ve tehdit olarak açıklamak, ucubeliğin dil ve yaratıcılığını benimser. Betimleme böylesi ucubelik çelişkili norm olarak sunulduğunda daha ilginç hale gelir. İki yüzyıl önceki ünlü bir pasajda Pascal tezat oluşturan canavarların en aşına olanını kafasında tarttığında olan şeydir: “O zaman, insan ne tür bir imgesel yaratıktır?” diye sorar ya da feryat eder. “Nasıl bir garip yeni şey, nasıl bir canavar, nasıl bir kaos, nasıl bir çelişki yarattığı, nasıl bir mucize? Her şeyin uzmanı, kafasız solucan, gerçeğin deposu, belirsizlik ve hatanın lağımı, evrenin şanı ve süprüntüsü.”²⁰

Panayıra Gitmek

Hem karnaval altüst edişine hem de karnaval tesviyesine kaos gerçekleştirme stratejileri olarak alan açan temalar tersyüz edilmiş dünyanın hiyerarşik tersine çevrilmesinde, ucubeliğin saldırgan boyunduruğunda ve aşırılıklarında, bilgelik ve deliliğin karşılıklı yer değiştirmelerinde ve bizatihi karnaval vesilesinin rasgele karışmasında görülür. Bunlar ve karnaval kaosunun oluşmasına yardımcı olan ilgili motifler, Panayır, Tiyatro ve Rüya olarak mekânsallaşan alternatif gerçekliklerde büyük bir düzenlilikle tekrarlanır. Bunlardan ikisi, panayır ve tiyatro toplum yaşamında bir yere sahiptir ve karnaval dürtüsünün kamusal, cemaatçi karakterini sergiler. Ama yetersiz rüya dünyasının mantık(sız)lığı ve icazeti bir ölçü, iç gerçeği, dünyevi olanın diğer iki araçta sunulan dönüşümlerine salar ve uygulamada her biri sıklıkla diğerlerini de işin içine katar. Üçünden, panayır karnaval festivaline en yakın olandır ve maske, kostüm, rol yapma ve değişken dönüşümün sık görüldüğü karnaval gibi, panayır da uzun tarihinde tiyatro ortamlarına ev sahipliği etmiştir. Panayırdaki tiyatro ve tiyatrodaki panayır, karnaval kıyafetleri içindeki kaosun erken modern betimlemelerinin en zenginlerinden biri olan Ben Jonson’ın *Bartholomew Fair* [Bartholomew Panayırı] oyunundaki tersinebilir dünyanın parlak temel düşüncesidir.²¹

İngilizcedeki “*fair* [panayır]” (*feriae*) ve “*festival*” (*festum*) sözcüklerinin Latincedeki ataları aynı kökten gelir; “*feast* [şölen, bayram]” ve “*fane* [tapınak]”. “*fanatic* [fanatik]” ve “*profane* [dinsiz, dünyevi]” sözcüklerinde de bulunan, kutsalla karışmış aynı kök. Ortaçağ ve modern Avrupa’daki panayırlar genişleyip, büyük ölçüde ticari işleve hizmet eden, alıcılarla satıcıların önceden belirlenen ya da geleneksel tarih ve yerde bir araya geldiği toplantılar haline gelmiştir. Ama sıklıkla sıradan çalışmanın dışında bayram günlerinde, mevsim ve ilişkilendirmelere uygun aziz günlerinde ve dinsel sunakların bulunduğu hac mekânlarında gerçekleşir. Böylece, mevsimsel tatil olarak panayır ve yerleşik topluluğun dışından kişileri (hatta yerleşik topluluğu olmayan kişileri) kendine çeken rasgele karışma yeri olarak panayır ticari ilişki ve değişim yeri olarak karakteriyle el ele gider. Başarısı, gündelik olandan farkıyla, katı bir şekilde yerel olanın dışındakiler için çekiciliğiyle ve ziyaretçilerinin, mallarının ve etkinliklerinin çeşitliliği ve bolluğuyla ölçülebilir. Panayır alanında ve panayır dönemi boyunca sabit yerel düzen, kısıtlı ve katmanlaşmış ilişkileriyle geçici olarak yerini çokrenkli ve değişken, hatta hiçbir şeyin ve hiç kimsenin yerini bilmez gibi görüldüğü bir karşı-topluma benzeyen bir topluma bırakır.²²

Bartholomew Panayırı ortaçağ kökenlerinde, Londra'daki kasaplığıyla, genelde hayvan, ama "Smithfield şehitlerinde" (1555-8) görüldüğü gibi bazı durumlarda da insan kasaplığıyla ünlenmiş bir mekân olan Smithfield'de her yıl düzenlenen bir kumaş panayırıydı. Panayır yaz sıcağında, Aziz Bartholomew Gününde (24 Ağustos) düzenlenirdi ve arifesiyle ertesi, Jonson'ın zamanında aynı zamanda kıyım ve fanatiklikle de biliniyordu. Yaşamının bir döneminde Katolikliğe dönmüş olan Jonson (sertçe dayak yiyen Yargıç Overdo'nun ağzından) teklifsizce ve kesinlikle komik bir şekilde "Katliamın babası Fransız Bartholomew Panayırına" atıfta bulunur. 1572'deki bu olay Jonson'ın karnaval kaosunun karşısında işlemek üzere tasarlanan, görünüşte tehdit altındaki bir düzeni ifade etmek için başlatılan türden bir karnaval kaosunu temsil eder.²³

Oyun yazarı ve oyunun ilk görevi çok yönlü sahneyi tanımlamaktır. Jonson sahnesini, oyununun dünyasını yalnızca Smithfield'deki yıllık panayır olarak değil, özel bir anlamda, bizaatihi tiyatro olarak tanımlar. Sahne tiyatronun Sahne Görevlisi, ardından Suflörü ve Yazıcısının kendileri olarak başlattıkları bir Girişle "sahne" olur. Başlattıkları "oyun" da bir "oyun" (gerçi kuklalardan olsa da) içerdiği için panayır fiilen teatral olanın içinde çerçevelenir ama aynı zamanda o da ötekini çerçeveler. Ama amaç gerçeklikle hiyerarşik bir ilişkisi içindeki iç içe ayrık sözcükler dizisi değil, daha belirsiz bir şey yaratmaktır. Panayır tiyatrodur ve tiyatro da panayırdır.²⁴

Gelişigüzellik ve kapsayıcılık, panayır kurumunda olduğu gibi oyunun öncülleri arasındadır. Oyunun ilk kamusal temsilinin (1614) ertesinde kraliyet davetiyle Kral James'in sarayındaki temsilde, kralın bizzat "Panayıra davet edildiği" ve sonra da neyle karşılaşacağı konusunda uyarıldığı bir girizgâh girişin öncesinde gelir, daha doğrusu yerini alır. Komedi, "Ülkenizin fraksiyonunun / ateşli gürlütsünü" içerecektir, yani yerleşik düzenle fikir ayrılığı içinde olsalar da normalde karnaval sahnesinden uzak duracak olan Püritenleri. Ama her ne kadar Püriten partisinin istilasını görünüşte panayırın komik derlemesine münasebetsiz bir ekleme olsa da, hiçbir şekilde karnaval dünyasının betimleme geleneklerini sürdürmenin dışında değildir, Bruegel'in öncü *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş* da buna tanıktır. Zıt kuvvetlerin, sıklıkla parodi biçiminde olsa bile, bunun bereketine dahil olması, karnaval kaosunun doğasıdır.

Böylece Kral ve fraksiyon *Bartholomew Fair*'in konusunun gelişigüzelliği aracılığıyla temasa sokulmuştur, ama bir farkla. Püritenler doğrudan panayıra getirilip sahneye çıkarılmıştır, kral için hazırlanan girizgâh "sizin eğlenmeniz için" der, ama Jonson kralın mevcudiyetini yalnızca, yargılayıcı olsa da sevecen bir varlıkla gözlemleyen ve dinleyen bir seyirci olarak düşünür. Jonson I. James'i panayırın baş memuru, ilahi onaylanma iddiaları belgeli bir deli tarafından ifade olunan ve kendini her şeyi görüp duymak amacıyla, parlaklığını aşağı kılıklarla gizleyerek karnaval altüst oluşuna tabi kılan Yargıç Adam Overdo'yla [Abartan] özdeşleştirmekten yalıtılmazsa çok gözü pek davranmış olurdu. Yazarın önerdiği, giriş bölümünde telaffuz edilen seyircisiyle olan sözleşmesi açıkça "Yargıç tarafından Üst Düzey görevliler için Aynanın" yorumlanmasını yasaklar. Gene de Jonson'ın, James'in konu

* 1572'de, Fransa'daki din savaşları sırasında gerçekleşen ve Katoliklerin 10.000-70.000 arasında Huguenot adı verilen Fransız Kalvenist Protestanı öldürdüğü ve Aziz Barthélemy günü arifesinde, 23-24 Ağustos gecesi başladığı için tarihe "Saint Barthélemy Katliamı" olarak geçen katliam -çn.

hakkındaki ünlü broşürü de göz önünde bulundurulduğunda Overdo'nun ağzına tütüne sert bir tepki yerleştirmesine ve Overdo'yu çılgınlığı "bilgelğinde" olan bir ahmak olarak resmetmesine yorumcular şaşırmıştı. Belki de Jonson herhangi bir karnavalesk özdeşleşmenin önlenmesinde James'in kibrine güvenmişti. Ama devrimden önceki üç on yılda bunu izleyen bir performansın gerçekleşmemesi (ve oyunun onun ihtiraslı *Works*'ünün [Eserler] ilk basımının dışında bırakılması) Jonson ve oyuncuların yanlış hesap yaptıklarını akla getirebilir.

İzleyiciler için olan giriş karakterler için olana yer açar. İlk perde panayırda değil, Püriten fraksiyon içinde, oraya gitme konusundaki aldatmayla başlar. Sonuncu da elverişli biçimde, panayırı terk etme, daha doğrusu bunu (ve oyunu) Overdo'nun evine taşıma olasılığıyla biter ("oyuncuları da getirin, oyunun gerisini evde oynarız"). Başlangıç ve bitiş arasında *Fair*, Jonson'ın diğer büyük komedileriyle karşılaştırıldığında, zaman ve mekânda çekinmesiz bir yayılma sayesinde değil, karakterler arasında öncelikli ilişkilerin yokluğu ve olayların iç içe girmesiyle "panoramik" olarak görülmüştür. Bir başrol oyuncusu belirlemek çok zordur ve her ne kadar birçok kavgacı karşıtlık, uyumsuz eşleşme ve gelişmeci süreklilik görülse de, bizatihi dramaturgi bir tesviye ifade eder. Ama panayırın ahlakdışı ruhu olan karnaval, birçoğu baş aşağı çevrilmiş dünyanın ana figürü içindeki geleneksel motifleri akla getiren bir dizi altüst edişle üretilir. En çarpıcı olanların arasında, yönetimin temsil ettiği sahne imgesi vardır: "[Yargıcı] teşhir direğine" bağladılar." Aynı perdede iki kez (4.1 ve 4.6), sulh yargıcı ve kimi zaman da panayırın düzeninden sorumlu özel mahkemenin başkanı olan Alan Overdo, "vahametleri" belirlemek amacıyla "orta halli bir şey, bir soytarıyla deli arasında" (2.2.130) bir kıyafete büründüğünden, yankesicilerle işbirliği içinde olduğu kuşkusuyla gözçüler tarafından teşhir direğine bağlanır. Kılık değişiminin fark edilemez olduğuna inanır ve haklı da çıkar, belki de tersine dönmenin Overdo'nun inandığından daha karşılgusal olduğundan. Kılık değişikliğinden dolayı kendi kendini tebrik ederken, Overdo, "Yargıç kılığında çok soytarı görmüşlerdir, ama şimdiye kadar soytarı kılığında Yargıç görmemişlerdir," (2.1.6-8) gözleminde bulunur. Sıkıntılı durumunda, kendini metanetle ve gerçek benliğine dönme olasılığıyla avutur. Ama görenler için bu olasılık o kadar da gerçekçi değildir, çünkü kılık değiştirmiş Overdo'nun fiilen görünüşü yargıç kılığında bir soytarı da soytarı kılığında bir yargıç da değil, soytarı kılığında bir soytarıdır, çünkü karnaval çözünmesinin etkilerinden biri de çılgınlığın kendini gerçek gibi göstermesidir.

Baş aşağı dönmüş dünya temasının diğer kalıtları arasında, adı "soytarı" anlamına gelen taşralı hevesli genç adam Cokes ile vasisi ve öğretmeni Wasp arasındaki ilişki de vardır. Wasp'ın [Yabanarısı] yetkesinin düşmesi, popüler bulvar gazetelerindeki dik duran eşek ve yüklü adamı hatırlatırcasına sorumluluğunun getirdiği tüm biriken çöpleri taşıyan Cokes'un üstlendiği öğretmen imgesiyle doruğuna çıkar ("En iyisi beni sürmek için bir kamçı edinmen," der Wasp [3.4.8]). Altüst oluşun başka simgeleri de kurbanlarını (şarkı söyleyerek) paralarına sahip çıkmaları yolunda uyaran yankesici, işlevlerini gündüz sürdüren gece bekçisi, saygıdeğer hanımefendinin fahişe kılığına sokulup neredeyse fahişe olması, kadınların kur yapması ve yaşlı kadınların genç erkeklerle eşleşmeleridir. Tatmin peşinde girişimi öneren akılcı Littlewit [Küçük Akıl] hatta Bruegel'in *Het Luilekkerland* [Tatlı Tembellik Diyarı] olarak resmettiği

* Teşhir direği: Eskiden Avrupa'da ibret olması amacıyla suçluların teşhir edilmek üzere başları ve kollarını bir direğin üzerindeki tabelanın deliklerinden geçirerek bağlandığı ceza usulü -çn.

imgesel aptallar cennetini anımsatır: “Güzel annem, aramazsak, bir domuzu nasıl buluruz? Şişten ağzımıza düşeceğini mi düşünüyorsun? Beceriksizler diyarında olduğu gibi? Ve oink oink diye haykırarak?” (3.2.66-8).²⁵ Jonson’un diğer komedilerindeki yüklü mekânlar gibi, panayır da sıradan yaşamın örtülü çılgınlıkları çekilip ortaya çıkarılıp normalleştirilirken, normların da yabancılaştırılıp yalıtıldığı bir dönüşüm yeridir. Bu yüzden, deli Trouble-All [Herkesi Taciz Eden] gözcüye saldırıp dindar ikiyüzlü Zeal-of-the-Land [Ülkenin Heveslisi] Busy’yi istemeden serbest bırakınca Purecraft [Saf Maharet] Hanım onun için, “Deli diyorlar sana! Dünya hatada deli, ama o doğrudur deli,” diyebilmişti (4.6.148-9). Son tümcenin çifte anlamında, Purecraft Hanımın beyanı tersine dönmenin ortaya çıkarıcı gücünün ve Jonson’ın hicivsel yarılmaşlığının savunusunu da içerir.

Kaos rejiminin sergilenmesinin bir stratejisi olarak altüst etme, sistemli de olsa tesadüfi de, normalde ölçekten çok hiyerarşi kaygısı taşır. Ama ucubelik hem benzeşmeyen şeylerin (Ejderha, kartal başlı aslan gövdeli Griffin, aslan gövdeli insan başlı Sfenks) saldırgan birliğini hem de ölçek olarak büyük aşırıları (tek gözlü dev Polyphemos, dev Gargantua, ejderha Fafnir, deniz canavarı Leviathan) betimler. Overdo’nun panayırdaki takıntılı araştırması “vahametleri” gözlemek içindir. En bariz vahamet Ursula, yani domuz kadındır, o aynı zamanda karnaval kraliçesi, bu kötü yönetimin Efendisi olmaya en yakın şeydir. Overdo onu “vahametnin bizatihi rahmi ve yatağı! Kendisi olarak çirkin!” diye betimler ve ona “Panayırın şişmanlığı” olarak hitap eder (2.2.95-6, 105). Zeal-of-the-Land Busy onu “üzerinde, Panayırdaki olduğu için dünya; ateşte olduğu için şeytan; kendisi olduğu için ten olarak insanın üç düşmanının işaretini taşıdığından her şeyin üzerinde kaçınılacak şey” olarak betimler (3.6.30-3). Karnaval dünyası, geçici olarak bağlarından ve bağımlılıklarından kurtulan tenin en üstün yapıldığı bir dünyadır. Ama aslında ten ve ateş eliyle çok baskıya uğramış olan Ursula vahametini başka yollardan panayırın baskın dehası olarak tezahür ettirebilir. “*Hepsi kılıçlarını çekip dövdüştüler,*” “*Hep bir ağızdan konuştular ve Wasp Yargıcı yendi,*” “*Burada kuklalar tartışır ve hep birlikte ihtilafa kalırlar*” gibi sahne talimatlarıyla dolu olan, sözlü tartışmalar ve istim boşaltmaların dışında sekiz kez kılıçların çekildiği ya da karşılıklı yumrukların vurulduğu bir oyunda Ursula elinde “*bir meşaleyle*” ihtişamla hücrelerinden fırlar, “Ben burada ateşle içimden ısırap çekerken burada yatıştırma havası çaldığı için” cılız hizmetçi-soytarısı Mooncalf’ı tartaklar ve bir Ate ya da Alecto olarak, “meşalesiyle, sanırım Gazabın Anası” olarak gelip geçeni etkiler (2.5.56-7, 61). Yalnızca altüst edişin kaotik bir dünya oluşturduğu yerde bir düzen parodisi yaratır. Ama ilişkilerin kısıtlayıcı yapısını kırmak üzere bir tesviye dürtüsünün de devreye girdiği ve altüst edişlerin sonsuz çarpışma ve permütasyonların arasında yerel görüngülere indirgendığı yerde uyumsuzluk üstün çıkar ve kaos elementlerin dizginsiz didişme âlemine dönüşür.²⁶

Kendi başına bir vahamet ve bir hiciv hedefi olarak Birader Busy’nin komik karakteri büyük ölçüde eksik ölçü duyusu ya da daha doğrusu ahlak ölçeğinde yatar. Papalığa ve Putperestliğe karşı coşkuyla dolu olarak, Leatherhead’in oyuncakları ve araçlarına “uydurma eşyalar” olarak saldırır ve Joan Trash’in “putperest imgeler korusu, bu putlar sepetini” görünce harekete geçer ve onun ticaretinin yaldızlı deposu olan “*zencefil ekmeğini devirir*” (3.6.49 vd.). Daha sonra, “Yıkılsın Dagon” çılgılığıyla “sizin sahne oyuncularınızın, şarkıcılarınızın ve dansçılarınızın” bir örneği olarak bir kukla gösterisine saldırır, Kukla

Dionysos'la dinsel bir tartışmaya girmekte saçmalık ya da fiziksel ya da başka türlü bir oransızlık görmez (5.5). Çünkü Busy bir anlamda tesviyecidir ve panayırlar da onun için "yüksek mevkilerden birinden daha iyi bir yer değildir" (1.6.50).²⁷

Ama panayırlar karışma ve şölenlerin gösterişi yıktığı ve ortak bir insanlığı ortaya çıkardığı düşük bir yerden başkası değildir. Ruhun tutkuları orada buyurgan domuz yeme arzusuna, teninkiler de güçlü bir işleme ihtiyacına dönüşür. Bir Cokes'un zihin ve iştahı için, bunun tüm döküntüsü aynı ölçüde arzulanabilir bir şeydir. Hırsızlar için servetin (geçici) yeniden dağıtımını kolaylaştırır. Quarlous, Winwife [Eşini Kazan], Grace ve Purecraft Hanım için, bir aşk piyngosu işlevi görür. Saygın kent danışmanının eşi Win-the-Fight [Kavgayı Kazan] Littlewit dürüstlüğünden "o andan başlayarak her şeyi bir hanımefendi gibi yapmaya; hiçbir zaman kocasını başka bir erkekten ayırt etmemeye... Ne de karanlıkta herhangi bir adamı bir diğerinden ayırt etmemeye" neredeyse kazandırılır (4.5.48-50). Suç becerileri için tuttuğu kibar yankesici Edgeworth tarafından Ursula'nın fahişelerini paylaşmaya davet edildiğinde, Quarlous hakareti kendi kendine şair Lucanus'tan alıntı yaparak alt eder: *Facinus quos inquinat aequat* (4.6.25-6); "Suç kirlettiklerini bir hizaya getirir."

Panayırların tesviye güdüsünün doruğu, Leatherhead'in "hareketi", kukla gösterisinde alenen teatral olanın yeniden ortaya çıkmasıyla gelir. Söz konusu olan deneyim ve temsilin normalde sınıflandırılmış ve sınırlı kategorileridir. Jonson girişinde zaten oyununun en düşük kapasitelerin, sığ olanların "ölçeğinde" yazıldığını ortaya koymuştu (II. 49-51), ama hayalci bir tarzda sansürleme hakkının hiyerarşik olarak, seyredilen yerin fiyatına göre belirlenmesini önermişti (II.75-87). Ama şimdi oyun içindeki panayırlar alanı oyunu eylem ve temsil arasındaki ayrıma bile karşı çıkıyordu, normalde temsili yapılandıran tarz ve konu maddesi adabından hiç söz etmiyorum. Yarım litre sherry başında âşık olan ırmak kıyısı fahişesinin kukla tutkusu ile bir boyacının oğlunun Puddle Wharf iskelesi tutkusuna dönüştürülen "*Hero and Leander*'in kadim modern tarihi" (5.3.5-6, 102-8) burlesk tiyatrosudur; yanı saygısız ve indirgeyici basitleştirme komedisi. İcrasında, yazar, izleyici, sunucu ve oyuncular arasındaki ayırım hatları serbestçe çignenir. Sunucu ve kukla ustası Leatherhead yalnızca ekleme yapıp açıklamakla kalmaz, kukla oyuncularla diyaloga girip onlara hakaret eder ve bunun karşılığında iki kez dayak yer. Her ne kadar endişeli Cokes'a, "Laf aramızda beyefendi, yalnızca gösteri yapıyoruz," diye açıklasa da Cokes açısından, "biz gördük, sen de hissettin" (5.4.254, 261). Pirandello'nun *Sei personaggi in cerca d'autore*'nin [Altı Karakter Yazarını Arıyor] şaşırtıcı ontolojik öncülü, kurgusal karakterlerle gerçek aktörlerin tek bir uzay-zamanda (continuum), aynı "gerçeklik düzleminde" bulunması ve (oyunun son anlarında çöken bir öncül olarak) karşılıklı ilişkiye girebilmesidir. Bu, oyunun yanında duran insan sunucu Leatherhead ile içinde oynayan kukla karakter Leander'in etkileşime girmesinden pek de fazla çelişkili değildir. Olayın doruk noktası, gösteriyi bozup Dagon'u devirmeye kararlı olan ve Eğlence Başıyla "Asilerin Başı" Şeytan'ı bir tutan Busy'nin sahneye girmesidir. (Okul müdürü kıyafeti içindeki) kukla Dionysos'u sahnenin dinsiz doğasının formel tartışmasında rakibi olarak kabul ettiğinden, Dionysos (giysilerini yukarı sıyırp, "*aramızda erkek de kadın da olmadığını*" göstererek) yalnızca karşı cinsten giyinme iğrençliği suçlamasının temelsiz olduğunu kanıtlamakla kalmayıp, her ikisi de

sezgileriyle konuşup öğrenmeyi hor gören kukla oyuncuyla Püriten rahip arasında bir fark olmadığını da kanıtlayınca, Busy mağlup olur ve döner.

Oyunda retorik en üst basamağı, Yargıç Overdo'nun tüm ihtişamıyla "formalitenin gerçek zirvesi ve vahametinin belasıyla" kendini açık ettiğinde gerçekleşir. Overdo kukla oyununu başlatan "hareketi" ve panayıra ait olan hareketi durdurur. Sahne yönetmenleri ortalıkta dolanmaktan başka işlevi olmayan satıcıları ve "yolcuları" çağırıştır; Overdo şimdi haykırır: "Durun, şimdi menediyorum. Ben, Adam Overdo! Hareketsiz oturun, sizi görevlendiriyorum" (5.5.104). Sıyrılıp kaçanları durdurur ve her gelene bir yer atar. Sinirli Littlewit annesi ciddi başhemşirenin yanına gönderilir; Cokes ve Wasp, "siz ikiniz orada, orta yerde durun; sıranız gelince sizi suçlayacağım." Busy, Leatherhead ve hırsızlara, "gidin, sizi gidi vahamet tohumları ve yayılın," denir; Ursula ve Nightingale'e [Bülbül] de "orada durun, siz şarkıcılar, orada," denir. Overdo kaotik, hareketli sahneden donuk, statik bir sıralama, durdurulmuş, kendisi merkezinde olmak üzere nihai yargılamayı bekleyen bir kozmos yaratır.

Ama Overdo da "Belediye Başkanının yeşil kadınının" maske ve kıyafetinde sefil ve hasta karısının ortaya çıkışıyla yolundan edilir ve her şeyi sona erene kadar yeniden harekete geçirmek deli taklidini bırakıp ortaya atılan Quarlous'a kalır. Overdo'ya "Orada, panayırın kamçılama kazığı gibi dikilmeyip" karısını ortadan çekmesini ve "yalnızca etten kemikten Adam olduğunu anımsamasını" söyler (5.6.86-9). Maskelerin düşmesi ve kimliklerin ortaya çıkmasıyla son, normal dünyanın yeniden tesisidir, ama bu tesis hiçbir şekilde kısmet ve koşullardaki, ahlaki koşullardakiler de aralarında olmak üzere, değişimleri engellemez. Bir kere, her bilgiye sahip olma ve altüst ediliş ve kılık değiştirmeyle denetimi güçlendirme yolundaki büyük amacı baş aşağı olan Overdo hayırlı bir deneyim edinmiştir.

Jonson'un hicvinin tesviye edici kuvveti herkese ortak insanlıklarını ("Adam'dan başka bir şey olmadığını anımsa") ve ölümlü, kurumsal yanılabilirliğini anımsatır. Püritenleri hedef aldığı kadarıyla, ahlaki üstünlük varsayımlarını ikiye bölme ve beyhude, gerçek kaosun işaretleri olan gürültü, ayrılık ve ucubeliği üreten bir maskeli balo olarak teşhir eder. Ama oyunda hiçbir şey yapılaştırılmamış ya da ayımsız bir toplum iddiasında bulunmaz. Panayırın tesviye edici gelişigüzelliği düzgün bir kamusal düzenin yeniden kurulmasına yol açacak ifşa ve ıslah üretir. Jonson'un hicvedici anlamının özlüğü ve kimi yaşamsal ve yaratıcı enerji türlerinden aldığı muazzam keyif, her ne kadar iyi düzeni yıkıcı olsa da, duygusal olarak yorumlanmamalı ya da dizginleme savları oyundaki hoşgörüsüz ruhların temsilcilerine göre ölçülmemelidir. Ortaya çıktığı gibi, Jonson'un püritenleri arasında hoşgörüsüz ruhlar yoktur. Üstelik hem yazarın politikaları hem de oyunun fiili etkisi düşünüldüğünde, Püriten duyarlılığının kültür ve değerlerden pek de sorumlu olmaması bir yana, Püritenlerin James Stuart İngiltere'sinde takibata uğramaları dünyevi karşıtlarının takibata uğramasından hâlâ daha muhtemeldir. Jonson'un yetersiz kaosu gerçekten de çılgınlığa dalmaya ve domuz yemeye olan insani eğilime hoşgörü için bir savunma sunar, ama ahlakdışı anarşi ya da yerleşik düzeni devirmek isteyenler için değil. James'i eğlendirmek için Püritenleri sunarken ya da daha incelikli bir şekilde, yerleşik düzenin aşırıya kaçan ve böyle yapmakla da nefret ettikleri şeyleri güçlendiren taraftarlarını gülünç duruma düşürürken, Jonson istikrara küçük bir katkıda bulunuyordu.

Yerleşik düzen Bunyan'ın Jonson'ın eleştirel perspektifini altüst edişindeki gerçek kaostur. *Pilgrim's Progress* [Hac Yolunda] içindeki panayır özel bir yer, dünyevi olanın bayram alternatifi değil, dünyevi olanın ebediyetin ışığında ve düzenine karşı görülen idealidir. Genel panayırın çeşitli kapsayıcılığı, kargaşası, serbestliği ve hem gösteri hem de özde geçiciliği onun bir sekülerlik simgesi olarak kullanılmasına cevaz verir. Bunyan'ın panayırı dünyada değildir, ama Jonson'ın Zeal-of-the-Land Busy'sinin de olacağı gibi, dünya panayırdadır, hatta o panayırdır: Beyhudelik Panayırı [Vanity Fair]. Ama Beyhudelik Panayırının müdavimleri onun içkin karnaval özellikleri olan heterojenliği, kargaşayı ve geçiciliği reddederler. Aksine, bunu düzen olarak düşünür ve sunarlar.

Yaşamsal bir dizi açıdan, Bunyan'ın panayırı genel panayır modeline uymaz. En önemlisi, panayırın gerçek efendileri Beelzebub ve ortakları tarafından "yıl boyunca sürmesi amacıyla" oluşturulmuştur. Bu haliyle, panayır zamanının özel karakter ve ayrıcalıklarından yoksun kalır. Ne takvim dışıdır ne de dönemsel olarak tekrarlanır; yalnızca sürekli. Yazarın tasarımı, panayır zamanı ya da aşkın zaman başka bir çevreye ayrılmıştır.

Ama panayırın müdavimleri için, doğası gereği geçici olan sürekli ve sıradan olarak düşünülmüştür ve panayırın dışında olan, değerleri hacılar tarafından temsil edilen dünya garip ve namevcut olarak görülür. Benzer şekilde, genel panayırın heterojenliği ve kapsayıcılığı tersine çevrilip bağdaşıklık ve yabancı düşmanlığına dönüşmüştür. Dünyevi vizyonu tarafından kısıtlandığından kendini düzen olarak sunan panayır, giysileri ve dilleri nedeniyle hacıların etrafında kaosa çözünür. Birbirlerine "soytarılar", "deliler", "tuhaf insanlar", "*Barbarlar*" olarak görünürler ve sonuç olarak "nihayetinde panayırdaki her şey bir curcunaya ve büyük bir karışıklığa döndü; o kadar ki, tüm düzen bozulmuştu" (90). Düzenin muhafızları "panayırı neredeyse altüst eden" bu yabancıların "Çılgın ve Deli olduklarına ya da panayırdaki her şeyi kargaşaya sürüklemek üzere geldiklerine" karar verir (91). Gerçeğin sesinin kargaşayı karıştırabileceği kurumlaşmış bir kargaşa adına konuşan muhafızların haklı oldukları bir nokta vardır. Gerçekten de, hacılar sonunda ölüm cezasıyla yargılanırlar, çünkü mevcudiyetleri ve cezaları yerliler arasında fikir ayrılıklarına neden olur, "kendi aralarında dövüşürler ve birbirlerine zarar verirler" (91). Hacılar panayırdaki ticaretin düşmanları ve bozucuları olarak, "Kentte kargaşaya ve bölünmelere neden olan ve kendi çok tehlikeli Görüşlerine Prenslerinin Yasasını çiğneyerek taraftar kazanan" kişiler olarak suçlu bulunurlar (92-3). Burada, aydınlanmacı bir istikrar adına savlar söz konusu değildir. Aksine bu dünyada, dışarıdan bakıldığında, kargaşa uzlaşmadan daha gelişmiştir, fraksiyon bütünü iyiliğine yarar, yasaya saygısızlık gerçek düzene itaattir ve gerçeğe tanıklık eder.

Dramatik terimlerle, Bunyan'ın anlatısında hacıların Beyhudelik Panayırıyla karşılaşmaları Jonson'ın oyunundaki Püritenlerin Bartholomew Panayırıyla karşılaşmalarını tekrarlar. Zeal-of-the-Land, Win-the-Fight ve grupları gibi, Christian ve Faithful [İmanlı] panayırı istila eder ve bunun eşyalarıyla zevklerine açılırlar. Yabancı gibi algılanırlar, mevcudiyetleri bozucudur ve yasa koruyucuları ters düşerler. Bartholomew Panayırında dinsel, Beyhudelik Panayırında adli olmak üzere formel bir polemige girerler ve grubun en fazla öne çıkan ve inancının etkinliği nedeniyle panayırın günahkârlığı üzerine tanıklık etmeye yöneltilen üyesi ciddi biçimde cezalandırılır. Busy hapse atılır; Faithful kafese konur ve idam edilir. Durumun drama çok sık görülen yapısı iki eserde de aynıdır: İşlerin "normal" durumu-

nun davetsiz konukları sadece mevcudiyetleriyle ve gariplikleriyle bunu bozarlar. Birinde arınma diğerinde katılma olarak yaşanan sonuçlardaki farklılık bu normal durumun nasıl görüldüğünden kaynaklanır. Karnaval dünyasının şenlikli düzensizliğine bozucu biçimde giren Zeal-of-the-Land yalnızca kargaşaya ve çeşitliliğe eklemede bulunur. Susturulup boyun eğdirilince, panayırın geçici olarak yerinden ettiği toplumun bayram alternatifine kolaylıkla katılır. Gerçek ve vicdanın taşıyıcısı olan Faithful'un, simlerini altın, anarşisini düzen, birleşik sapmasını sürekli, evrensel norm olarak alan bir dünyada geleceği yoktur.

Panayırın eğretilme olarak dünyanın yerine konmasını geçerli kılmak ve bunu kullanmak için Bunyan örtüşmeleri geliştirir. Ama Bunyan'ın farazi okuyucusuyla olan ilişkisi, yanlış anlaşılmalara isteksiz olmasına yol açar ve bu yüzden, alegorili uygulamasında, yerine konabilirlik kurgusu farklılıktaki benzerliğin samimiyetine yol açar. Diğer bir deyişle o, eğretilmesinin suretinin aracında gizlenmediği bir ikizleme biçimi uygular. Dolayısıyla, diğer panayırlarda orada satılan mallara göre adlandırılmış sokaklar ve sıralar olması gibi, Beyhudelik Panayırında da “uygun Meydanlar, Sıralar, Sokaklar (örneğin Ülkeler ve Krallıklar) vardır”, buralarda ilgili eşyalar bulunur ve “diğer panayırlarda olduğu gibi, belli bir Emria tüm panayırın başıdır, böylece *Roma Eşyaları* ve Malları *bu* panayırda büyük ölçüde tanıtılır.”²⁸ Daha sonraki, Beyhudelik Panayırında nelerin sunulduğu üzerine kataloğu satışa sunulan “malların” genel belirtilmesi açısından eğretilmelidir ama ayrıntılandırması aslına uygundur: “Dolayısıyla bu panayırda çeşitli mallar satılır, Evler, Topraklar, Ticaretler, Yerler, Onurlar, Atamalar, Unvanlar, Ülkeler, Krallıklar, Arzular, Zevkler gibi ve her türden Hazlar, Fahişeler, Pezevenkler, Karılar, Kocalar, Çocuklar, Efendiler, Hizmetçiler, Yaşamlar, Kan, Bedenler, Ruhlar, Gümüş, Altın, İnciler, Değerli Taşlar ve daha neler neler” (88). Liste hataya yer bırakmaz, ama birikimli enerjisi, kapsayıcı gelişigüzelliği, ölçek ve kategori sınırlarıyla böbürlenmesiyle, çeşitliliği ve çokluğunda kaotik bir momentum tesviyesi gerçekleştirir. Dünyanın değer verilen mamulleri sıralanırken, değersizlikleri “Mal” sıfatıyla ve eşitleyici çeşitlilikle ifade edilir. Dağılan kataloğun denetimden çıkarmış gibi görüldüğü noktada, Rabelais'in akıcı *copia*'sını akla getirir.

Beyhudelik Panayırını dünyadır ve düzen olarak sergilediklerine bakılırsa, dünya da tepeakla olmuş bir dünyadır. Yıl boyu süren bir panayırdır, boş her şeye değer verilen ve gerçekten değerli olanların da değersizleştirildiği bir panayırdır. Ziyaretçileri onun canavarları ve gösterileri olarak yorumlanır ve mahkemelerinde kötüler yargıç, jüri ve tanık olurken, masumlar sanık ve mahkûm olurlar. Faithful gerçekleri konuşur ve jüri başkanı olan Bay Blind-man [Kör-adam], “Bu adamın bir Sapkın olduğunu açıkça görüyorum,” diye açıklar (96). Bu Bunyan'ın deneyiminin dünyasıydı, Kral II. Charles Restorasyonunun tersine dönmüş dünyası, inatçı sapıklığa o kadar düşkün, Tanrı'nın planına o kadar kör ve dirençliydi ki, ilhamı ve düzenlemeleriyle ancak şeytani olarak imgelelenebilirdi. Milton'ın Pandemonium'u' gibi bu bir tür kurumsallaşmış, parodi konusu ve imgesel düzensizlik biçimidir ve Bunyan böylesi bir kaosta düzen ve istikrarı amaçlayan her türden dünyaya benzer uygulamayı dışarıda bırakır. Shaw ve başkalarının da kabul ettiği gibi gerçek bir

* Pandemonium: 17. yüzyıl İngiliz şairi John Milton'ın *Kayıp Cennet* (Paradise Lost) başlıklı epik şiirinde Cehennem'in başkenti –çn.

devrimci metin olan *The Pilgrim's Progress* yerleşik yasaları, kurumları ve yetkeleri ilahi kuruluştaki bir düzenin parçası olarak meşrulaştırma yolundaki her türlü girişimi reddeder. Aksine, ahlaki bir manzara yansıtır ve var olan seküler ve dinsel toplumu da inayetin vahyedilmiş düzeni altında aşılması ve direnilmesi gereken bir kaos olarak gösterir.

Rüya Çalışmaları

Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'i, tam başlıkta söylendiği gibi, *Bir Rüya Benzerliği içinde Verilmiştir* ve üçüncü basıma (1679) Bunyan'ın bir portresi eklendiğinde, uyurken, gelecekte olarak bir dirseğine yaslanmış olarak resmedilmiş, Hacı da arkasında ve üzerinde, Yıkım Kentinden (özgün halinde üzerinde "Beyhudelik" etiketi taşıyan bir kent) uzaklaşan bir yolda ilerlerken gösterilmiştir.²⁹ Edebiyat ve sanatta rüya geleneği sıklıkla, iyi ya da kötü, doğal olmayı doğallaştırmak ve düşsel, garip ve rahatsız edici olanı okuyucu ya da izleyici için "yalnızca bir rüya" olarak doğrulamak için kullanılır. Kuşkusuz bundan fazlasını da yapar, çünkü rüyaların deneyiminden ve birçok kültürdeki yerlerinden sıradan gerçekliğin ötesinde ya da altında bir gerçekliğe bir anlamda ayrıcalıklı bir bakış, yalnızca özel durumlarda ya da özel zekâlarca fark edilebilen bir düzen hakkında ipuçları sağlar. Bu haliyle, rüya geleneği sıradan yaşam ve normal deneyime bir alternatif sunar. Ama hem sistemli altüst edişi hem gelişigüzel kapsayıcılığıyla karnaval gibi, aynı zamanda kökünde sıradan yaşam olan, açığa çıkarılmış sıradan yaşam olan imgesel bir kaos da sunar.

Rüya dünyası aracılığıyla betimlenen kaos altüst ediş biçimi alabilir, ama aynı zamanda kendini koşulsuz ve rasgele bileşim ve ilişki biçimleri olarak hatta bizatihi biçimin akışkan çözümümü olarak da gösterebilir. Bu son durumda, kaos istikrarlı biçimlerin çözümümünün, ölçeğin çarpılmasının, kimliğin birleşimsel özgürlükle uzlaşmasının bir kayma ve baş döndürücü zihinsel manzara ürettiği fantazmagoryada yatar. Rüya betimlemesinde sistemli altüst ediş görünüşte istikrarlı bir alternatif dünyanın içinde kimlik çelişkileri yaratır. Fantazmagorya sıradan dünyanın geçici canavarlarla ve tanınmaz hale gelmiş tanıdık parçalarla dolu tutarsız bir uzantısını yaratır. Altüst edişten daha endişe verici olabilir, çünkü kaostan sıradan dünyada, baktığımız yerin hemen ötesinde, konsantrasyonun sendelediği yerde ortaya çıkmaya hazır aklın uyumasını bekler vaziyette pusuya yattığını akla getirir.

Görünümün ötesinde bir gerçeklik, anlamlı bir ahlaki düzenin çerçevesini sunan bir gerçeklik varsaymaya yönelik ortalama insani ihtiyaç, Rönesans söylemiyle o kadar fazla ilişkilendirilen "yaşamın bir rüya olduğu" ve "bütün dünyanın bir sahne olduğu" doğrultusundaki gerçekliği üretmiştir. Deneysel dünyanın dışında yatan ama onun başvuru kaynağı olarak işlev gören daha doğru, daha gerçek bir düzen varsaymak, betimlemenin de ötesinde bir dizi çelişki üretmiştir. Sahnenin kendisinden başka bir şey olabileceğinin onayı, özellikle olanın alternatiflerini betimlemeye uygundur ve rüyaların hem kurgusu hem de gerçekliği olmayanın yansıtılmasına uygundur. "Rüya" ve "sahne" kuşkusuz yanıltıcı olan için elverişli kestirmelerdir. Ama öne çıkarılınca, hem tiyatro hem de rüya geçici durumla "sıradan" durumun ontolojik olarak ayırt edilemez olduğunu öne sürmekte kullanılır.

Bir altüst ediş dünyası, ama sıradan dünyanın gerçekliğiyle rekabet etme iddiasındaki bir dünya olarak rüya, Shakespeare ve Calderón'un barok tiyatrosunda özel ilgi görmüştür. O kadar ünlü olmayanların yanında, onların dramalarında da rüya konusuna doğru

kabul edilmesi çok kolay bir tiyatro ortamında girilir, ancak bir yer ve gösteri olarak tiyatro doğrudan zihnin karşısına çıkarılmış ve temalaştırılmıştır. Serbest komedi *Hırçın Kız* [The Taming of the Shrew] ve engin karmaşıklıkta imalarla *Bir Yaz Gecesi Rüyası* [A Midsummer Night's Dream] içinde mecaz görülür. Bunların birincisi, temanın açıkça felsefi yaratıcılık cisimleşmesi olan Calderón'un eseri *La vida es sueño* [Yaşam bir Rüya'dır] ile yapısal bir akrabalığa sahiptir.

Hırçın Kız, büyük bölümü başrol oyuncusunun dünyasının en mantıklı açıklamanın rüya ya da delilik olacağı derecede ani ve etkili bir şekilde altüst olduğu bir çerçevede kurulmuş bir oyundur. Dilenci ya da tamirci Christopher Sly sarhoş ve uyur durumdayken, şakacı bir soylu tarafından kaçırılır, giydirilir, hizmetçiler verilir, evli olduğu söylenir ve son on beş yıldır aklını kaçırmış olduğuna ama şimdi yeni kendine geldiğine ikna edilir. "Deli olduğuna ikna edin, / Ve olduğunu söylediğinde, rüya gördüğünü söyleyin," diye talimat verir efendi. "Ben bir efendi miyim ve böyle bir hanımım var mı? / Yoksa rüya mı görüyorum? Yoksa şimdiye kadar mı rüya gördüm?" diye sorar Sly.³⁰ Katherina ve Petruchio'nun evliliği üzerine oyun, efendilerinin eğlenmesi amacıyla icra edilmişti ve tesadüfen gelen bir gezgin oyuncu grubu tarafından da düzeltilmişti. Kendisini kandıranlarla birlikte "havalarda" oturan Sly kafası karışık ve kısa süreli bir seyirci olur ve daha da önemlisi, Shakespeare'in kabul görmüş tek metninde, birinci perdenin sonundan önce ortadan kaybolur. Ama oyunun Shakespeare'inkine yakın ve çeşitli kişilerce yakın bir kaynak ya da (daha inanılır şekilde) Shakespeare'in *Hırçın Kız*'ının daha önceki bir biçiminin yamalı tiyatro yeniden yapımı olarak görülen bir sürümünde, Sly sesli biçimde mevcudiyetini korur ve karnaval efendiliği beklentiler doğrultusundaki sonucuna varır.³¹ Sıradan dünyasından başka bir yaşama aktarılan ve sonra da aniden ve şaşırtıcı biçimde geri dönen "uykusundan uyandırılanın" anlatı örüntüsü dünya çapında bir motiftir ve Shakespeare'in zamanında Avrupa çapında basmakalıp olmuştur.³² Paralel *Hırçın Kız* oyununda, şakacı efendi, yeniden uyuyakalmış olan Sly'in alınıp, "Yeniden kendi kıyafetlerine sokulmasını / ve onu bulduğumuz yere yatırılmasını" emrederek şakayı sonlandırır (103). Şafakla tavernanın kapısında uyanan Sly meyhaneciye der ki, "Beni hayatımda gördüğüm en güzel rüyadan uyandırdın," ama yokluğuna karısının itiraz etmesi durumunda, "Şirreti nasıl adam edeceğimi" öğrenmiştir (108). İzleyiciler için de sabah ışıklarıyla birlikte hakikatle ilgili bütün kararsızlık kırpıntıları ortadan kalkmıştır. Bu, *Hırçın Kız* içinde Sly'in seyrettiği oyunun kurgusallığını akılda tutmakta zorluk çektiğinin ama soğuk zeminde uyanıp oyuncuların gittiğini ve kendisinin de efendiden başka her şey olduğunu gördüğünde sıradan olanın sağlamlığı konusunda hiçbir zaman kuşkusunun bulunmadığının göstergesidir. Öykünün birçok sürümünde bir kalıntı bırakan "rüyası" ona felsefe (bu dünyanın beyhudeliği ve geçiciliği) değil, ev içi siyaseti öğretmiştir.

Dilencinin sahnenin geçici efendisine dönüştüğü karnaval altüst edilişi çerçevenin ana olayıysa, tepetakla olmuş dünya motiflerini anımsatan altüst ediliş örüntüleri de iç oyunun gelişimini gösterir. Cinsiyetler ve kuşaklar arası ilişkiler altüst edilmiş dünyada her zaman öne çıkar ve şirret kadın –hiddetli, fiziksel, inatçı ve doğrudan– karakteriyle Katherina da toplumsal dünyasında kaosu simgesi ve faili, onaylanmış aile birliğinin düzenli güzergâhında yol engeli ve baba yetkesinin yaşayan reddidir. "Barış... ve sevgi ve

sakin yaşamı, / korkunç bir yönetimi ve doğru egemenliği” (5.2.109-10) yeniden tesis etmek için, Petruchio ateşe ateşle karşılık verir (2.1.132-3). Yani, Katherina’yı Kötü Yönetimdeki yerinden ederek, kaosa eklenti yapar. Altüst etme stratejisini anlatmaya koyulur: “Diyelim ki sövüp sayıyor, neden ona doğrudan söylemeyeyim / bülbül kadar güzel öttüğünü” (2.1.170vd). Onun yalanları kadının gerçeklerine, onun şiddeti kadınınkine baskın çıkar (babası, onun Katherina’nın gizlice boyun eğdiğine dair beyanına, gözlerinin önünde kadının Petruchio’yu şiddetle yalanlamasına karşın inanır). Nikâhına geç kalır (“aceyle kur yaptı, boş bir vaktinde evlenmek istiyor,” der Katherina) ve kabadayı bir dilenci kılığında, yeni bir şapka ve eski pantolonla, aşınmış uyumsuz çizmelerle, paslı kırık bir kılıçla, gözü dönmüş cılız bir at üzerinde ve ardında bir uşakla, “bir canavar, basbayağı giyinik bir canavarla,” her şeyi uyumsuz ve uygunsuz olarak gelir (3.2.41-69). Üstelik, ulvi evlilik yeminini bir karnaval kralıyla fahişesinin burlesk evlilik töreninde olacağı gibi bir meyhane yemini ve içki âlemine çevirmiştir. Buyurgan hanımlar, hoşgörülü beyler, inatçı kızlar ve diğer anormaller için karnavalesk çare olan curcunanın ipuçları,³³ efendi hanımın arkasında evlerine giden çiftin ve yolda çamura saplanan Katherina’nın haberlerinde görülür (4.1.60-75). Ama Petruchio’nun “layık olunan muamele” adına uygulanan açlık ve uykusuzlukla desteklenen asıl taktiği korkuydu – Katherina’yı öfke ve titizlikte aşmakta tehlikeli bir delilik ifa etmek. İtaat eğitiminin son safhalarında, Petruchio gün ışığı yerine ay ışığı, yaşlı adam yerine genç adam diyerek şeylerin altüst edilmiş adlandırılmasını uygular ve Kate onun dengesiz dönüşlerini zarafetle ve nükteyle izleyebildiğinde, dersini öğrenmiş olur.

Altüst ediş Katherina’nın kız kardeşi Bianca’yla ilgili ikinci temayı da vurgular ve evlenmeye gelindiğinde, babasının buyruğuna uyan dikbaşı kız olurken, uysal kız kendi isteğini uygular. Ciddi bir göz için, geniş altüst ediş komedisi o kadar kolaylıkla sarsılabilecek, babaların yalnızca yetkelerinden değil, (bir örnekte) benliklerinden uzaklaştırıldığı, hiçbir şeyin âdetlerin ve doğanın onayladığı düzendeki yerini korumasının kesin olmadığı bir dünyanın sahte güvenliği üzerine bir ders verir. Ama sonlara doğru karakterlerden birinin Katherina’nın da tekrarlayıp sorguladığı bir formülle belirttiği gibi, “Başı dönen, dünyanın döndüğünü zanneder” (5.2.20, 26). Sonradan görüleceği gibi, sahnede zaten serbest kalmış olanı birleştiren Petruchio’nun uyguladığı kaosa korkutucu sıçrama başarılı bir homeopati deneyinden başka bir şey değildir. “Doğal” ve toplumsal iyi düzen yeniden kurulmuştur ve oyun sevinçli bir uyum içindeki, doğru tarafı üste gelmiş dünyanın güven imgeleriyle sona erer.

Benzer bir toplumsal ve ailevi hisse de *Bir Yaz Gecesi Rüyası*’na girer, ama rüyanın niteliği farklıdır, imgelenen kaos da öyle. Rüya durumu da aynı ölçüde eğretilemedir, olaylar rüya kategorisine atanır, çünkü sıradandan çok fazla saparlar. Ama temel gariplik altüst edişe dayanmaz ve sonuç fantazmagoryadır. Terim Fransız Devrimi çağına aittir ve esrareniz etkilerle istikrarsız, belirip kaybolan, ölçek ve biçim değiştiren birleşen ve ayrılan biçimler yanılısamı yaratmak amacıyla ışık, ses, geriden gösterim, reçineli duman ve aromalar kullanan projeksiyonlar için kullanılmak üzere bulunmuştur.³⁴ Genelde normal karşılanan büyük ve küçük, yakın ve uzak, gölge ve öz, doğal ve doğüstü gibi sınırlar, devamlılıklar ve karşıtlıklar yerini hem fizik yasalarının hem de kategori ayrımlarının kaybolduğu akışkan ve dengesiz değişimler dizisine bırakmıştır. Tüm o mekanik ve ticari

gösteri karakterine karşın, fantazmagorya yüksek romantik sanatta karşılaşılan duyarlık ve estetikle özel bir yakınlığa sahiptir ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın on dokuzuncu yüzyıldaki prodüksiyonlarda, standart duruşta ve müzikal ve görsel sanatta şekillendirici bir dürtü olarak kendine gelmiş olması hiç de bir tesadüf değildir.

Bir Yaz Gecesi Rüyası bir on dokuzuncu yüzyıl oyunu da değildir. Engellenmemiş muhayyileyi yücelten bir ideolojiyi, hiç olmazsa kasıtlı olarak yüreklendirdiği kuşkusuz söylenemez. Doğrusu, tasarladığı, sonunda görüleceği gibi zararsız kaos bir kaostur, fantazmagorya ormanında olgunlaşmış, farklı varlık düzenlerinin yakınsayıp karıştığı, cisimleşmiş bir kargaşa ruhu ve henüz uyum değil, “birisinin fantezisinin izlenimi” olan bir aşk tarafından dürtüklenen bir muhayyile kaosudur (1.1.32). Âşkların rasgele ve tesadüfi kayma ve yeniden birleşmelerinde, uyuşturucuyla oluşturulan biçim Lysander'ın ünlü betimlemesiyle, “ses kadar anlık, / gölge kadar hızlı, herhangi bir rüya kadar kısa, / isli gecedeki yıldırım kadar kısa” (1.1.143-5) olan “gerçek aşktan” ayırt edilemez. Ormanda ölçek kaybolmuştur, zamansal ölçü ve katılık da. Fiilen insan-canavar olan temsili eşek ruhlarla işbirliği yapar ve en azından kimilerinin gözünde sevimli bulunur. Mekanikleri ormandan sürerken, Puck kâbusun çokbiçimli terörünü yansıtır ve kızgınlıkları ne kadar komik olursa olsun, Lysander ve Demetrius'un hesaplaşmalarını önlerken, kaygan, aşılmaz bir labirentin “karanlık, düzensiz yollarını” yaratır. Zaman, yer ve orantı yalnızca ışığın gelmesiyle, Oberon'un öngördüğü gibi, “tüm bu alay” ve gecenin “kazaları” yeni uyanan bitkin uykuculara “yalnızca rüyanın ateşli aksilikleri” olarak görüldüğünde yerlerine gelirler (3.2.370-1; 4.1.67-8).

Uyku gene burada yalnızca rüyanın eşlikçisi değil, uyanık dünyayla rüya dünyası arasındaki, baş döndürücü bir belirsizlik doğuran denklemin yazılmasını sağlayan köprüdür. Yeni uyanan Demetrius o anki durumunun uyanıklık olduğuna karar verebilmek için arkadaşlarının onayına gerek duyar (oysa âşkların “tüm zihinlerinin birlikte şekil değiştirmiş” [5.1.24] olması Hippolyta'yı şaşırtır). Her iki deneyimin de uyanık durumlar olabileceği ne Demetrius'un ne de Bottom'ın aklına gelir. Bottom gece deneyiminin bir rüya olduğundan hiç kuşkulalmaz ama böylesi deneyimlerin sözcük bulmaktaki geçici beceriksizliğinde açtığı baş döndürücü uçurumu ifade eder, çünkü bu “dibi olmayan” bir rüyadır.

Mekaniklerin, düğünlerle yatak arasındaki zamanı kısaltmayı amaçlayan komik Pyramus ve Thisbe oyunu bütünün tasarısında bu sefer trajik başka bir tahayyül gösterisini değil, seyircilerin bunu kendi imgelem güçleriyle bir araya getirmelerinin gerektirdiği maddi bir kusuru temsil eder (5.1.208-10). Ve oyunu bitiren alkış çağrısında Sly'in yerine geçen seyircilerdir. Rüya ve oyun, rüya ve tiyatro ve gerçeklik, şimdi artık eşitlenmiştir, ama muhayyilede. Theseus küçümseyerek en iyi oyunların bile ancak gölge olduğunu ifade eder ve Puck da hep alıntılanan kendi dizeleriyle der ki:

Can sıktıksa biz gölgeler,
Şunu düşünün ve hoş görün:
Size görünürken biz demin
Kestirdiniz farz edin,
Bu zayıf ve havai tema

Bir şey değil düştün başka*

(5.1.409-14)

Bir Yaz Gecesi Rüyası’nda betimlenen toplumsal ve hatta doğal kaosun büyük bölümü (Gene “Pyramus”un önsözünde Theseus’tan alıntılırsak) “dolanmış bir zincir gibidir; hiçbir şey bozulmamış, ama hepsi düzensiz” (5.1.124-5). Oyunun sonunda, ormanda o kadar savurganca geliştirilen dolanmış aşklar ve karışıklıklar zinciri tamamen çözülür. Ama gecenin yeniden gelmesiyle, Puck’ın zarif, kendi kendisini küçümseyen vedasında, salt birleşimsel düzensizliğin mantığını aşan bir şeylerin önerilmesini, Calderón de la Barca’nın *La vida es sueño*’sunda anımsatılana benzer, gün ışığının tamamen yok edemediği “görünüş” üzerine epistemolojik ve hatta metafiziksel kuşkuya doğru bir hareketi bulmak çok olmaz.³⁵

* * *

Büyük barok ustanın *La vida es sueño*’sunun imgelenen kaosu düşük dünyanınıktır, yaratılış ve kefaret arasındaki, ilkel kaosun doldurmak için atıldığı boşluk. Bu, amaç ve sonuç, arzu ve akıl arasındaki altüst oluş, ucubelik, parçalanma ve doğum ve ölüm, yaşama ve rüya görme arasında olduğu gibi kafa karıştırıcı birlikteliğin damgalarını vurduğu bir karşı tezler ve çıkmazlar dünyasıdır. Ve işte bu kaostan, baştan yaratılan kapsamlı bir üst düzen doğacaktır.

Birincil kurgu bir kralın oğlu olan Segismundo’yla ilgilidir ve babası Basilio yıldızlarda felaketli bir kader okumuştur: Oğlu bir acımasızlık ve dinsizlik canavarı olacak, kamusal yıkıma ve babasının ayaklar altında ezilmesine yol açacaktır. Issız bir yerdeki bir zindana tek başına kapatılan, zincire vurulan ve kimliğinden habersiz Segismundo, (Sly gibi) babasının buyruğuyla kraliyet sarayına doğasını sınava tabi tutmak üzere getirilir ve tahtın vârisi olarak uyanır. Ama sınavda belirleyici biçimde başarısız olunca, şanlı aranın yalnızca bir rüya olduğu açıklamasıyla zindana geri döner. Ama öykü bitmemiştir. İlk *jornada*[†] Segismundo’yu kayalıkların arasındaki kulede zincirlenmiş olarak göstermişti; ikincide, Segismundo’ya saraydaki rütbesi verilmiş, sonra da sefil koşullarına geri dönmüştü; üçüncü de gelecekti.

Altüst oluşlar gündemi oluşturur. Oğulun öngörüldüğü gibi babasına baskın çıktığı, aklın yerine hayvansı vahşetin geçtiği, krallığın uyumsuzluk ve ahlaksızlığın sahnesi olduğu şiddetli saldırgan bir düzensizliğin kaosunu atlatma girişimi içindeki Basilio (Oidipus’un öyküsünde olduğu gibi) bunun gerçekleşmesini sağlar. Basilio meşru prensin hayvan postlarına bürünmüş, zincirlenmiş bir hayvana dönüştüğü kaotik görüntüyü doğurur. Eylem o zaman, Segismundo’nun bir günlüğüne arzusunun yerine getirilmesiyle en düşük durumundaki bir insan imgesinin bir günlüğüne kral olarak en yükseklere çıktığı bir karnaval tersyüz oluşuna neden olur. Gelişmelerdeki, birçoklarını göreceğimiz değişimler sıradan karnaval döngüsünün ötesinde, Calderón’un dünya imgesi olarak bir labirent, doğal, eşliksiz aklın “bir ipucu bulamadığı” bir labirent, ucubelerle olağanüstü

* William Shakespeare, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, İng. çev. Ö. Nutku (İstanbul: İş Kültür Yayınları, 2012) –çn

† İspanyolca, perde –çn.

olanların kendini evinde hissettiği kötü kehanetlerle dolu “karışık bir uçurum” önerdiği yaygın mecaza barok bir yapısal benzeş içinde oluşturulur.

Böylesi bir dünyanın kaosu hem eylemde hem de bunun eğretileme çerçevesinde cisimlenir, bunlardan birincisi, aklın kendi başına çözemeyeceği etik ve deneysel açmazlar içeren çıkmaz durumlar zinciri olarak ortaya çıkar.³⁶ Eğretileme çerçevesi hem görsel olarak hem de ayrıntılı ve çok biçimlendirilmiş şiirsellik ve betimleme örüntüleriyle şiirden beslenir. Bunlar dolaylamayla anlam yaratmalarının yanında, sıklıkla olduğu gibi, kaosa ket vurmaya da yararlar.

Calderón’un *comedia*’sının açılış dizeleri doğal kaosu çağrıştıran bitkin bir eğretileme içerir. Segismundo’nun zindan kulesine bakan kayalık tepelerde, erkek kıyafetinde bir kadın onu “bu kayalıkların oluşturduğu karışık labirent” olarak adlandırdığı yere sürükleyen hayvanla, muhtemelen atla konuşmaktadır. Kısmen at, kısmen aslan, kısmen kartal, karışık bir canavara söylenen “Hipogrifo violento” oyunun ilk sözcükleridir. Bir saray sakininin, onur labirentini süsleyen alt-temalardan birindeki ifşa olmuş kızı olan Rosaura daha sonra imgeyi, “alevsiz ışın, renksiz kuş, pulsuz balık, güdüsüz vahşi” diye genişletir: Hızlı bir girdap halindeki dördü bir arada hayvan. Açılış böylece kadın olarak erkek ve efendi olarak canavar gibi iki tür tersyüz olmayı canavarların dolaştığı labirent imgesiyle ve bilinçsiz hayvan sıfatında dört yaratıkla bir araya getirir – her biri dört elementten birinin yerlisi, her biri çelişkili ve doğadışı olarak ayırt edici özelliğinden yoksun dört yaratık. Yarı oluşmuş ve birbirleriyle çatışma halinde ateş, hava, su ve toprak, artık burada ayrıntılandırma ve tüketici paralelciliğin formel şiirselliğinde sınırlanmış kozmik kausun tamamen geleneksel, neredeyse klasik açıklamasıydı.

Manevi anlamların İncil hermenötiğinin zengin geleneğiyle bağlı dolaylı, alegorik betimlenmesinin şiirselliği, Calderón’un *La vida es sueño* gibi felsefi oyunlarında karşı-reformasyonun değişikliklerini atlatmıştır, ama başka örneklerde, Calderón simgesel, aşkın bir düzeltmeyle, aynı başlıkla ve aynı konulara eğilerek ama gizlenmemiş soyut alegori figürleriyle (İrade, Sevgi, İnsan) kendi dindışı *comedia* temalarına dönmüştür. Calderón’un *La vida es sueño* adlı *auto sacramental*’sinin* iki sürümü mevcuttur. Yalnızca el yazması olarak bulunan eskisi, kayalık bir uçurumun tepesinde, siyahlara bürünmüş, yıldızlı bir pelerin içindeki “La Sombra”, yani Karanlık ya da Gölge’nin kendini takdim etmesiyle başlar:

Ben siyah gölgesiyim
solgun yüzü korkutan kaosun
gökyüzünü karmaşayla;
Ben, karanlık zindan: ben, yaslı peçe
biçimsiz hiçliği saklayan
ve asasını kanatlarıyla örten.³⁷

Daha sonraki olduğu farz edilen sürüm dört elementle, dört küreden çıkan ve ön sırayı almak için tartışan Toprak, Hava, Su ve Ateşle başlar. Her biri uygun bir küheylana biner: aslan, kartal, yunus, semender. Ateşin belirttiği gibi, dördü “şiir dilinde *Kaos* ve kâhinler

* Auto sacramental: İspanya’ya özgü, daha çok 16. ve 17. yüzyıllarda revaçta olan, kutsal alegorilere sahip edebiyat –çn.

tarafından da *Nada* [Hiçlik] olarak adlandırılan küresel ve karışık bir kütle oluştururlar.”³⁸ Düzene ancak eski sürümde Işık ve Sözcük, sonrakinde de Güç, Akıl ve Aşk (Bir olarak konuşan Üçleme) tarafından getirilirler.

Segismundo’nun kendini yeniden hücrelerinde bulurken öğrendiği ders gerçek dünya üzerinedir, yani içine doğduğumuz düşkün dünya, eylem ve deneyimin dünyası. Kapalı tutulduğu vadiye ilk çıkışındaki imge bizatihi doğumu akla getirir – zincirlerle hayvan postları imgesinin ilk günah koşulunu akla getirdiği gibi. Aydınlıktaki kısa, rahimle kabir arasındaki hızlandırılmış yolculuk gibi kalışının ardından zindanına döndüğünde, saraydaki kısa hayatının rüya olduğuna inanarak uyanır (ve hemen önceki anda gerçekten bunun rüyasını görmektedir). Ama o zaman, o anki durumunun da rüya olmadığına bir güvencesi yoktur ve oyunun en ünlü pasajında da karar verdiği gibi, “rüyalar bile rüyadır”. Sonunda bu sersemletici öznel uçurumdan, bu sonsuz geri çekilme labirentinden, daha sonra, eylem dünyasına geri döndüğünde ve tutkularına gem vurmaya teşvik edildiğinde, başka bir yerde hakiki bir gerçeklik varsayarak kurtulur. “Kim, insanın boş gururu adına,” diye sorar, bunun yanıltıcı geçiciliğine uyanmış olarak, “ilahi bir gururu kaybeder?” (3.2969-71). Ama Calderón bu daha yüksek bir gerçekliğe (anlamli bir düzene) göndermenin su yüzüne çıkmasına izin vermeden önce bile, belirsizliğin metafiziğini, insanın eylemlerine görünüşteki gerçeklik ve çekiciliklerinin yanıltıcı doğasının bilincini taşımaya dayanan bir etiğe çevirir. Sonra dış dünyanın rüyasına girmesi istendiğinde, gözleri açık kabul eder: “Yaşam kısa olduğuna göre, rüya görelim, ruhum, gene rüya görelim; ama dikkatle ve sonunda zevkten uyanacağımızın farkındalığıyla” (3.2360-3).

Üçüncü perdede, Segismundo yabancıların yönetimi tehdidiyle ayaklanan ve yerli bir vârisin varlığını öğrenen devrimci bir kalabalık tarafından zindanından çıkarılır. Basilio’nun temkinli beklentileri bir kez daha, yardımsız aklın karmaşıklıklarına nüfuz edemediği bir dünyada öngörülmedik sonuçlar doğurmuştur. Sivil düzensizlik kıyamet imgeleriyle ve tepetakla edilmiş bir dünyanın hadiseleri ve simgelerinin damgası vurulmuş olarak verilir. Segismundo hayvan postlarına bürünmüş olarak bir orduya komuta eder. İlk başta erkek giysileriyle sonra da sarayda kadın giysileriyle görülen Rosaura şimdi, kendi betimlemesiyle, “her iki cinsten bir canavar, kadın eteği ve erkek kollarıyla” ortaya çıkar. Hizmetçisi Clarín tarafından betimlenen atı ruh halini yansıtır ve açılıştaki “hipogrifo violento”yu anımsatır ve hicveder. Bir *gracioso* figürü olan Clarín yaşamını bunu kurtarma peşinde kaybeder, Basilio’nun engellemek istediği olaylara aslında neden olmasının bir parodisidir bu. Ama en üst düzey altüst oluş, yenilgiye uğrayan baba ve kral Basilio’nun muzaffer oğlunun ayaklarına yıkılıp boynunu ve ak saçlarını halı olarak sunmasıdır. Ama işte burası, Calderón’un düzensizliği kayda geçirirken karnavalesk aşırılığı kucaklamasının meyvesini, yardımsız aklın düzen rüyasının yerine aklı içeren ve aşan, çelişkili bir düzeni koyan bir vizyonla verdiği yerdir. Gökyüzünün hükmü yerine getirilmiştir, der Segismundo, bundan kaçınmak için tüm girişimlere karşın, “bu gösteride, bu mucizede, bu dehşette, bu harikada.” Şimdi sorar, “ben, yaş, değer, bilim olarak daha aşağı olan ben, bununla baş edebilir miyim?” (3.14.3228-41). Babasını kaldırıp sonra da onun ayaklarına yıkılarak, Segismundo, Hristiyan kefaretinin bir benzeri gibi, yasanın hükmünü hem uygulayıp hem de ondan kaçınarak, çelişkili bir iş

* Gracioso: 16. yüzyıl İspanyol komedilerinde palyaço ya da soytarı figürü –çn.

gerçekleştirir. Eski yasa yerini yenisine, Babanın çağı Oğulunkine (ya da Babanın Oğulla birleşmesine) bırakır ve istikrar ve güvenliğin yanılıcı olduğu düşkün bir dünyada, “bilimin” ve aklın yetkesi yerini inayet ve aydınlanmış, ahenkli iradenin yetkesine bırakır.

Krallığa salıverilen kaosu bir siyaseti de vardır ve bunun önemli nedenlerinden biri de Basilio’nun meşru vârisi baskılamaktan oluşan radikal müdahalesidir. Ama tahttaki meşru hükümdarı deviren bir halk devrimi tehlikeli sulara girmiş demektir. Segismundo’nun onu tahta çıkaran devrimin önderlerini sonunda reddedip hapse atması bu yüzden oyunda yeni temkinliliği ve bilgeliğinin kanıtı olarak selamlanır. Ama siyasetin arkasında bir de metafizik yatar. Calderón’un dramasının hizmet eder gibi görüldüğü konseptist^{*} inanç ve estetikte kaos insan aklıyla dünya deneyimi arasındaki boşlukta, her ikisinin özerkliğinin ve güvenliğinin altını oyarak yatar. Bir ipucu arayan, canavarların tehdidi altındaki zihin için, Rüya dünyasının gerçekdışılığı ve karnaval dünyasının geçici doğasını paylaşan seküler gerçeklik çıkmazda ve çözünmede biten bir labirent haline gelir. Ama düzen rüyası bir kenara itilip kaos yüzeye fırladığında, içgörü ve aşkınlığın, çifte farkındalığın anı gelir ve altüst oluşla ucubelik yerini bir kaçış sunan ilahi çelişkiye bırakır. Yıldızların tabletlerinde okunduğu haliyle yasa yerine getirilir ve yasa, Tanrı’nın adaleti Tanrı’nın merhametiyle birleşirken atlatılır ve insan iradesi yeniden seçme özgürlüğüne kavuşur ve bunu yapabilmek için de ona ışık ve inayet bahşedilir.

Kötü Yönetimin Efendileri

Kaosu imgelemedeki karnavalesk stratejiler aynı zamanda alaycı hicvin, sıklıkla toplumsal uygulamaları, bazen de toplumsal normları hedef alan ama evrensel ve yıkıcı olacağına büyük ölçüde sınırlı ve düzeltici olan hicvin malzemesidir. Gene de, var olana bir alternatif olarak ya da onun maskesini düşürmeyi amaçlayan toparlayıcı bir kaos vizyonu yansıtmayı amaçlayan çalışmalarda bizim için en ilginç olanları böylesi geniş meydan okumalardır. İngiltere’de on yedinci yüzyıldan on sekizinciye sancılı geçiş sırasında üretilen *Kral Lear* böylesi bir çalışmadır. *Paradise Lost* [Kayıp Cennet, John Milton] da öyledir; Pope’un *The Dunciad*’ı da. Kendi çaplarında aşağıya doğru bir soy ardılığı içindedirler – başarısız bir tanrıbilimin imgelenen kaosundan başarısız bir yönetiminkine, başarısız bir şiirselliğine. *Kral Lear*’daki kaos betimlemesinin çoklu karakteri nihai bir geriye bakışta onaylanmak için su yüzüne çıkar. Burada, *Paradise Lost*’a özellikle damgasını vuran başarısız yönetim, tarihsel benzerleriyle kurtarıcı siyasal düzenin kötücül altüst edilmiş biçimi olarak kaosu yansıtmada araştırılacaktır. Milton’ın bilincindeki *The Dunciad* kaosu tekdüze ve evrensel bir yavanlık kâbusuyla sonuçlanacak olan, baskı devriminin değerini yitirmiş geçerliliğinin tesviye edici yaygınlaşmasına yerleştirir.

Paradise Lost’ta, kaos betimlemesi stratejisi olarak altüst ediş, parodi etkisine benzetilebilecek bir renklendirme ve karmaşıklığa erişir. Şiirde, Fall (Düşüş) bozucu bir tesviyeye yol açar, görece edilgen öznelere amacı yalnızca tesviye değil, ilk elde taklitçi ve sapkın ayrıntılı hiyerarşik bir yapının dikilmesini sağlamak olan bir fail tarafından bozulur. Şeytan

* Konseptizm (Conceptismo): 16. ve 17. yüzyıllarda, Portekiz ve İspanya edebiyatının Barok dönemindeki edebiyat hareketi. Hızlı ritmi, doğrudanlığı, basit sözdizimi, nükteli eğretilmeleri ve kelime oyunları ile tanınır –çn.

sadece asi kötülüğe değil, karşı-yaratıcılığa da girişmiştir. Failliğinin tüm kastettiklerinin gerçekleştirilme girişimi, savaş ve yıkım üretme düzeni oluşturan yapıların bir modeline dayanır. Devrimini gülünç kılan işte bu taklitçi kısıtlamadır.

Taklit tarzı olarak parodi, alaycı bir burlesk unsuru akla getirir. Ama Milton'da parodi ciddidir, ciddi sonuçlar üretmesinden sorumludur. Gene de bu ciddiyet niteliklidir. Taklit ve tersyüz ediş güzergâhını izlerken, şeytan enerjisini tersinemez olanı tersyüz etmeye hasreder. Bu onun büyük girişimine trajik bir büyüklük esintisi sağlar ama aynı zamanda da baştan belli bir bahtsızlık. Karşı-yaratıcılığına indirgenemez bir arıza, yüksek ciddi-yeti nitelendiren ve ona hicivli bir uç veren çelişkili ve teatral bir kurgusalılık bulaşmıştır. Şeytan tanrısallığın işaretlerini takınır. Karnaval kralı gibi, bir tepetakla oluşu, orijinalinin sahnelenmiş bir parodisini, yalnızca bir altüst ediş olan bir devrimi yönetir; karnaval kralı gibi, yalnızca bir günlüğüne kral olabilir.

Krallığın normal kabul edildiği bir çağda cumhuriyetçi olan Milton aynı zamanda monarşiyi yıkmış, kralı idam etmiş ve kısa sürede yerini Cromwell'in protektorasına ve sonunda yeniden kurulan krallığa bırakmış olan cumhuriyeti kuran devrimi haklı gösterenlerin başını çekiyordu. Bu bitirici felaketin tam öncesinde, Milton devrimi ve özgürlüklerini savunmak ve krallığın yeniden tesisini engellemek için yazdı ve kendi felaketine önemli katkıda bulundu. *Paradise Lost*'un yazımına zaten derinlemesine dalmıştı ve Milton'ın devrimci ve cumhuriyetçi politikalarını lanetli ve felaketli ayaklanma destanıyla uzlaştırması o zamandan beri en yetkin okuyucularının birçoğunu meşgul etmiştir. Kimileri Milton'ın Şeytan'ında fark edilmemiş bir Prometheusçu kahraman bulmuş ya da daha temkinli şekilde Milton'ın sistemli bir şekilde Tanrı'nın varsayımsal mutlak monarşisini yıktığını göstermiştir. Başkaları, cennet ve aile gibi, insanın yerini unutmamasının bir yarar sağlamayacağı hiyerarşi yapısı konusundaki gelenekselciliğini göstermiş ya da Prometheusçuluğun dikkatsiz okuyucu için vaaz tuzakı olarak hamasi ve duygusal çekiciliklerini tartışmıştır. Önceki, ilerici okumalar Milton'ın siyasal yaşamından destek alır ama beyan edilmiş amaçları ve metindeki birçok pasajın arasında yollarını bulmaları gerekir. Sonraki, muhafazakâr okumalar Milton'ın ahlaki ilahiyatından destek alır ama ebediyet siyasetiyle zaten düşkün dünyanınkiler arasında bir kopukluk varsaymak zorundadırlar. Safça bir soru, dırdırcı bir vicdan gibi ortada durur: Yani, cumhuriyetçi Milton'ın, en mutlakiyetçi hükümdar karşısında, devrim ve isyanı resmetmesiyle nasıl başa çıkılır?

1970'lerde, bir kuşağın daha ilerici dönüşümler beklentilerinin hayal kırıklığının sonrasında, Christopher Hill Milton'ın başarısız olmuş bir devrimle uzlaşmasının bir yolu olarak sonraki büyük şiirler hakkında uzun boylu yazmıştır. *Paradise Lost*'u geçmişin politikalarını doğrulayan ya da reddeden Ezopçu bir benzetme olarak değil, kaybın gerçeklikleri ve umut olasılığının çözülmesi olarak ele alır.³⁹ *Paradise Lost*'un yüklediği duygunun bir bölümüne bir yaklaşım olarak Hill'in kitabı belagatlidir ve Milton'ın siyasetiyle şiiri arasındaki tutarlılığı herhangi birini kötülemeden gösterir. Onun okumasında, Milton'ın şiiri, ilan edildiği gibi Tanrı'nın İnsana karşı davranışlarının yakın tarih de dahil olmak üzere bir savunması olarak kalır. Safça soruya, tamamen tatmin edici safça, yani tarih dışı bir yanıt yoktur, ama tarih çerçevesinde, konu şiirin temel retorik manevrasına uygundur: Yani, düzen ve kaos zıtlığı içinde terimlerin aktarılması. Devrimlerde meşruiyet tanım-

larının uyumsuzluğu adına savaşılar ve Charles monarşinin Tanrı tarafından bahşedilmiş ayrıcalıklarının savunmak üzere savaştığından, karşıtları tarafından kral bir asi olarak tanımlanabileceği için öldü. İsyanı yetke ve meşruiyetin parodili kendine mal edilmesi olarak göstererek, gerçek kaosu düzenin gayri ahlaki bir parodisi olarak tanımlayarak, Milton kendi tarafı için meşruiyet ve gerçek düzen iddiasında bulunur.

Paradise Lost, yaratılmamış evrenin bir durumunun dolaysız betimlemesi de aralarında olmak üzere imgelenmiş kaosla dolu bir şiirdir. Bu ilksel kaos, bir tür krallık, yaratılmış evrendeki mevcudiyeti daha genişletilmiş bir betimleme gerektiren bir halin yalnızca en basit biçimidir. Şiirde, Milton'ın lafzi Kaosu, düşen ve düşmüş dünyanın toplumsal ve siyasal kaosu için çevresel başvuru kaynağı işlevi görür. Milton'ın stratejisinin bağrında parodi altüst edilişi yatar, ama başka örneklerde olduğu gibi, Milton da baş aşağı olmuş bir dünyanın karnaval karakterine içkin düzensizliğin tesviye edici etkilerinin bazılarını da sahneye kabul etmek zorundadır.

Kozmos öncesi evrenin maddi rejimi olarak İlksel Kaos, *Paradise Lost*'ta deneyimlenebilir ve betimlenebilir bir yer olarak, hem de mekâna özgü veçheler ve ilişkilendirmeleri cisimleştiren bir figürler demetindekilerden bir kişileştirme olarak görülür. Okuyucunun her iki veçhesiyle de Kaosla karşılaşması ikinci kitabın sonunda, Cehennemin biçimleşmiş mimari ve siyasal bir gerçeklik olarak yükselmesinin ardından gerçekleşir. Kaosun ilk vasıflandırılması Cehennemdeki “büyük danışma” sırasında, Şeytan'ın kapıların ötesinde yer alan “karanlık, dipsiz sonsuz uçuruma,” “elle tutulur loşluğa,” “geniş kesintiye,” “asli olmayan derin boşluğa” atıfta bulunduğu anda olur – manipülatif hitabet bağlamının okuyucunun inanılabilirliği ötelemesini sağladığı bir vasıflandırma. Ama Şeytan'ın vasıflandırması, Şeytan keşif ve boyun eğdirme yolculuğu için Cehennemi terk ettiği zaman anlatıcınıninki tarafından desteklenir. Ve yalnızca dilin kısıtlılıkları tarafından nitelendirilen bu vasıflandırmada ve sonraki, çoğu Yaratılış anlatıları bağlamındaki anıştırmalarda, kinetik etkili nominalleşmiş sıfatlar ve olumsuz betimlemenin söz dağarcığı da içlerinde olmak üzere Şeytan'ın baştaki atıfları yinelenir. “İssizlık” sözcüğünün ve boyutun kuvvetine sahip olan “geniş” sözcüğü ve “dipsiz” sözcüğünün etimolojik kuvvetine sahip olan “abis” sözcüğü,* “boş ve biçimsiz sonsuzluk” (Tekvin 1:2 yansıtıyor), “en alttaki abis,” “ıssız derinlik,” “ana abis / Geniş kesiklik,” “görünmeyen derinlik,” “geniş ölçülemez abis,” “geniş karanlık derinlik,” “ıssızlık / rutubetli ve karanlık Kaosun geniş anarşisi,” “Korkunç kargaşanın / gerçektışı, geniş, sınırsız derinliği,” “başa çıkılamaz abis,” tümceleri boyunca en yaygın terimlerdir. Tekvin'e ek olarak, Ovidius, Hesiodos ve Platon ve sonraki yorumcuları Milton'ın betimlemesine hem kavramsal veçheler hem de yaratıcılık sağlamış gibidir. Hepsisi Şeytan'ın Cehennemin eşğinde Kaosu ilk kez görmesiyle bir araya gelir:

...karanlık

Kısıtlanamaz sonsuz bir Okyanus,
Boyutsuz, boyun, enin ve yüksekliğin,
Ve zamanla mekânın kaybolduğu yerde; en yaşlı *Gece*
Ve *Kaos*, Doğanın Ataları tutuyorlar
Ebedi Anarşiyi, gürültüsünde

* İngilizce özgün metinde sırasıyla “waste”, “vast”, “bottomless” ve “abyss” sözcükleri kullanılmıştır –çn.

Bitmeyen savaşların ve kargaşada durduğu.
 Çünkü sıcak, soğuk, nemli ve kuru, dört Şampiyon, öfkeli
 Burada üstünlük için çabalıyorlar ve Savaş taşıyorlar
 Embryo Atomlarını...

(2.891-900)

Tekvin'i tamamlayan Kaos, varlığın namevcut geometrisi olarak burada Platon ve Platoncuları anlatır, soyla bağlantılı olarak yerleştirilen ve kişileştirilen Kaos ve Gece Hesiodos'u anımsatır ve ilişkili doğaların embriyonik elementleri ve Şeytan'ın "kaba kıvamında, yarım ayakta / yarım uçarak" ilerlerken "neredeyse battığı" toprak, deniz ve havanın karanlık ve çamurlu bileşimi olarak Kaos, ayrıntılı biçimde Ovidius'u yankılar.⁴⁰

Bizatihi savaşın, en şiirsel yansımaları Lucretius'un verdiği o elementlerin didişmesinin betimlemesi kadar, gürültünün de önemlidir. Kaosun kıyısında, Şeytan'ın kulağı derhal "gümbürdedi / yüksek ve yıkıcı gürültülerle" (2.920-1) ve "Hepsi birbirine karışmış sersemletici sesler ve sedaların / evrensel çılginca bir velvelenin" (2.951-2) doruğunda Kaosun sarayına yönlendirildi. Melek İsrail'in daha sonraki, kitap 7'deki geriye dönük Yaratılış açıklamasında, Sözcük yalnızca Logos olarak değil, gürültüyü durduran bir sözcük olarak çıkar. Yaratılış *Fiat lux** değil, önden gelen bir "Sessizlik" komutuyla başlar.

Sessizlik, ey bulanık dalgalar ve sen Derinlik, huzur,
 Dedi o zaman her şeyi yaratan, uyumsuzluğunuz bitiyor.
 Ve bize dendi ki, "Kaos onun sesini duydu."

(7.216-21)

Uygun şekilde, gökteki savaşın büyük bölümü sesle verilmiştir: Evvelce duyulmamış bir gürültü olarak; "çarpmalarının çıkardığı korkunç patırtıyla" silahları gibi; cehennemi top bataryalarının geçirti ve yellenmesinin "ölçsüz gürültüsü" gibi; fırtınalarla orduların, ilahi savaş arabasının çıkardığı "kasırğa sesi" gibi; "Karmakarışık kaos" aracılığıyla bozgunun "tahammül edilmez gürültüsü" gibi (6.208-12, 586-7, 749, 830, 867-71). Cehennem bir sürü ahenksiz ses, yakınma, patlayıcı tıslamanın yanında hitabetle de doludur ve zürriyetin Şeytan'ın cehennem kentinin adını uygulamasında da doğruluk vardır: Pandemonium. Düşüş sonrasında, örselenmiş dünya gürültü ve uyumsuzluğun yeri oldu (10.695-708). Gürültü, sonunda, şiirde Kaosun kalbini belirlerken en yüksek perdesine çıkan gürültü İnsanın siyasal dünyasına girer. Restorasyona tek açık imayı işaretler ve dahası Milton'ın meşruluk maskesiyle Tanrıya saldırı olarak dünyevi krallık "tipini" betimlemesini işaretler. Birinci için, Orpheus'u parçalayan, şairinin sesini ve müziğini "vahşi bağrıslarıyla" boğan "*Bacchus* ve onun eğlence düşkünlerinin / barbarca akortsuzluğu" olarak ortaya çıkar (7.32-7). İkincide, Nemrur'un Babil Kulesini dikmekteki böbürlenme çılginlığıyla sonuçlanır. "Babil'i geleneksel olarak "Kargaşa" olarak vermesi ve "bilinmeyen sözcüklerin cangıl cüngül gürültüsünde," "iğrenç patırtıda," "garip velvelede" dolaşmasıyla, Milton Nemrur'u ve bizatihi Cehennem, Şeytan'ın isyanı ve Düşüş gibi kraliyet simgelerini ilkel kaosa bağlar.

* Fiat lux: Latince, "Işık olsun" -çn.

Milton'ın Kaos soruşturması çabası seçmeci ve bağdaştırıcı olsa da birincil kaynaklarla ve ahlaki yelpazedeki yeriyile ilgilidir. Maddi Kaosun tarafsızlığı ve hatta tekçi bir evrenin embriyonik zemini olarak başlangıç aşamasındaki erdemi için ikna edici bir sav vardır. Bizatihi Milton'ın Tanrısı sınırsızlığını kendi sonsuz varlığıyla özdeşleştirir. Ama kötü duruşu ve evrilen evrenin kusursuzluğuna karşı çıkmak üzere serbest bırakılmış olan yaratmayan, yozlaşan ilkeyle ahlaki özdeşleşmesi için daha da iyi bir sav vardır – Milton'ın kozmoloji ve ilahiyatından çok kaotik olanı betimlemesindeki duygusal renklendirmeye dayalı bir sav. Yapılaştırılmamış sınırsızlığında, ayırım gözetmeyen karıştırmasında, karışıklık ve belirsizliğinde, Milton'daki kaos derin bir şekilde kirli, Günah ve Ölümün ucubeliğiyle olduğu kadar onları yayan kötü, bozucu Şeytan'la da müttelik gibi hissedilir.⁴¹

Kişileşmiş Günah ve Ölüm Cehennemle Kaosun eşğinde Şeytan'la birlikte dururlar, Günah çevresinde hiç durmayan gürültü ve kargaşa, rahminden çıkan “saat başı döllen / Ve saat başı doğan” cehennem köpeklerinin “iğrenç gürelesiyle” ucube gibi bir kadın ve yılan karışımıdır (2.650-9, 795-802). Ölüm, ne gölge ne de öz, “Ayırt edilebilir / hiç şekli olmayan” bir şekil, ilksel karanlık ve biçimsizlikle bağlantılı, belki de ilksel özün ya da *hil'*in bir parodisi olan daha da temel ve soyut bir kaos biçimi akla getirir (2.666-70). Aralarında kaosun pozitif ve negatif tezahürlerini temsil ederler. Kaosun kişileşmiş biçimi, eşi kadim geceyle, yanında kaotik fail ve özelliklerin kişileşmeleri (yani Rivayet, Şans, Karışıklık, Uyumsuzluk) ya da karanlık, klasik yeraltı dünyasının çağrışımlarıyla (Orcus, Ades, Demogorgon) birlikte tahta çıkmış ve kameriye oturmuş olarak ortaya çıkar (2.959-70). Kişileşmelerle, Milton betimlemeyi güçlendirmek için efsanenin mevcut evrimleşmiş simgesel kaynaklarını da devreye sokar. Kaos ve saray efradının kişileştirmesi aynı zamanda geçerli şiir kuramındaki piktoryalizm ve görselliğe doğru eğilime ve eğer imgelemi görsel olarak canlandırma olarak anlaşılırsa, ilksel kaosu doğrudan imgelemenin zorluğuna yanıt verir. (Şeytan'ın Kaostaki topallayan ve zorluk çeken ilerlemesinde olduğu gibi kinestetik [devinduyumsal] ve kavramsal Milton'ın betimsel açıklamalarında güçlüdür, bir bakıma çok az görsel olarak canlandırılabilir olanı destekler.) Milton ve görsel sanatlar üzerine yazanlar Şeytan'ın Kaosla karşılaşması konusunun, kişileştirilmiş olsa dahi, “Milton ikonografisinde aşırı ender görüldüğüne” ama “*Paradise Lost*'ta Cehennemi Evrenden ayıran Kaosun esas olarak resmedilemeyeceğine” dikkat çekerler.⁴²

Ama Milton'ın Kaos'u bir kral ve saray efradı olarak cisimlendirmesinde piktoryalizme yarım ağızla ödün vermenin ötesinde bir şey vardır. “Aksayan konuşması ve sükûnetini yitirmiş suratına” (2.989) karşın, Kaos her ne kadar olabilecekse de, Ölüm gibi değişken, şekilsiz ve belirsiz bir figür değildir. Doğrusu, zayıf, kendi kendisine acıyan, ve egemenliği manipülasyona, adaletsizliğe ve didişmeye dayanan, kararları “Hükmettiği / kavgalara yol açan” (2.907-9) yaşlı bir adamdır. Kendisi iktidarsız olduğundan, karışıklığı büyütme için Şeytan'ı yanına çekmeye isteklidir, çünkü “Yıkım, bozulma ve perişanlık benim kazancımdır” (2.1009). Derinlerde, der Milton, Kaos ve en yaşlı Gece “ebedi Anarşiyi korurlar” ve Kaos “yaşlı Anark” olarak adlandırılmıştır. Dil burada, Shelley'nin Milton'dan esinlenmiş *The Masque of Anarchy*'deki [Anarşi Maskesi] göndergelerin radikal altüst edilişini önceden

* Monarşi ve başındaki hükümdar Monark çiftinde olduğu gibi, Anark da Anarşinin başındaki kişi gibi kullanılmış –çn.

bilerek, namevcut “monarşi” ve “monark” terimlerini birbirine vurur. Ama Milton’ın portresinde içkin olan aynı zamanda daha gerçek bir Restorasyonun ertelenmiş umududur – bir dünyevi hükümlanlık sistemi olarak monarşinin gerçek adı ve doğasının düşüncesi üzerine bir sonuç. Gerçekten de Milton yalnızca kutsal kitaptan bir örneği genellemektedir. Melek Mikâil’in Âdem’e söyleyeceği gibi, dünyevi kralların ilk örneği olan Nemrut memnun değildi:

Adil eşitlikten, kardeşçe devlette,
Haksızca ele geçirecekti, hak etmediği hükümlanlığı
Soydaşları üzerinde ve iyice kaldıracaktı
Yeryüzünden uyum ve Doğa yasasını
.....
O zaman muazzam bir Avcı olacaktı
Tanrı karşısında, gökyüzüne karşın,
Ya da Gökyüzünden ikinci egemenliği talep edecekti:
Ve adını İsyandan türetecekti,
Ama diğerleri onu isyanla suçlayacaktı.⁴³

(12.25-37)

İsyanı oluşturan şeye göre altüst oluş, en açık bir şekilde Şeytan’ın muazzam askerlerinin arasında yalnız bir asi ses olarak safları bozan ama gerçek perspektifi cennette kurtuluşunu getiren Abdiel’in vakasında ele alınır.

Büyük altüst edici, Kötü Yönetimin Efendisi kuşkusuz Şeytan’dır ve Şeytan bütün efsaneye hâkim olan bir parodili altüst oluş sistem ve yapısının itici gücü, gerçek mimarı ve gerçek diktatörüdür. Onunla şiirin ilk bölümlerinde karşılaştığımızda her ne kadar cennetin tiranlığına karşı mücadelesinden vazgeçmediyse de, alternatif bir krallık inşasına döner, işe mimarisiyle başlar – sürgüne gönderildiği krallığın sapkın bir yankısı olan bir krallık.⁴⁴ Gerçekten de, Pandemonium’un kurulması, Cehennem’in örgütlenmesi, tahtın karşısında ev sahiplerinin can alıcı toplantısı sadece cennet imparatorluğunu değil, bizatihi kozmosun yarılışını da taklit eder. Ama Yarayılış, cennet tahtı ve çevresindekiler gibi, hatta Lucifer’in henüz cennetteyken düzenlediği karşı toplantı da, sonradan şiirde, bir dizi geriye dönük anlatının içinde karşımıza çıkacaktır. Yerleştirmenin başlardaki kitapların tonu ve okuyucunun muhtemelen nasıl yanıt vereceği üzerinde önemli bir etkisi vardır, çünkü yaratılışın altı günü, cennet korusu ya da üçlü tanrısallık ne kadar aşına olursa olsun, eşleştirme geriye doğru ilerlemelidir. Diğer bir deyişle, Milton’ın şiirinde parodi genellikle orijinalinin öncesinde gelir. Şeytan’ın girişimi parodi öncesidir ve etkisi de aksi takdirde dolaysız karşılaştırmadan ve déjà vu indirgemeciliğinden mustarip olacak dil ve eylemlere ağırlık ve ciddiyet kazandırmaktır. Ama parodiyle orijinalinin öncesinde karşılaşmak, kadınlarla erkeklerin, seküler kabulü henüz gerçekleşmemiş hakiki bir gerçekliğin çarpıtılmış gölgeleriyle başa çıkmak zorunda olduklarını düşündükleri on yedinci yüzyılın bir insani deneyim modeline karşı çıkmak olmayacaktı.

Şeytan’ın parodisi her yerde taklitçidir. Parodi niteliği, örneğin kusurlu ya da aşağı malzemeler ya da mesnetsiz aşırılıklar nedeniyle gerçek bir taklit üretmenin başarısız olmasına bağlıdır. Taklit, Cehennemde Şeytan’ın “Yüce debdebesi / Ve Tanrısız taklit durumu”nda (2.510-1), “Bir Tapınak gibi”, ama ucube gibi değerli ve cehennemli malze-

meleri, naftayla süslü altının karıştırılmasıyla inşa edilmiş yönetim merkezinde olduğu gibi bilinçli bir tasarım olarak takdim edilir. Parodi yalnızca takliden dışsallığına bağlıdır. Şeytan, henüz cennetteyken, alevli meleklerle çevrili güneş parlaklığındaki arabasıyla “İlahi Majestelerinin İdolü” olarak belirlediğinde, Abdiel artık hiçbir iç iletişimin kalmadığı yerde “En Yüksektekiyle böylesi bir benzerlikte” ısrardan şikâyetçi olur (6.99-102, 113-4).

Ama parodi ilişkisi kaotik, karşı-kozmos rejimin doğasına ya da bunun canlı imgesine bağlı olarak ortaya çıkabiliyor gibidir. Bu yüzden, Günahın Şeytan’ın başından Athena gibi doğması ve Şeytan’la Günahın, ensesti doğrudan şiddetlendirerek Ölümü doğuran ensest ilişkisi (Günahın aktarmasıyla, “Senin bende kendi kusursuz imgeni görmem”), dillere destan bir nedensel zincire benzetmede bulunur ama aynı zamanda, ilk iki kişiden hayaletsi üçüncünün doğmasıyla da birlikte, Kutsal Üçlemenin grotesk bir parodisini de sunar. Parodi Günahın kendisini yeni yaratılmış dünyada Şeytan’la birlikte “Sağ yanında şehvetli, yakıştığı gibi / Senin kızın ve sevgilin, sonu olmadan” (2.869-70) muzaffer şekilde oturması vizyonuyladır. Böylesi şematik benzerlerden oluşan tam bir örgü (yani, Cehennem, Gökkuşbuğu ve Cennet kapıları arasında; Mesih’in insan, Şeytan’ın da yılan olarak cisimleşmesi arasında) mutasavver alternatiflerin özgün mimar ve mimarisi altındaki ilahi düzene olan kaçınılmaz bağımlılık (aynı zamanda da bu düzeni reddetmeyi tercih eden özgürlüğün ironik sınırlılığı) duygusunu yaratır. Aynı zamanda, soyut düzenin bilgilendirici ahlaki bir boyuta olan görececiliği üzerine de güçlü bir duygu yaratır. Kötücül, grotesk bir kaos simgesi olan Şeytan, Günah ve Ölüm ailesinin Teslis (Üçleme) gibi yapılandırılmış olması bu yönü işaret eder. Yetkilendirilmiş, hatta bir ve çok arasındaki ilahiyi aşmaya muktedir yüce düzen figürünün parodi gibi ensest, karmaşa, ucubelik ve gürültüye dönüşmesinden daha çarpıcı kanıt olabilir mi?

Altüst etme ve tersyüz etme, örtülü ya da açık, bu parodili figürleştirmelerin çoğunluğuna, hatta Şeytan değil de Tanrı tarafından şekillendirilenlere bile hâkimdir. Örneğin Cehennemde “Doğa” şöyle nitelendirilir.

Bir ölüm evreni ki Tanrı lanet olsun diye
Kötülüğü yarattı, çünkü yalnızca kötü iyidir,
Bütün yaşamın öldüğü, ölümün yaşadığı ve Doğanın doğurduğu
Sapkını, tüm ucube, tüm iri şeyleri,
İğrenç, tariflere sığmaz ve daha kötüsünü
Masalların uydurduğundan ya da korkunun doğurduğundan

(2.622-28)

Cehennemde Şeytan Tanrı’dan uzak olanın daha iyi olduğunu savunur (1.247). Bunun yanında cehennemi monarşisinin rakipsiz istikrarını öne sürer, en büyüğün en az istenen olduğu, “en büyük payına / Nihaysiz acının” mahkûm olduğu bir hiyerarşideki gibi (2.24-35). Diğer yandan, (yüce varlığının bir ifadesi olarak) görkem ve mutlulukta üst sınırı olmayan cennetin düzeninin altüst edilmesi, dibi yokmuş gibi görünen bir yapı üretir. Şeytan’ın kendi koşullarını daha çok gördüğü büyük monoloğunda belirttiği gibi,

Cehennem Tahtında bana tapınıyor olsalar,
Tacım ve Asam en yukarılarda olsalar da

Gene de daha aşağılara düşerim, Üstünlüğüm
Yalnızca sefaletimde...

(4.89-92)

Cehennemi öznel olarak anlarken, “en aşağıdaki derinlikte daha da aşağıda bir derinlik / Alabildiğine açılıp hâlâ beni yutmakla tehdit ederken” sonsuz bir cehennemler düşüşü algılar (4.76-7). Bu monologda nihai karnavalesk altüst edişi telaffuz eder: “Kötülük, benim iyiliğim olasin” (4.110) – cennet bahçesi varsayımıyla yeni yaratılmış yeryüzü üzerine yapılmış açıklama. Yeryüzünün güzellikleri ve hazlarına çarpılıp “karşıtlıkların nefret yüklü kuşatmasına” hedef olunca anlar ki, “daha fazlasını gördükçe / benim hakkımdaki zevklerin, çok daha fazlasını hissederim / İçimdeki fırtınaların... tüm iyiler bana olur / Zehir” (9.119-23). Sonuçta, “yalnızca imha ederken huzur bulurum.”

Gene de Şeytan’ın esas başarısı yaratılanın fiilen yok edilmesi değildir. Aksine, düşmüş bir düzenin, Cehennemde ya da Yerkürenin ekseninin kaymasının, mevsimlerin ardı ardına gelmesinin, yırtıcılık zincirinin, hepsinin kendi sistemli veçhelerinin bulunduğu Yeryüzünde inşası ya da kurulmasındadır. Kaos üzerindeki köprünün Şeytan’ın ürünleri, Günah ve Ölüm tarafından inşası burada böylesi karşı-yaratılışların simgesidir. Şeytan’ın cennet bahçesindeki başarısının yanında, “bu muhteşem İş,” onun sözleriyle, “Cehennemi ve bu dünyayı, Bir Âlem, bir Kıtayı / kolaylıkla eksiksiz” yapmıştır (10.391-3). Başka bir deyişle, kısa vadede pozitif kötülük ilkesine ve pozitif İyiye öğrenmiş bir Yaratılışa, İyiye karşı bir seçeneğin görünür işaretlerini taşıyan bir düzensizliğe hizmet edermiş gibi görünen bir düzen yapmışlardır.

Burada da Günah ve Ölümün, “ıssızlığa / Kaosun Geniş, ıslak ve karanlık Anarşisine” uçan eylemi, bu durumda zaten şiirde tamamen ortaya konmuş olan parodili bir altüst ediş, kozmik yaratılışın parodisi olarak sunulur. Tekvin’deki Tanrı’nın ruhu gibi “Denizlerin üzerinde uçarak,” birlikte “Katı ve sümüksü” gördükleri şeyi sürerler ve bu “kümelenmiş Toprağı” Ölüm, “taşlaştıran, soğuk ve kuru Gürzüyle” mahveder (10.282-97). “Suyun sükûnetinde / geniş kanatları... açılmış, / ve yaşamsal erdem aşılacak ve yaşamsal sıcaklık / Tüm akışkan Kütleye,” olan Tanrı’nın Ruhunun açıkça aksine, Ölüm öfkeli karışıklığı “*Gorgonca*” sertlikle hareket etmemek üzere” bağlayarak durağanlık ve düzen sağlamıştır. Sıcaklık, canlılık, akışkanlık gibi tüm terimler soğuk, kuru ve taşlaşmış terimlerinin karşı-yaratılışında tersyüz edilmiştir. Malzeme tam da önceki inşacının reddettikleridir: “doğrudan tasfiye ettikleriydi / Kara, tartarsı soğuk Cehennemi tortu / Yaşama zararlı” (7.234-9). Milton’ın Cehennemle dünya arasındaki, muazzam bir kozmik mimari başarısı ve ilahi yaratılışın parodisi olan köprüsü, ahlaki yaşamın koşullarının yeniden yapılandırılmasının simgesidir. Aynı zamanda benzeşmeyen şeylerin, kaotik ucubeliğin şiddetli biçimde boyunduruk altına alınmasına dikkat çekici bir örnektir.

Görmüş olduğumuz gibi, karnaval altüst edişleri, her ne kadar kökleri hiyerarşik düzenlemede olsa da tesviye edici etkilerden yalıtılmamalıdır. Tesviye edici savlar Şeytan’ın şaşırtıcı özgürlükçü ve cumhuriyetçi retorikine ve (Abdiel’le olduğu gibi) hizmet ve

* Gorgon: Yunan mitolojisindeki, saçları canlı, zehirli yılanlardan oluşan ve bakanları taşa çeviren çirkin suratlı, Stheno, Euryale ve Medusa adlı üç kız kardeşin her biri –çn.

itaatkârlık üzerine karşılıklı söyleşilerine sızmıştır (5.790-802, 6.164-81). Düşüşün sonuçlarından bazıları, Âdem'in oğullarıyla olan ilişkideki üstünlüğünü yitirmesinde, fatihlerle fethedilenlerin ayırım gözetilmeden yozlaşmasında ve barışla özgürlüğün kaybolduğu savaşın eşitliğinde olduğu gibi tesviye edici etkiye sahiptir. Ama Milton, bir tesviye edici olmamasına karşın, tarihin sonunda sükûnetle ilahi monarşinin sönümlenmesini öngörebilmektedir (3.339-41). Ve ucube karışmayla gayri meşru gasp etme, “adil eşitlik, kardeşçe devletin” (12.26) aksine Milton'ın kâbusunun alelade içeriğidir. Dolayısıyla, altüst ediş, kozmik, toplumsal ve ahlaki gerçek düzenin parodisi, onun kaos vizyonuna egemendir. Ama altüst ediş, karnaval altüst edişi de kendisini tersyüz edilebilir olarak sunar. Var olan siyasal ya da başka türlü düzen karnaval düzeni olarak tanımlanırsa, o zaman saatleri sayılı olmalı ve ardından arınma ve yenilenme gelmelidir. *Paradise Lost*'un kapsayıcı eylemi Şeytan'ın Düşüşü ya da İnsanın Düşüşüyle değil, Yaratılış karnaval parodilerinden arındırıldığındaki ve Kaos patlaması olarak ortaya çıkan geriye dönük altüst ediş olan yılankavi karmaşıklık sıfırlanıp ezici artan iyinin içine dahil edildiğindeki tarihsel sürecin sonunda gelen daha sonraki nihai altüst oluşta tamamlanır:

Ey sonsuz iyilik, muazzam iyilik!
Kötünün tüm bu iyiliğinin üreteceği
Ve kötünün iyiliğe dönüştüğü; daha güzel
Yaratılışla ilk kez üretildiğinde
Karanlıktan ışığın!

(12.469-73)

Yeniden Çerçevenilmiş Parodi

Her ne kadar Pope'un *The Dunciad*'i, kendisinin çevirmeyi henüz bitirdiği Homeros'un bütün klasik epik geleneğini alabildiğine serbestçe kullandıysa da, şiirin Milton'ın *Paradise Lost*'uyla özel bir ilişkisi vardır. Aubrey Williams, *The Dunciad*'da Milton'ın iblislerinin “Şeytan'ın yıkım çalışmasını, yani kaosun yeniden kurulmasını tamamlayacak kadar iyi geliştikleri” Augustusçu Londra'yı ahmaklar' olarak canlandırıldığı savını zarafetle ileri sürmüştür. *Paradise Lost*'un cehennemi yanına göndermelerle dolu olan şiir, öngörülü bir “büyük orijinali dışında seyredemeyeceğimiz Panmoronium” diker. Ahmaklar, der William, “Yaratılış baş aşağı ederler.” Pope şiire sürekli kaos imgesini sokar – şiirde, siyasette, tiyatrodaki kaos. “Ama özellikle, bu Milton'ın Kaosunun imgesidir.”⁴⁵

Biçim ve üslup olarak, *The Dunciad* yüksek üslubun düşük konulara uygulandığı alaycı epik türüne aittir. Sağlam bir toplum ve üslup nezaketi duygusu yaşayan bir çağın komik ve hiciv sanatını sınıflandırırken, “alaycı epikle” “burlesk” arasında bir ayırım yapmak yararlıdır. Birinde, küçük insanlar (dilenciler, bar hovardaları, tüccarlar) tanrı ve kahraman gibi davranır; diğerkinde, tanrılar ve kahramanlar küçük insanlar gibi davranır. Birinde, aşına olunanlar gülünç düzeyde yükselir ve yabancılaşır; diğerkinde, yüksekte ve yabancı olanlar saygısızca alçaltılır ve aşinalaşır.

* Eserin adı olan *The Dunciad*'dan, *dunce* –çn.

Her ne kadar *The Dunciad*'ın ölçek ve gücünün büyük bölümü *Paradise Lost*'un ciddi parodi stratejileriyle ilişkili olsa da şiirin iç eylemi, felaketi, iyiye dönen kötünün projesini gerçekleştiren nihai bir kurtarıcıya dönüştüren Milton'ın şiirine hiç benzemez. Tanrımerkezci bir gelenekselciliğin altmetinsel anımsatıcılarına karşın, Pope'un şiiri, öncülü var olan koşulların tüm yaratının bitimsel bozulmasına dışdeğerlendirilmesi olan nihai kötü öngörüsünün ötesinde bir olasılık sunmaz. Williams'ın belirttiği gibi, "ahmaklar yaratılışı baş aşağı ettiğinde, evren tanrımerkezci değil, benmerkezci haline gelir" (136n7). Karnaval altüst ediş burada karnaval tesviyesi üretir, ama Hristiyan özgürlüğündeki (Milton gibi) kimi müminlerini şaşırtan pozitif vecheler olmadan.

Sürmekte olan koşullar şiirde (yaratılış ve kıyametin arasında olduğu gibi) iki kaos arasındaki, dehşet verici bir momentumla yokuş aşağıya hızlanan bir dünya olarak resmedilir. Pope açısından "sivil toplum" olan ilk kaosa, sonuncu gibi, kültür terimleriyle yeni bir açıdan bakılmıştır ve göstergesi de dildeki edebi düzenlemedir. Kahramanlık konusunun başlamasının ve kendisinin bunu beyan etmesinin peşini bırakmayan Pope, "Eski zamanlarda, ölümlüler yazıp okumadan önce," diye başlar ve bu ilksel durumu Sıkıcılığın evrensel imparatorluğu, o zaman "Doğal Anarşide zihne egemen olan" "Kaos ve ebedi Gecenin Kızı" olarak niteleyerek sürdürür (1.9-17).⁴⁶ Bu Sıkıcılığın ebediyen yenilemeye azmettiği bir imparatorluk ve Pope'un bir notunda belirttiği gibi, "Bu Restorasyon Şiirin Tamamlanmasını oluşturur. *Vide* Kitap IV."

Ama şiirin, nihai zaferini kehanet gibi öngördüğü bozucu enerjileri içeren ana konusunu sağlayan dünyanın halihazırdaki durumudur. Parodili ama işlevsel başka bir notta, Pope Sıkıcılığın "salt Aptallık" olarak değil, daha çok "eylemsiz olmayıp Anlayışı baş aşağı çeviren ve bir Anarşiye ya da karışık Ruh Haline neden olan hâkim ilke" olarak anlaşılması gerektiğine dikkat çeker (1.15n). İlke toplumda ve sanatta, özellikle de yazılı eserler âleminde işler ve onu bir sanayinin hammaddesine dönüştürür. Sonuç, bölünmeleri ve ayrımları istikrarlı bir kozmosta anlam ve aslında güzellik olarak uyuma kavuşan tüm o zevk, kültür, sınıf, cinsiyet ve duyarlılıkların çözünmesine neden olan toplumsal ve estetik bir anarşik karışmadır. Mevcut duruma neden olan, *The Dunciad*'da teşrih edilen bir yükselme ve gerileme tarihi vardır, ama bunun içkin alternatifi olarak görülen tarih dışı estetik ve kültürel ideal Pope'un "tepelere vadilerin, ormanlarla ovaların... toprakla suyun yeniden canlanır gibi gözüktüğü" gençlik şiiri "Windsor-Forest"ta unutulmaz bir biçimde ayrıntılandırılmıştır:

Kaos gibi bir araya tıktırılmış ve sıkıştırılmış değil,
Dünya gibi, uyumlu şekilde karıştırılmış;
Çeşitlilikteki düzeni gördüğümüz,
Ve her ne kadar her şey farklıysa da, hepsinin uyumlu olduğu yerde.

(II. 11-6)

*Concordia discors** gibi bir şey değil, daha çok uyumsuz karışma, Pope'un epik hicvinde teşhir ettiği halihazır durumdur. Başlangıç olarak, "Smithfield İlham perilerini," "eskiden

* Concordia discors: Latince, ahenksizlerin ahengi. Karşıt fikirlerin uyum içinde çalışıp bir çözüm üretmeleri anlamında kullanılır. Antik Yunan filozoflarının (örneğin Pythagoras), doğanın dört elementi (toprak, su, hava ve ateş) arasındaki çatışmaların çelişkili bir şekilde bir ahenk ortaya çıkarması fikrine dayanır –çn.

yalnızca ayaktakımının hoşuna giden,” ama artık “Sarayla Kentin önde gelen eğlencesi olarak” kralların da kulağına giden Bartholomew Panayırı ve onun cicili bicili eğlencele-
rindikleri anımsatır (1.2 ve not).⁴⁷ Ayrımsız kapsayıcılık, Tanrıça tarafından yükseltilmeye
yalnızca şiiriyle düzyazısının birbirinin aynısı olmasıyla değil, aynı zamanda abesliğinin
“Düklerle Kasapların,” akıllıyla aptalın hoşuna gitmesiyle de layık görülen aktör-şair
Colley Cibber’in alameti farikasıdır.

Bir ilk yoklamada, Tanrıça, Yoksulluk ve Şiir Mağarasından, “seyretti Kaosu, ka-
ranlık ve derin, / “İsimsiz Bir şeylerin davalarında uyuduğu,” “çeşitli imgeler... Yanlış
eşleşmiş figürler ve benzemeyen teşbihlerle” dolu, “Trajedi ve Komedinin kucaklaştığı,”
ve “Farsla Epik arasında allak bullak bir yarış olan,” zamanın durduğu ve coğrafyanın
zıvanadan çıktığı bir yer (1.53-75). Bu “çılğınca yaratı” aslında bir karşı-yaratıdır, “anlık
canavarları” kimeler ve karşı-kozmos. Burada “çeşitli tonlarda giysilerle süslenmiş,” anlık
canavarları “kendi soytarıları-renkleriyle” süsleyen Sıkıcılık (1.81-4), Ripa’nın ikonolojik
Karışıklığından, beyhude ve düzensiz eylemlerini göstermek için “kafa karıştırıcı tarzda
çeşitli renklerle giyinmiş genç bir kadından” kaosa kayıştaki atıl failden başkası değildir
(RESİM 3.6).

Cibber’in Sıkıcılık tahtına çıkışının kutlamalarındaki kahramanlık oyunları arasında
bulunan gürültü çıkarma yarışmalarında (“Bir yüksek gürelemeyle” birleşen “gevezelik,
sırıtsı, konuşma, geveleme” [2.235 vd.]), olayı kutlamaya (“Çizim odalarından, kolejler-
den, tavan aralarından, / At üzerinde, yayan, at arabasıyla, yaldızlı faytonlarla” [2.19-24])
gelen büyük kalabalıkta, Sıkıcılığın (“Nesrin nazma karıştığı, nazımın nesirde dolaştığı”
[2.274-275]) mantar gibi büyüyen çalışmalarında ve kitapçıların apaçık sıradan yazıları
saygın yazarlara aitmiş gibi sattığı pazaryerinde (2.131-40) ayrımsız karışma ve hiyerarşik
karışıklık imgeleri üstün çıkar. Üçüncü ve bir zamanlar sonuncu olan kitabı oluşturan
kâhince rüya sırasında Cibber’in Vergiliusçu ya da Sibylla’ gibi rehberi (Merhum Kent
Şairi, Elkanah Settle), tiyatrolardan alınma, “Doğanın ellemediği ve Sanatın erişmediği”
kişilerin beğendiği sahnelerden kaotik bir derlemeyle konuyu bağlar:

Gorgonlar tıslar ve ejderhalar parıldar,
Ve on boynuzlu zebanilerle Devler savaşa koşar.
Cehennem yükselir, Cennet alçalır ve Yeryüzünde dans ederler:
Tanrılar, iblisler ve canavarlar, müzik, hiddet ve sevinç,
Bir ateş, bir dans, bir muharebe ve bir balo,
Bir büyük yangın hepsini yutana kadar.

(3.235-40)

Rüyası onu Tanrıçanın koynunda uyurken ziyaret eden Cibber fazlasıyla bir karnaval
kralıdır, sefaletin derinliklerinden toplanmış ve akranlarıyla öncellerinin üzerinde tahta
oturtulmuştur:

Uzaklardan parlayan görkemli bir koltuğun üzerinde
Henley’nin yaldızlı kazanı ya da Fleckno’nun İrlanda tahtında...

* Sibylla: Eski Yunan’da kâhin olduğuna inanılan kadın –çn.

Büyük Cibber oturuyordu...⁴⁸

(2.1-5)

Ama Cibber ilk olarak aşağı bölgede, terk edilmiş kompozisyonun kalıntılarının arasında bulunmuştu, burada Şeytan'ın Kaostaki yolculuğunu tekrarlıyordu:

Düşünceden düşünceye geniş bir derinliğe batmış!
Aklı için dalmış, ama dibini bulamamıştı;
Gene de sade umutsuzlukla yazıp çırpınıyordu.

(1.118-20)

Yükselişini yalnızca ayırım gözetmeyen âdet ve tesviye çağrısıyla değil, ama daha sonra öğreneceği gibi, rüyasında öngörülmüş tüm kaotik abeslikle de hak etmişti: "o içinde! Bak ve gör / Her canavar senin zihninde benzeriyle karşılaşır" (3.251-2). Dantevari paralelliklerinin tamamlayıcısı ve Milton'ın kehanetçi vahiy bölümlerinin anımsatıcısı olan *Paradise Lost*'un yankıları burada onun içe dönüşünü izler. Şeytan'ın karşı-kozmosu da aynı şekilde içerideydi ve canavarları da aynı şekilde zihninin doğurduklarına bağlıydı.

Bitirici bir değillemeye doğru hareket önceki üç kitaplık *The Dunciad*'da dikkat çeker ve dört ciltlik nihai şiirde üstel olarak büyütülmüştür. Hicvinin yerel hedeflerinin ötesine ulaşan ve alaycı epik kipinin kendi kendisini arındıran güvenlik özelliklerinden kurtulan duygusal bir yük taşır. Bu yük, inanıyorum ki, her şeye içkin olduğu algılanan yozlaşmadan, ölümlülüğün hem girişi hem de sonucu olan kaçınılmaz çürümeden bir tiksinnmeye bağlıdır. Pope, sakatlığıyla, kuşkusuz böylesi bir farkındalık için özel nedenlere sahipti. Arkadaşı Swift'in yazılarında ve kuşkusuz geniş klasik bel altı hicivci taciz kaynaklarında bunun telaffuzu üzerine örnekleri vardı. Yaşlanma, dostların kaybı ve deneyim birikimi sıklıkla kötü şeylerin daha kötüye gittiği ve umutlu şeylerin de şeytana kaptırıldığı duygusunu verir. Her halükârda, *The Dunciad* deneyimin kötümserliği üzerine inşa edilmiş bir şiirdir ve kendi başarılarının canlandırıcı parlaklığı dışında karnavallaşmış bir aşkınlığa Miltoncu kaçıştan sakınır.

Hiciv düşmanlarınıza, son zamanlarda onların hatalarını düzeltme bahaneli bir medeni kılıkta bok atma dürtüsünün edebi ifadesi olarak tanımlanabilir.⁴⁹ Düşmanlarının gizli yozlaşmasını, çılgınlıklarını ya da kötülüklerini ifşa etmek ve onları yozlaşma simgeleleriyle karalamak her zaman birbirlerinden ayırt edilebilir eylemler olmaz. Ama tehlike ve düşmanlığı sihirli bir şekilde kendi bozulabilir ekonomisinin boşaltımıyla meshederek uzaklaştırmak, canlı taşkınlıkla olduğu kadar nefret ve korkuyla, içerideki düşman kadar dışarıdaki düşmanın da nefret ve korkusuyla yönlendirilebilir. Kişisel fanilik ve kaos imgesi arasındaki kaypak bağa evvelce değinmişti – özellikle de kimilerinin "dışkısal görüş" dedikleri şeyde somutlaşmış haliyle. Ve Pope'un kaos görüşündeki, olumsuzluğu yalnızca atıl, çürüyen bir bedensellik bırakarak bilincin değil, kültürel hafızanın, genellikle saire ve sanatına atfedilen ölümsüzlüğün de yok edilmesini içeren rolünü ortaya atmıştım.

Lağımı en bereketli ifadesini kitap 2 içindeki kahramanlık oyunlarında bulur. Burada yer alan olaylar arasında sadece Curll'ün kendi yazarlarından birinin sabah dışkısndaki talihsiz kazası ve Jove'un ilahi klozetten müdahalesiyle kitapçıların yarışı değil, (ödül olarak

bir kadın yazar ile porselen bir oturağın konduğu) bir işeme yarışması ve zorunlu gürültü yarışmasının ardından, (açık bir lağım olan) Fleet Ditch'teki parti politikası yazarları ve skandal peşindeki gazetecilere uygun ve ödülün “kalın ve incenin içinde en iyi ilerleyen / Ve pislik sevgisini en kusursuz hale getiren... En çok çamur atan ve en geniş yeri pisleten / Nehirdeki” kişiye gittiği bir dalma ve yüzme yarışması vardır (2.276-80). “Kara abis-ten” “Çamurun görkemiyle” yavaşça yükselen galip, onu aşağıya çeken o “fındık rengi kadınların” Çamur perileri Lutetia, Nigrina ve Merdamente'nin aralarındaki maceraları aktarır. “En iyi” bu yarışmalarda en iyi en kötü anlamına gelir ve yarışmaya girmek bile aşağıya çekilip pisletilmek demektir. Oyunların kitap 2'yi sona erdiren sonuncusu böylesi sporları şiirdeki daha saf olumsuzluktaki yok etme biçimine doğru harekete bağlar. Bu hem eleştirmenler hem de yazarlar için, en çok kimin uyanık kalabileceğini ve kimin eserinin en “ağır” olduğunu görmek amacıyla bir alıştırmadır. En uyutucu modern eserler yüksek sesle, öngörülebilir sonuçlarla okunur, uyku salgını kafalar denizinde daireler halinde yayılır ve dinleyiciyle şair “her şey susup Aptallık ölene kadar” çekilirler (2.418).

Bunun ardından kitap 3 içinde olan, uyuyan kahramanın rüyasıdır, burada Cibber'e, geçmiş, bugün ve gelecek de içinde olmak üzere Sıkıcılığın uzaktan, erişilemez görüntüsü* sunulur. Bu “Güneşin ve doğu Biliminin parlak yolculuklarına başladıkları yerden” (3.73-4) başlayan bir değilleme ilerlemesi gösterir. En uçta Britanya, öğrenme ve aydınlanmaya geç gelmiş ve Sıkıcılıkla karanlığa karşı savunma durumunda nihai bir direniş olarak görünür. Ama:

...bak oğlum! Saat ilerliyor,
Bu Tanrıçamızı imparatorluk yönetimine yükseltiyor:
Onun hükmünden uzun süre kurtulmuş bu gözde ada,
Güvercin gibi, yeniden onun kanatlarında toplanıyor.

(3.123-6)

Bunun ardından, Sıkıcılığın, modern öğrenimle modern tiyatro da aralarında olmak üzere günümüz Grub sokağı ordularının toplanması ve şiirin özgün bitişi için, çok yakın gelecekte Sıkıcılığın nihai zaferinin öngörülmesi vizyonu gelir:

İşte geliyor! Bulutları zorlayan kuvvet, görün!
İlksel Geceyle ve yaşlı Kaosla.

Şiirin nihai sürümünde, kaosun geri getirilmesi yeni kitap 4'ün sonuna aktarılmıştır ve vizyon değil, var olan gerçeklik, öne çıkan olay olarak aktarılır. Kitap 4'ün yerel hicvi modern öğrenme ve eğitime yönlendirilir, bu ikinci, başkanlık eden bilgicin dediğine göre, “Bir Dehayı taşlaştırp Ahmaklaştırmak” ve “her zihni ölü bir düzeye indirmek” üzere hesaplanmıştır (4.264-8). Ama kitap 3 gezgin bir coğrafya ve uygarlıkla tüm uygarlığın çürüme ve hatta ilerleyen çürümesinden söz ediyor olsa da, kitap 4 altta yatan bedensel modelleri daha da açıkça doğrular ve doğrusu kişisel kökü açığa vurur. Kitap 4'ün Miltoncu açılışı, yozlaşma, çözünme ve yok olmanın genelleşmiş dehşetine yol açan

* Özgün metinde “Pisgah view” denerek Musa'nın vaat edilmiş topraklara bakmasına izin verilen Pisgah Dağı'na göndermede bulunuluyor —çn.

kişisel fanilik bilincini işin içine katarak kıyametsel kapanışına hazırlar. Şairin geciktirme çağrısı şöyle başlar:

Fakat, fakat bir anlığına, soluk bir Işık Huzmesi
İzin verin, büyük Kaos ve ebedi Gece!
Görünür karanlıktan o kadar alınabilir
Yarısı görünür, yarısı örtülü, derin Maksat.
Siz, Güçler! Düzeltilmiş Esrarlarınızın şarkısını söylüyorum,
Zamanın hızlı kanatlarında beni götürdüğü yerde,
Askıya alın bir süreliğine atıl gücüyle Kuvvetini,
Sonra birden Şairle Şarkıyı alın.

(4.1-8)

(Duyguları “Scriblerus” ya da Swift’e atfedilen) muğlakça ironik bir not, “alışılmadık teva-zuuna karşın”, bu şairin kendilerine Ölümsüzlük vaat eden diğerleri kadar “Unutulmuşluğa doğru o kadar da hızlı ilerlememesi” gerektiğini söyler. Ama bir sonraki, belli ki Pope ve Warburton tarafından uydurulan not, Kaosun “atıl güçteki Kuvvetini” ve Geceyi “Maddenin Ataletiyle”, yani Newtonculuk bir yana, her şeyin ölüm ve çözünmeye olan kaçınılmaz eğilimiyle özdeşleştirir.

Kitap 4 bizi kitap 1’e geri götürür. Gene ilksel karanlığı yerinden eden ve onların hali-hazırdaki bozulmuşluklarını betimleyen olumlu kutsamaları tekrarlar. Yılın ve kozmosun sağlıklı mevsiminde Sıkıcılık, “Kaosun ve Gecenin tohumu” son darbesini başlatır. Gerici hedefi “Düzeni ortadan kaldırıp Işığı söndürmek” ve bunların çözünmesiyle, parodili bir şekilde, artık değerini yitirmiş entelektüel sikkeden ve şimdinin ticari ruhundan yeniden dökülmüş eski klasik mitos dünyasını yeniden başlatan yeni doğuma hazırlanmaktadır:

Sıkıcı ve satın alınabilir olandan yeni Dünyayı dökmek,
Ve Kurşunla Altının Satürncü* günlerini geri getirmek.

(4.15-6)

İkili metalik projeksiyonda, Pope mitolojik ve simyevi şemaları yoğuşturur ve farklılığı yok eden tesviye edici bir karışımında temel ve asil olanı bir araya getirir.

Sıkıcılık evrensel iddialarını simgesel bir aydınlanmayla öne sürer: Bilgi ve sanatın kişileşmelerini bağlı tutan, Akli sürgüne gönderip Ahlakı boğazlayan bir istibdadınlıkla. Operanın, “güçsüz Dokuzlara” karşı nefret dolu, “Büyük Kaos kutlu olsun! Bölünme egemen olsun!” diye şarkılar söyleyerek gelen “Fahişe biçiminin” aksine, İlham Perileri özellikle acı çeker (4.54). Pope’un Operada vurguladığı, tarz veya tür adabını boş veren, “kıyafetinin uyumsuz gururu / Bölük pörçük çırpınan” ucube gibi ayırmsız karışımdır. Son bölümde, Sıkıcılığın evvelce (saydam biçimde örtülmüş ahlaksızlıkla), “onun içeri doğru çekimini hissedene,” tüm ulusların geniş kalabalığının ya kraliçenin çevresindeki arılar gibi “küreselleştikleri” ya da “nazıkçe çekilip, giderek daha az debelenerek / onun

* Satürn: Eski Roma dininde bereket, tarım, vs. tanrısı, Roma’da Aralık ayında onun adına Saturnalia adı verilen festival düzenlenirdi —çn.

Girdabında Yuvarlanıp onun gücünü itiraf ettikleri” (4.71-84) kütleçekimsel girdap olarak çerçevelenmiş dayanılmaz boşluğuna bu indirgeyici kargaşa bir üşüşme olarak geri döner.

Şiirin bütünü gibi, kitap 4 sözcüklerle onların dünya yapma ve dünya bozma güçleri üzerine bir kurgudur. Okulların imgesel müdürü açıklar:

İnsan hayvanlardan Sözcükle ayırt edildiğinden,
Sözcükler İnsanın alanıdır, yalnızca Sözcükleri öğretiriz

(4.149-50)

Sözcüklere tapınma, ukalaca bilgiçlik taslayarak bunların cisimleştirilmesi, doğa ve anlamın yerlerine geçirilmesi, savlama ve öğrenmenin dönüşlü öznesi olarak tekbencilikle sınırlandırılması, burada Sıkıcılığın okuryazarlık öncesi dünyadaki kadim hakkının yeniden tesisini azmetmiş kuvvetlere dahil edilir. Ama sözcüğün yaşamsal statüsü şiirin son dizelerinde, tek bir tümceye güçlü bir şekilde yoğunlaşmasında odağa yerleşir: “senin yaratmayan sözcüğün”, bu yapmanın ilahi aracını altüst eden, onu kozmosu (yani güzelliği) oluşturan ve ölümle çözünenin karşısında yaşamı sürdüren farklılık yapısını silmenin failine dönüştüren bir tümce.

Nihai kıyamet abisin, muazzam bir açıklığın bir kez daha açılmasıyla başlamıştır: “Tüm Doğa doğrular: / Hangi ölümlü Tanrıların Açıklığına direnebilir?” (4.605-6) Açıklık yayılır, kiliselerden okullara ve yönetime, “Geniş ve daha geniş, tüm âleme yayıldı,” ordulara ve donanmalara ve şair İlham perisini bir kez daha andığında

Beyhude yere, beyhude – her şeyi düzenleyen Saat
Direnmeden düşer: İlham Güce uyar.
Geliyor! Geliyor! Samur tahtı, bak,
İlkel *Gecenin* ve yaşlı *Kaosun*

(4.627-30)

İngiliz şiirinin büyük kompozisyon doruklarından biri olan son, Süslü’nün bulutları ve gökkuşağı bozunup söndükçe, Aklın göktaş “düşüp, şimşek gibi bittiğinde” ve hastalanan yıldızlar ya da Açık göz’ün kapanan gözleri gibi Sanatlar ardı ardına gidip her şey Geceye döndüğünde, kozmik ve entelektüel kademeli bir tükenişi sıralar. Gerçek gömülür, Felsefe büzüşüp kaybolur, doğal düşmanlar, tufandaki hayvanlar gibi ortak tehlike karşısında bir araya toplaşırlar:

Fizik ya da Metafizik savunma ister,
Ve Metafizik mantığı yardıma çağırır!
Esrar matematiğe koşar!
Beyhude! Bakışlırlar, başları döner, çıldırır ve ölürlər.
Din ve Ahlak onları takip eder,
Çünkü ne kamusal Alev ne de özel olanı parlar,
Ne beşeri Kıvılcım kalır ne de ilahi Bakış!

Ve Yaratılışın ilk sahnesine geri götüren nihai bir tesviye edici tükenişle:

Hey! korku İmparatorluğu, Kaos geri geldi,
Yıkıcı sözcüğün karşısında Işık ölüyor;
Elin, büyük Anark! Perdeyi indiriyor
Ve Evrensel karanlık her şeyi gömüyor.

Vahşi Tanrı

Vico, tarih çalışması *New Science*'ta, efsanevi, cisimleşmiş kaos biçiminin daha sonra doğa filozofları tarafından "doğal şeylerin, kendisi de biçimsiz olan ilksel maddesinin biçimlere aç olduğunu ve bütün biçimleri tükettiği" gibi anlaşıldığını açıklar. Ama o zaman şairler, "ona aynı zamanda, kentlerde değil ormanlarda yaşayan satirlerin ilahı olan vahşi tanrı Pan'ın ucube gibi biçimini," orman berduşlarından etkilenmiş, insan görünüşüne ama iğrenç hayvan alışkanlıklarına sahip bir biçim de vermişlerdi. Daha sonra, yanıltıcı adı sayesinde, Pan hepsini kapsayan bir figür olmuştu.⁵⁰ Böylesi kuşkulu bir nesep, doğanın ayrımsız altkatmanı olarak cisimleşmiş, kişileşmiş ve anlaşılmış, uygarlık dışı hayvanlıkla birleştirilen "vahşi tanrı" olarak ucube gibi imgesel biçim verilmiş ve sonra da evrenselleştirilmiş kaos, doğadışının simge olmuş havarilerinden, evrensel kaosun habercisi, filozof ve fantezi yazarı Marquis de Sade'da gecikmiş bir vâris bulmuştu. Karnaval kaosu alanındaki öncellerinin (Bruegel, Jonson, Milton, Pope) aksine, ama onların ihtiraslı baş kahramanlarının bazıları gibi, Sade'in imgelediği kaosu dizginlemek gibi bir arzusu yoktu, aksine, onun faili ve aracısı olma peşindeydi. Yaratılışı geri çevirmek isteyen de oydu.

Sade insan ucubeliğini üreten ve gerçekliğin yapılandırılmasına yardımcı olan norm ve kategorilerin ihlal edilmesine öncülük eden felsefeyi anlama girişimlerine sürekli şekilde önderlik etti. Psikanalitik perspektiften hareket eden ve yaratıcılıkla sapıklık arasındaki bağlantıları açıklığa kavuşturmaya çalışan böylesi bir yığıtçe girişimde analist Janine Chasseguet-Smirgel, Dionysosçu karşı cinsten kıyafetler giyme ayinleri üzerine düşünen Mircea Eliade'ye bakar. "Amaçları," diye yazar, "ilksel kargaşaya dönmektir... hedefleri de 'kaos'un, Yaratılışın öncesindeki ayrımsız birlik durumunun simgesel geri getirilmesidir." "Benim varsayımım," diye ekler, "sapıklık, içinden yeni bir gerçeklik türünün yükseldiği benzer bir Kaos canlandırmasıdır," bunu da "anal evren" olarak adlandırır.⁵¹ Normal ve sapkın arasındaki yerleşik zıtlığı, "her birimizin içinde örtülü olarak var olan ve belli koşullarda etkinleşen bir 'sapık çekirdek'" olduğunu öne sürerek yok sayar – kökleri biyolojide, özellikle de insan hayvanın uzatmalı olgunlaşmamışlığında yatan bir eğilimdir bu. Alışılmış sapıklık görüşü, başkılığının damga vurduğu, doğal ve normal olandan uzaklaşan herhangi bir şey olduğu yönündedir. "Sapıklık," burada, altta yatan evrensel insan koşulunun parçası olur.

Sıradan toplumsal gerçekliğimiz cinsiyetler ve kuşaklar arasındaki farklılıklar tarafından yapılandırılıyorsa, bu "çifte farklılığın" aşınması bir yandan karışmayı yani saldırgan birliği, diğer yandan da tesviyeyi yani her türlü farklılığın geriye giden yok edilmesini amaçlar. Sade kendi fantezi dünyasının programında her iki vecheyi de sunar. Bir yandan, rüyalarının Sodom'unda "Herkes karman çorman olacak, herkes kaldırım taşlarında, toprakta yuvarlanacak ve hayvanlar gibi, eş değiştirecek, karışacak, ensest, zina ve eşcinsellik yapacak."⁵² Diğer yandan, yalnızca tüm engellerin ve farklılıkların değil, hatta uzuvların

ayrılması ve sakatlamalarla bedenlerin de çözülmesini, gerçekliğin yıkılmasını ve “böylece yeni bir gerçekliğin, tüm farklılıkların lağvedildiği anal evrenin yaratılmasını” imgeler (3). Chasseguet-Smirgel Sade’in evreni ve çıkarımsal olarak çalışması ve ihtirasları için sindirim sisteminde bir model bulur – doğayı dönüştürüp hepsini dağıtan muazzam bir öğütme makinesi. Onun Epikürosçu doğa görüşünün hiçbir şeyin kaybolmadığı, bütün biçimlerin eşit ve sürekli değişmekte olduğu, ama biçimlerin metamorfoz ve çözünmesinin, moleküllerin ayrışmasının “her şeyin kaosa, dışkıyla özdeşleştirilebilecek özgün kaosa geri dönmesi gerektiği anlamına geldiği” büyük bir kazan olduğunu yazar (4). Bruegel ve Bosch’un cehennemi karnavallarının ucube biçiminde yayılan ve Satanizmle büyücülüğün fantezilerine, Swift ve Pope’un kâbuslarına giren lağımsı imgelemi burada evrensel bir benzeş ve psişenin arkeolojisinde bir zemin iddiasında bulunur.

Sade’in yaratıcılık dünyası, Rönesans öncellerinininki gibi, yalnızca cinsel âlemdeki değil, diyet, tarım (sığırların melezleşmesi, karışık tohumlarla dölleme) ve hatta takı yapımındaki yasak karışımların dehşetinin damga vurduğu bir dinsel geleneğe ve hiyerarşik düzende berrak ve belli ayrımlar isteyen bir felsefe geleneğine bir yanittir. Bu isyanın sonucu melez ucubeliğe bağlı bir karşı-dünyadır, ama yalnızca bunu sınırların ve farklılıkların genel çözümümünde çözündürmek için. Bir karşı-dünya olarak, bu kendisini genellikle, Sodom’un Yasalarında ya da Erdemin Kadersizliğini normalleştiren bir anlatıda olduğu gibi parodi yoluyla tanımlar ve bunu yaparken de kendisini, yalnızca olumsuz anlamda da olsa, var olan dünyanın normallikleri ve yapısallaştırıcı fikirleriyle bağlantılandırır. Sınır ve kısıtlamalardan tamamen özgürleşmiş, Tanrı’da olduğu gibi, düşünce ve yapılan işin bir olduğu ve kapasitenin başarıda bir sınır oluşturmadığı bir dünya peşindedir. Klasik karnaval manevrasındaki gibi hiyerarşinin altüst edilmesinin değil, karışma ve değişimde yok olmasının, kalıcı katmanlaşmayı engelleyen enerjiyi ortaya çıkararak, sürekli devrim anlayışının tasarlanması peşindedir. Bu aynı zamanda güçle ilişkilidir ve böylece özgürlüğün egomani ve onanizm beyhudeliğinde kaybolduğu ve yaşanan ve yaşatılan acının zevkle eşdeğer olduğu sapık bir dünya oluşturur. Ama bunun kaosu alternatif değer sistemleri ve bilimsel görüşler kadar ardı ardına gelen kültürel iklimlerin de arasında kalır. Bir yanda, (Sade’in tehlikesinin kaynağı olan) karnaval boşalmasının ket vurmadığı hatta belki de güçlendirdiği Şeytani enerjiler yalnızca yıkıcı olabilir. Diğer yanda, göreceğimiz gibi, böylesi ham, ket vurulmamış enerjiler, ne kadar kaotik olsalar da, on dokuzuncu yüzyılın başlangıcının dinamik imgesinde yaratıcı ve ilerici bir şeylere dönüşebilir ve dönüşecektir de.

Savaş

Betimleme

[Savaşın] ölümcül yaklaşmasıyla her mutluluk tomurcuğu anında kavrulacaksa, kademeli olarak gelişen her şey bozulacak ve gittikçe küçülüp yok olacaksa, sıkıca desteklenen her şey temelleri üzerinde sallanacaksa, uzun sürede oluşmuş her şey aniden sona erecekse ve doğası gereği tatlı olan her şey acıya dönüşecekse, savaş o kadar kötüyse, iman ve dinin en ölümcül zehri olacaksa, ölümlüler için daha vahim bir şey ve cennet için daha iğrenç bir şey yoksa, sorarım size, Tanrı adına, bu varlıkların akıllı yaratıklar olduğuna nasıl inanabilirim; kesinlikle deliden başka bir şey olduklarına nasıl inanabilirim; kim bu kadar büyük bir hazine israfıyla, o kadar ateşli bir hevesle, o kadar büyük bir çabayla, o kadar beceriyle, o kadar kaygıyla ve o kadar tehlikeyle beni [Barışı] bunlardan uzaklaştırmaya ve o kadar yüksek bedelle nihayetsiz sefalet ve kötülük almak için sürüklemeye girişebilir ki?

—Desiderius Erasmus, *Querela Pacis* (Barışın Şikâyeti 1517)

Kaosu anlatma zorluğuyla karşı karşıya kalan ve bunun ne olmadığına atıfta bulunmak ya da yalnızca yokluğa, sayılamazlığa veya altüst etmeye bağımlı kalmakla yetinmeyen birçok sanatçı, şair ve düşünür, savaş imgesinde uygun bir kaynak bulmuştu. Savaş ve belki de yalnızca savaş, insan etkinliklerinde evrensel düzensizlik anlayışını destekleyecek ölçek, yoğunluk ve somutlukta bir göndermeler dizisi sağlar. Ama kaosun betimlenmesi için bir araç olarak savaş mecazı eğretileninin çarpık mantığını aşar. Yani, savaş imgesinin kaosu nitelendirmek için kullanımında içkin olan, içerisinde kapsamlı, karışmamış düzensizliğin savaşın gerçek doğasına hitap ettiği güçlü kimliğin imasıdır. Bu doğrultuda, kaosla ilişkilendirilen dil ve imgelemi de ters yönde, genellikle savaşın betimlenmesinde kullanılır. Bu toplumlar arasında gerçekleşen toplu şiddeti iletme çabasında, feci gerçekliği kavrama işinde bazen yalnızca evrensel kaos hayaleti uygunmuş gibi durur.

Hiçbir insan etkinliğinin savaş kadar biçimlenmemiş, hiyerarşiye oturtulmamış ve örgütlenmemiş olması olgusu açısından, burada bir ironi var. Ölüm ve yıkımı sınırlandırıp ket vurma doğrultusundaki toplumsal gereklilik ve kişisel umut, tarih ve antropolojinin bilgisi dahilindeki sanayi öncesi toplumların çoğunda ayinleştirilmiş muharebe biçimleri geliştirmiştir. Dahası, Batıda talim ve üniformayla tüm bunların getirdikleri savaşın ekleri

haline gelmiş ve toplu eyleme amaçlı şekilde yoğunlaşmış ve kurnazca uygulanmış yönlendirilmiş enerji, uzun süre arsızca “savaş sanatı” olarak adlandırılan şeyin yönetici ilkesi olarak anlaşılmıştır.¹ Bu da yetmezmiş gibi, tarifsiz entelektüel çaba, hem bilimsel hem de yasal ve toplumsal anlamda savaş “yasalarının” aydınlatılmasına harcanmış, hangi koşullar, kışkırtmalar (*jus ad bellum*) altında ve hangi araçlarla (*jus in bello*) insan topluluklarının meşru biçimde birbirlerini katledebileceklerini belirleyebilmek için bir düşünceler, savlar ve yasalar bütünü oluşturulmaya çalışılmıştır.*

Sun Tzu’dan Machiavelli, Clausewitz ve Herman Kahn’a savaş, bunun amaçlı, öngörülebilir sonunun belirlenebileceği şekilde gerçekleşebilmesi için gerekli kuvvet ve ilkelerin sistemli anlatımına yol açmıştır. Erken dönem Yunan çarpışma kurallarından ortaçağ meşru savaş kuramına, Hugo Grotius’un temel *De Jure Belli ac Pacis*’ine [Savaş ve Barış Yasaları Üzerine] (1625) ve UN Convention on Prohibitions or Restrictions on the Use of Certain Conventional Weapons Which May Be Deemed to Be Excessively Injurious or to Have Indiscriminate Effects’ine [BM Aşırı Yaralayıcı ya da Ayrımsız Etkileri Olduğu Kabul Edilen Bazı Konvansiyonel Silahların Kullanımının Yasaklanması ya da Kısıtlanması Sözleşmesi] (1981), savaşın evrensel çapta kaotik güdüsüne ket vurmak amacıyla sınırlandırma ve engellerin yanında yasal formaliteler de kullanılmıştır.² Bu dengeleyici dürtüleri kullanmaya hazır alaycılardan biri de Bertolt Brecht olmuştur. Brecht’in, on yedinci yüzyıl başları Avrupa’sında savaş ve ticari girişimler üzerine ateşli yorumu *Cesaret Ana ve Çocukları* [Mutter Courage und ihre Kinder] oyununu başlatan konuşmada, kıdemli bir askere alma memuru, bunun zorunluluklarından yoksun yaşamın anarşik disiplinsizliği karşısında savaşın aslen düzenleyici olduğuna dair bir görüş beyan eder:

ÇAVUŞ: bu insanların bir savaş olmadan çok uzun zaman geçirdiklerini görmek kolay. Savaş olmadan ahlak nasıl olabilir, sorarım size? Barış karışıklıktır [*nur Schlamperei*], işleri düzene sokmak için savaş gereklidir. Barış zamanında insan ırkı güçsüzeleşir. İnsan ve hayvan hesapsızca davranır. Herkes ne istiyorsa onu yer, beyaz ekmek üzerine koca bir peynir parçası, peynirin üzerinde de bir dilim et. Hiç kimse önümüze çıkan bu kentte ne kadar genç adam ya da iyi at olduğunu bilmez. Hiç sayılmamışlardır. Yetmiş yıldır savaş yaşamamış yerler gördüm, insanların adları yoktu, kim olduklarını bile bilmiyorlardı. Doğru dürüst listeler ve kayıtlar tutulması için savaş olması gerekir; o zaman çizmeler balyayla, tahıl çuvala toplanır, insanlar ve hayvanlar doğru dürüst sayılıp yürütülür, çünkü insanlar düzen olmadan savaş olamayacağını idrak ederler.³

Gene de asırların deneyiminin getirdiği bilgelikle, insanoğlu genelde savaş ve yıkımı üzerine başka bir bakış takınır; sınırsız kaos anımsatmaktaki yararı da buradan gelir. O zaman, ilkel kaosu ve onun kozmik ilkeye olan direncini betimlemek için savaş mecazının göreve çağırılmasıyla başlayabiliriz. Ve bu bölümleri muharebe fikrini, mahşer ve kıyamet olarak nihai tamamlama konusunda yardıma çağırarak bitirebiliriz. Çünkü bu ilk ve son şeylerin her ikisinin de uçlarında, savaş betimlemesi ve kaos imgesi uzun ortaklıklarını tamamlarlar.

* *Jus in bello*: Latince, savaş hukuku. Savaş sırasında uygulanacak kurallar bütünü (örneğin Cenevre Sözleşmesi gibi). *Jus ad bellum*: Latince, meşru savaş nedeni –çn.

Savaş Göreve Çağırarak

İlksek kaos betimlemeleri daha sonraki binyılların bilim ve şiirine dadanacak olan Lucretius ve Ovidius, kaos için gerek duydukları kavramsal dili savaş imgesinde bulurlar. Yaratıcı programı, bir yandan deneyimin hakikatine bir yakınlığı korurken, felsefi açıklamayı da sadece imgelem gücü ve boşınançlardan ayırt etmeye yol açan titiz Lucretius için savaş imgesi biraz uzaktan gelir. Görünmez serbest atomların boşluktaki kaotik hareketlerini anlatmak için, Lucretius toz zerreciklerinin güneş ışığı huzmesinin içindeki aşına, çok benzer, görünürde rasgele hareketlerine başvurur. Lucretius şöyle yazar, “ışık huzmelerinin içindeki boşlukta birçok minik parçacığın birçok şekilde karıştıklarını göreceksiniz, hiç durmadan, sık sık bir araya gelip dağılarak, sanki bitmez bir çatışma içinde debelenen, dövüşen, birlikler halinde savaşan parçacıklar” (2.116-20).⁴ Lucretius, atomlar küçük kümeler halinde birleştiklerinde bile böylesi çarpışıp geri tepmelerin ilksel durumun ötesinde de devam ettiğini görür. Bu cisimler yalnızca diğer büyük cisimlere çarpmak/itmekle (*laccunt*) kalmaz, rakip katılım/çözünme eğilimlerine de hedef olurlar. “Böylece sonsuzluktan beri yürütülen ilk-başlangıçlar savaşı kuşkulu amaçlarla sürdürülür: Şimdi burada, sonra orada, yaşamsal elementler üstünlük sağlar ve benzer şekilde, üstünlük altında kalırlar” (2.569-76). Savaş devam eder, hatta anlaşılan genellikle örgütlü dünyanın yaratılışının ilk safhası olan geleneksel kaotik kümelenmede yoğunlaşır. “Bir tür garip fırtınada her türden başlangıç bir kütle halinde bir araya toplanır, aralarında savaşa neden olan uyumsuzluk da aralar, süreçler, bağlantılar, ağırlıklar, darbeler, toplanmalar, hareketler... kargaşasına yol açar” (5.436-9). Savaş, bizatihi primordiyumların hareketleri gibi, tam anlamıyla örgütlenmiş dünyada da devam eder. Hiçbir eğilimin tam anlamıyla iradesini dayatamayacağı açık, sonsuz evrendeki sürekli toplanma-çözünme savaşının aksine, burada, içinde yaşadığımız oluşmuş varlıkların sonlu kozmosunda, yarışma bir gün mecburen tam yıkımla sona erecektir (5.91-6). Yunan öncellerinin çoğunun aksine, Lucretius (insan biçimi kazandırılmış betimlemelerden değil ama) somutlaştırılmış soyutlamalardan kaçınmaya çalışır. Dolayısıyla, dünyamızda sonunda muzaffer olacak bir “Didişme” ilkesi değil, elementlerin bitmez tükenmez iç savaşında, bir sırada baskın bir dengesizlik olacağı yolundaki uzun vadeli kaçınılmazlıktır, hatta bu Phaeton’un yakıcı yolculuk öykülerinde ve Ducalion’un tufanında öngörülmüştür (5.380-415).

Ovidius canlı mitos ve düşünce sentezi *Metamorphoseon*’da işleri daha da basitleştirmiştir. Onun kaosu olan ilkel, farklılaşmamış kütle içinde, şeyler başlangıçlarında savaş halindeydiler. “Bütün nesneler kavgalıydı [*obstabatque aliis aliud*], çünkü bir cisim içinde soğuk şeyler sıcakla, nemli kuruyla, yumuşak şeyler sertle, ağırlığa sahip şeyler ağırlıksızlarla savaşıyordu” – karşıtların savaşı olarak şemalaştırılan ve Diepenbeeck’in on yedinci yüzyıl betimlemesinde (**RESİM 1.1**) gereğince ayrıntılandırılmış evrensel çatışma durumu. Kozmosun elementlerin uyumuyla yükselebilmesi için böylesi çatışmaların sona ermesi gerekir. Ama Ovidius’un *Fasti*’sinde, elementlerin kendilerine özgü çevrelerine ayrışmaları için gerekli olan dürtüyü sağlayan bizatihi çatışmadır ve bunun sonucu da örgütlü evrendir.

Uyumsuz karşıtları ayıran hatta tecrit eden böylesi bir polis-eylemi yaklaşımı başka bir gelenekte daha da aşikârdır. Tekvin’i yorumlayan ve Ovidius’tan az sonra yazan

Helenleşmiş Philo Judaeus, yaratılışının ardından, Tanrı'nın aydınlıkla rakibi karanlığı ayırdığını açıklar:

Çünkü karşıt karakterlerini ve doğaları arasında düşmanlık olduğunu iyi biliyordu. Dolayısıyla, sürekli temasta olmaları nedeniyle sürekli savaşmamaları ve böylece barış yerine savaşın egemen olmaması için, Tanrı düzen arzusunu düzene dönüştürerek yalnızca aydınlıkla karanlığı ayırmakla kalmadı, aralarındaki boşluğa her ikisinin de aşırılıklarını ayırdığı sınırlar yerleştirdi.⁵

Ama gene de karanlık, suların abisi ve kaosun ejderhası gibi, böylesi birçok kozmolojide yaratılmış dünyada etkin bir savaşan ilke ya da nihai bir tüketici muharebede patlayacak gecikmeli bir fitil gibi bir tehdit olarak kaldı. En bariz biçimde, Zerdüştlükte ateş ve ışıkla özdeşleştirilen Ahura Mazda (Hürmüz), henüz uzun vadeli mantığının doğruluğu kanıtlanmamış bir stratejik plan doğrultusunda, karşıtı Ehrimen'i yenilgiye uğratabilmek için dünyayı kasten bir muharebe alanı olarak yaratmıştı. İlkel kaosun ya da "ilk Dünyanın" kavgaları üzerine en geniş anlatılardan birini erken modern Huguenot' şair Du Bartas sağlar:

–Sıcak ve soğukun her birinin diğeriyle çatıştığı;
Kabanın keskin; ıslığın kuruya karşı,
Sertin yumuşağa, alçağın yükseğe karşı–

Daha sonra tam oluşmuş dünyanın Âdem'in günahı yüzünden değişmiş, gerilemiş durumundan da yakınır: hayvanlar,

Uyumları O'nun kavgası yüzünden bozulmuş
Gene de Onunla savaşmak için anlaşmışlar
Elementler ve hepsinin üzerinde Toprak:
Üç korkunç gazap: Hastalık, Savaş ve Ölüm.⁶

Paradise Lost'taki çalkantılı ilkel kaos, ya da Anarkının yakındığı gibi Cehennem, Yeryüzü ve gökyüzü çıkarıldıktan sonra arta kalan, Şeytan'ın kapatıldığı yerden kurtulduğu yerdir: "Vahşi enginliğin içine ve şokuyla, / Çepeçevre her yerde savaşan Elementlerin / Kuşatılmış" (2.1014-6). Ama *Paradise Lost*'un şiirselliğinin içindeki kaosun normal eğilimi bir şekil almaktır: Kendisini Pandemonium olarak, Şeytan'ın yönetimi olarak, Kaosun Sarayı olarak, abisin üzerindeki köprü olarak ve en azından bunlar kadar, Cennetteki Savaş olarak cisimlendirmek ve kurumsallaştırmak. Şeytan'ın isyanı bizatihi düşme özgürlüğüne içkin kaotik ilkenin patlamasıdır. Ama neden olduğu üç günlük muharebe, klasik destanların kahramanları arasındaki savaşın biçim ve avadanlıklarıyla kendisini yalnızca zırh ve silahlarıyla değil, kuvvetleri barındırması, savaş düzenleri, alanın giriş retoriği, tekli dövüşün sataşma ve suçlamayla başlayan biçimsel görüngüleriyle de donatır. Gene de, hazırlıklara hâkim olan ve başlangıca damgasını vuran örgütlenme, evrenin tüm yapısı tehlikeye girmiş gibi görünene kadar yerini artan, genişleyen ve yoğunlaşan bir kaosa bırakır. Çarpışmanın kendisi de "uğursuz... gürültü," "kasvetli tıslama," "korkunç

* Huguenot: 16.-18. yüzyılda, genellikle Kuzey Fransa'da yaşayan Fransız Protestanları –çn.

uyumsuzluk,” silahların zırlara gürültüyle çarpması ve genel gümbürtü “Şimdiye kadar Cennette / Hiç görülmediği gibi” verilir – bir ses kaosu (6.207).

Şeytan’la Mikâil’in teke tek dövüşü bir kıyamet benzetmesiyle ölçeklendirilir. Milton dinleyicilerinden, şunları imgelemelerini ister: “Doğanın uyumu bozulursa,” “Takımyıldızlar arasında savaş koparsa” ve iki gezegen “Göğün ortasında ateşli bir karşıtlıkla / dövüşür ve savaşan Küreleri karışırsa” (6.311-5). Asi kalabalığı yenilgiye uğradığında, “şekilden çıkmış bozguna” ve “kötü düzensizliğe” uğrar, zırlı dağılmış, atları ve savaş arabaları devrilmiştir ve Azizler “güçlü Kübik Savaş Düzeni halinde” ilerlerler. İkinci gün Şeytan’ın kuvvetleri yeni icat edilmiş (geğiren, kusan ve işeyen) “gürlemesi / rezil bir gürültüyle Havaya bağırırsaklarını boşaltan” topçusunu ileri sürdüğünde, azizler tepeleri ve dağları savurmaya başvurur, düşmanları da aynısını yapar, elemental kaosta olduğu gibi toprakla havayı karıştırır ve

Cehennem gürültü; Savaş uygar bir oyun gibi görünür
Bu gümbürtünün yanında; iğrenç kargaşa kümelenir
Kargaşanın üzerine...

Böylesi bir tırmanmanın ardından, her şeyin yıkımını önlemek ve köklerinden sökülmüş tepeleri eski yerlerine geri göndermek için üçüncü ve son günde Mesih’in müdahalesi gerekir ve Şeytanın kalabalığı da “yıkıcı Derinliğe” sürülür.

Cehennem tahammül dışı gürültüyü duydu, Cehennem gördü
Cennetin Cennetten yıktığını...

...
şaşıran Kaos gürlledi,
Ve düşüşlerinde on misli karışıklık hissetti
Vahşi Anarşisinde...

(6.867-74)

Şeytan tabii ki yeni yaratılışa, insanın da yardımıyla ölümcül bir kaos tohumu ekmeyi başarır, ama yeni başlayan (Mikâil’le Şeytan’ın önceki çarpışmasının kozmik kaydında geri planda kalan) anarşik enerjisinin tam olarak serbest bırakılması yalnızca öykünün sonunda, kıyametin Mahşerinde gelecektir.

Paradise Lost’ta savaş iyi olarak görmek zordur, ama Milton her ne pahasına olursa olsun barışın ancak Belial’in geç dönem oğullarının hazmedebileceği bir duygu olduğunu açıkça söyler. Ama, Baba kendi anlaşılmasız amaçları doğrultusunda Cennetteki Savaşın devamına izin verir. Burada, devasa savaşın normlarına göre bile tamamen başka bir düzlemdeymiş gibi belirleyici ana kadar yedekte tutulan Mesih’in hâkimiyetini kurma yolunda, asi meleklerin cezalandırıcı azaplarına yalancı bir zafer umudu katmak amacıyla kedi fare ipuçları ve aynı zamanda, bir siyasal hesap ipucu da verilir. Kuşkusuz, uzun vadede ilahi strateji, savaşın kötülüğü de içinde olmak üzere, kötülükten imgenemez büyüklükte bir iyilik çıkarmaktır. Tanrı’nın usullerinin İnsana böylece meşrulaştırılması ne bizatihi kötülüğü sönmülendirir ne didişmenin kozmosta olumlu bir rolü olduğunu, hatta ne de bunun düzenin gerekli tamamlayıcısı olduğunu iddia eder. Milton’ın evreninde ilk kozmik yaratılış, kaostan sevginin yönetiminde kusursuz uyumlulukta bir dünya

çıkarmıştır. Düşmüş dünyada kötülüğe karşı savaşmak bir erdem hatta bir zorunluluktur, ama nihai zafer böylesi bir kaosun sonu ve karışmamış uyumla kusursuz düzenin yeniden kurulması anlamına gelir.

Didişmeyi metafizik bir doğrulamadan yoksun bırakmakla Milton, evrenin yapılması ve sürdürülmesinde münakaşa ve düşmanlığa (daha sonraki bazı fiziksel sistemlerde “geri tepme”) doğrudan olumlu bir rol atfeden öncelleri ve ardıllarının bazılarında ayrılır. Empedoklesçi fizikte didişme sevginin gerekli tamamlayıcısıdır, şeylerin ayrılma yoluyla oluşumunda etkindir; Herakleitos doktrinde, tüm canlı yaratılışın doğasında vardır; Marduk’un kaotik Tiamat’ı mağlup etmesinde ve sonra da kalıntıları kullanmasında dünya yapımının gerekli yoludur; sosyal Darwinciler ve bazı modern devlet kuramcıları için toplumsal, iktisadi ya da siyasal evrimin itici gücüdür.⁷

İnsan toplumlarının hafıza ve uygulamalarında büyük savaşçı figürüne o kadar çok bağlanan değer çok fazla mükemmel nedeni vardır, ama bizatihi savaş değer vermek için daha sorunlu bir adaydır. Gene de başarılı avcı toplumların dışında bile savaş anlamlı kılmak için bir neden vardır. Maddi ve toplumsal, zihinsel ve fiziksel düzene meydan okumanın aşırılığına karşı koymak ve korkuyu sıfırlamak için yalnızca savaş olasılığının ilham verdiği o örgütlenme harikalarından çok şey elde edilebilir: Seferberlikler, lojistik, tahkimatlar, konuşlanmalar, komuta yapıları, bürokrasiler ve son zamanlarda da tüm halkların irade ve çabasının odaklanıp birleştirilmesi. *Cesaret Ana*’daki askere alma görevlisinin dediği gibi, “Ohne Ordnung, kein Krieg!” yani düzen olmadan, savaş da olmaz. Bu yüzden, simgesel olarak, Robert Fludd’ın büyük ve küçük dünyaların özlü anlatısında, savaş sanatının ele alındığı bölümün başlık sayfası, alt yüzünden düzenli biçimde kuşatılmış bir kalenin güzel beş köşeli geometrisinin yukarıdan görünüşünü verir.⁸ Ve en savurgan bir biçimde, Sör John Davies, Dansı Elizabeth dönemi şiirsel üslubunda savunup tanıttığı “Orchestra”da der ki:

Kentler ve Krallıklar kurulduktan sonra,
Büyük Devletler arasında çok düzenli Savaş başladı,
Bunlarda çok mükemmel ölçü görüldü
İyi düzenlenmiş safları
Kare de olsalar Yarım daire de:
Ya da Marş, bütün birlikler ilerlerken
Ve Davullara uyarak, cesur düzen dans ediyordu.⁹

Savaş fikrinin, yalnızca toplumun ve devletin değil, ahlaki düzenin de taşıyıcı sütunu olarak tarihini yazmak zor olmazdı. Klasik erdem ve romantik şövalyelik belli ki bolca katkıda bulunurdu, ama savaş etik bir idealizm kıyafetine büründürmeyi beceren Darwin-sonrası düşüncenin bile katkısı olurdu. Böylesi görüşler, geriye dönüp bakıldığında, 1914-1918 Büyük Savaşma doğru koşulmasında önemli bir rol oynamıştır. Bir çarpıcı örnek vermek gerekirse, Albay F.N. Maude, C.B., 1907 tarihli *War and the World's Life* [Savaş ve Dünyanın Yaşamı] başlıklı çalışmasında felsefi gerekçelerine Clausewitz’in en kaygı verici vecizelerinden biriyle başlar: “Savaş, iş dünyasındaki, tam mantıksal sonuçlarına kadar zorlanmış, amaca uygunluk dışında hiçbir yasa tarafından kısıtlanmayan rekabete çok benzer.” Buradan çıkan, esas olarak Darwinci “varoluş mücadelesi” formülünün

ulusların rekabetine taşınmış halidir. Bireylerin, çevresinde rekabet etmeye en uygun olanın hayatta kaldığı mücadelede olduğu gibi, uluslarındaki de aynıdır. Fark, der Maude, bireyler arasındaki mücadelede “en uygun olan” etik açıdan “en iyi” anlamına gelmezken, uluslar arasındaki mücadelede, savaşta olsun barışta olsun, “etik etmen,” yani görev, onur ve kişisel bütünlüğü de içeren kendini feda etme kapasitesi önemlidir. Bir ırk ya da ulusu büyük yapanın ne olduğu konusunda, bütün diğer etmenlerin üstündedir. Deneyimleri nedeniyle, “uluslararası ticaret yarışmasını fiili çatışmadan ayıran çizginin ne kadar da ince olduğuna” ikna olmuş olan Maude, savaş zamanı erdemlerinin,

Esas olarak doğruluk, onur, adalet ve kendini feda etme, yüksek başarı için iş hayatında olduğu kadar savaşta da gereklidir, yalnızca, bu gereklilik birincide, ikincide olduğu kadar bariz değildir. Tam da bu nedenle, Savaş insan ilerlemesi için vazgeçilmez bir gerekliliktir, çünkü onun dersleri olmadan, bu temel ilkeler zenginlik yarışında unutulmaya uygundur.¹⁰

Önceki kuşaklarda ticaret lehine sav bunun ulusları birbirlerine kenetlediği ve savaşın panzehiri, karşıtı olduğuydu, bu sav o zamanlarda bile merkantilist “komşunu yoksullaştır” ilkeleriyle ve deniz ve ticaret şirketi savaşları nedeniyle tehlikeye düşmüştü.¹¹ Darwinci paradigmayı ve Clausewitz benzetmesini kullanarak ticaretle savaşı eşitlemek, sömürge genişlemesi ve yoğunlaşan sanayi rekabeti döneminde savaşlara ve savaşa yakın durumlara anlam kazandırdı. Ama Sun Tzu’nun da binyıllar önce belirttiği gibi, “uzayan bir savaştan yarar sağlamış bir ülke hiç olmamıştır” ve savaşa karmaşayı değil de biyolojik ve iktisadi düzenlerin gelişmesini atfeden o normalleştirici akıllar, 1914-1918 felaketinin yıkıcı ölçeği, iktisadi ve beşeri maliyeti ve ahlaki etkisi karşısında çökmüşler ve yarım kuşak boyunca ortadan kaybolmuşlardır. Görecekt olduğumuz gibi, savaşın kaos olarak en uzlaşmaz betimlemeleri geniş çaplı yaşanmış ve yeterince yıkıcı olmuş uzayan savaşların gölgesinde gerçeleşmiştir.¹²

Savaşı ölçülü hareket ve tertibe damıtan Davies gibi, Wellington da muharebe için dansta yararlı bir benzetme görür, ama tersi etkiyle. Onun benzetmesi, geriye dönüp baktığında, muharebenin uyumlu anlatıya konu olmasına yarar. Waterloo’nun bir anlatısı için ondan yardım isteyen bir araştırmacıya şunları yazmıştı: “Muharebenin tarihi, bir balonun tarihinden farklı değildir! Kimileri, büyük sonucu muharebenin kaybedilmesi ya da kazanılması olan küçük olayları anımsayabilir; ama hiç kimse bunların hangi sırayla ya da kesinlikle hangi anda meydana geldiklerini hatırlayamaz, bu da onların değeri ya da öneminin belirlenmesindeki en önemli unsurdur.”¹³ Waterloo Arifesi balosuna o kadar çok savaş anlatısında ve Victoria dönemi sanatında (Millais’in *Black Brunswicker*’ı ve Thackeray’in *Vanity Fair*’i önemli örneklerdir) vurguda bulunulması, bunun akılda kalmasında etkili olmuştur. Thackeray’in romanında, olay sivil halk arasında panik ve kaçışın kaosuyla ve özet muharebe anlatısının çok oluşturan beklenmedik sonucuyla, kurgu tipolojisinde kahraman olması gereken yakışıklı genç subayın rasgele ölümüyle bağlanır.

Wellington’ın algıladığı sorun, deneyimin nedensellik zincirinin (ya da sağanağının) toparlanabilir ve tutarlı olduğu anlamlı bir bilgi biçimine dönüştürülmesinde yatar. Böylesi bir dönüştürmenin yokluğunda, deneyim esas olarak kaotik kalacaktır. Deneyisel, yalnızca

duyuların algılayabildiği ve zihnin kavrayıp sakladığı şeyleri hesaba katan görüş güçlü bir öznel odaklanmayla modern betimleme hattının temelidir.

Muharebe anlatısının anlaşılabilir bir kaos deneyimi olarak bu betimlenme şekli aşağıda ele alınan gerginliklerden biridir. Savaşı (Normandiya Çıkarması günü ya da Waterloo gibi) doruk olaylar değil, süregiden bir koşul olarak değerlendirir. Bu haliyle ve savaşın cemaatsal ve toplumsal kaos olarak deneyimlenmesiyle, bu başka bir betimleme biçimi gerektirir, örneğin, ipuçlarını genellikle “Savaşın Sefillikleri” olarak adlandırılan grafik ve şiirsel mecazdan alan bazı (Callot, Goya, Dix) gravür dizilerinin birikimli imgelerini. Simgesel olarak, kaosun ifadesi ve faili olarak verilen savaş, hem kişileştirme aracılığıyla hem de yoğunlaşmış simgesel resimlerle başka bir betimleme stratejisi daha sunar. Bu resimlerin bazılarıyla başlayacağım.

Simgeseller

Kişileştirme on sekizinciyle on dokuzuncu yüzyıllar arasında şiir ve resim retoriğinde gözden düşmeye başladı ve modern çağda da ancak varlığını sürdürebiliyor. Ama bir anlaşmazlık alanında, siyasal karikatür âleminde gelişmesini sürdürüyor. Özellikle orada ve kimi yakından ilişkili poster sanatlarında klasik pagan tanrıların en dayanıklıları da yaşamlarını sürdürüyorlar. Standart yirminci yüzyıl savaş kişileştirmesi antik zırhıyla Mars’ın bir sürümüydü, ama Mars’ın en gaddar ve gaddarlaştırılmış hali. Erken dönem imgelemede Mars, savaş tanrısı olarak bile, açıkça bir Olympos tanrısıydı. Üstelik, savaş tehdit, başlangıç ve ortamını alegorik olarak betimlemenin tek figürü de o değildi. Hatta savaş ruhunu temsil ettiğinde bile bu ruh teklifsizce kaosun başlamasıyla eşitlenmiyordu. Böylesi amaçlar için, elinde meşalesiyle Ate ya da Nifak, Erinyelerden* biri ya da hatta öfkeli Bellona gibi başka figürler daha uygundu. Ama dişi rakiplerinden ve karşılıklarından daha uzun ömürlü çıkan Mars onların en parçalayıcı anlamlarını üstlenmiş gibidir. David Low’un klasik karikatürlerinde olduğu gibi, zırhlı dev Savaş yalnızca yıkıcı kuvvet ve ruhsuz gaddarlık ve belki biraz da kötücül kurnazlık yansıtır. Bu karakterde, Milton’ın klasik Mars’ı yiyip bitiren öfkeli Molok ve Goya’nın en karanlık imgesindeki ruhsuz Titanlarla özümsemesini anımsatır. Dahası, postklasik ikonografi geleneğindeki, savaşın diğer önde gelen kişileştirilmesi mahşerin kırmızı atlısı gibi, yirminci yüzyıl savaş figürü yalnızca bir tek eylem biçimine ayarlanmıştı: Uygarlığın ya da hiç olmazsa tüm dünyevi yaratının evrensel yıkımı.

Modern Mars’ın ruhsuz gaddarlığı, ezici eylemi ve canavar ölçeği yirminci yüzyılın kendisini tam olarak ilk kez Birinci Dünya Savaşında gösteren sanayileştirilmesine özellikle uygun başka bir gelişmeye daha yarar. Alfred Kubin’in arkaik Mars’ı ucube bir sayborga dönüştürdüğü yüzyıl dönümü kişileştirmesi *Der Krieg*’de (RESİM 5.1) bazı imalar vardır – çelik nallı toynakları, vizörlü suratı, ağırlıklı savaş baltası, kurukafa göğüs kafesi ve mekanik uzun adımlarıyla, ölçeği, duruşu ve robotça ilerleyişi, toynaklarının ezmek üzere olduğu bozulabilir, kırılabilir insanlıkla örtülü bir tezat oluşturur. Bununla birlikte

* Erinyeler: Grek ve Roma mitolojisinde evrendeki düzenin ve doğa yasalarının bekçileri olarak görülen tanrısız yaratıklar –çn.



RESİM 5.1. Alfred Kubin, *Der Krieg* (1903). Kalem ve mürekkeple desen.

KAYNAK: © 2014 Eberhard Spangenberg / Artists Rights Society (ARS) New York. Fotoğraf: bpk, Berlin / Art Resource, NY.



RESİM 5.2. Leendert Jurriaan Jordaan, *De Robot* (1940-5), *Nachtmerrie over Nederland* (Amsterdam, 1945) içinde.

KAYNAK: Atlas Van Stolk, Rotterdam, Hollanda.

bir makine değil, ama tekinsiz bir insan, hayvan ve makine karışımıdır, bizatihi bir kaos mecazı olan ucubeliği, tangırdayan yankısı ve ardılı, tank, pike bombardıman uçağı, denizaltı ve bin topun barajının çağındaki savaş deneyiminin ürünü L.J. Jordaan'ın *De Robot*'unkinden (RESİM 5.2) daha nüfuz edici bir korku uyandırır. Karikatürist Low'un gaddar Mars'ı başka bir savaşın ertesinde ve dünya çapında katliamın tehdidi altında yürüyen bir atom bombasına dönüştürmesi gibi, Kubin'in savaş öncesi kâbusu da mahşerin çağdaş hayalet biçimini ortaya çıkarır.¹⁴

Konunun özü, insanın savaşı nasıl nitelendirmek istemesiyle ilişkilidir. Dolayısıyla, sanatçı ve şairlerin kralların kahramanca erdemlerini öne çıkarmak için Mars kişiliğini ödünç almaya yatkın oldukları erken dönemlerde bile, imge aynı zamanda savaşın ka-



RESİM 5.3. Peter Paul Rubens, *Savaşın Dehşetleri* (1637-8). Tuval üzerine yağlıboya.
KAYNAK: Galleria Palatina, Roma. Fotoğraf: Erich Lessing / Art Resource, NY.

tıksız gaddarlığıyla yıkıcılığını ve asli kaosunu kişileştirmeye yarayabiliyordu. Böyle bir Mars, destekleyici bir anlamlama ağının ortasında, Peter Paul Rubens'in resmi *Savaşın Dehşetleri*'nde (Horrors of War)* (1638, RESİM 5.3) görülür.¹⁵ Dehşetler, cadı Alekto'yla ve çıplak katliam ve açlık sahneleri yerine Kıtık ve Salgının ucube şekilleri gibi figürlerle betimlenir. Uzaklarda, Mars'ın kanlı kılıcının hemen altında fark edilebilen bir savaş sahnesi vardır, ama buna karşın, temsil edilen deneyim olarak savaşın tadını verenler, resmin sağ alt kısmında, aşağıya ve dışarıya doğru ilerleyen, kılıcın önünde sürülen alegorik ama daha insancıl figürlerdir. Ek olarak (resme dayanan bir yağlıboya desenden anlaşıldığına göre) Mars'ın bacaklarının arasında, yüzü kırmızılaşmış zemine dönük, ağzı açık, kurşuni renkte ve tamamen cesede benzer bir erkek figürü vardır, ya da vardı. Mars'ın kılıcındaki kanın kaynağı eylemde, sadece ileriye dönük, simgesel bir nitelik olarak değil, fiili bir gerçek olarak okunabilir.¹⁶ Bütün bunlara karşın, savaşın kaosla özdeşleştirilmesi, resmin betimlemesinde ve söylemsel programında olduğu kadar, yapısındadır da. Yapı soldan sağa, sağlam dikey mimariden (Janus Mabedi) ve Europa'nın bir yüksek kuvvetten merhamet dilendiği berrak ışıktan ardalandaki ateşin kırmızı yansımaları ve şekillerin duman ve karanlıkta çözünmesiyle kasvetli karışıklığa dönüşüme dayanır. Kaos bir takoz gibi sol aşağıdan en sağa, bütün çerçeveyi doldurana kadar açılır.

Rubens'in programı, resimlerin siparişini aldığı sanatçı-ajansına yazdığı sıra dışı bir mektupta esaslı biçimde ifade edilmiştir. Resimden birkaç hafta sonra gönderdiği açıklama, büyük ölçüde şöyledir:

Ana figür Mars'tır, Janus Tapınağı'nın kapısını açık bırakmış (Roma âdetlerine göre, bu kapılar barış zamanı kapalı dururdu), kalkan ve kanlı kılıcıyla ileri atılıyor, halk[lar]ı büyük felaketle [*ruina*] tehdit ediyor. Yanındaki Cupid'ler ve Amor'larla birlikte okşamalar ve öpücüklerle onu durdurmaya çalışan hanımı Venüs'e aldırış etmiyor. Diğer yandan,

* ya da Savaşın Sonuçları (Conseguenze della guerra) —çn.

Mars elinde meşale tutan cadı Alekto tarafından ileriye doğru çekiliyor. Yakında, savaşın ayrılmaz ortakları Salgın ve Kıtlığı kişileştiren [*che significano*] canavarlar var. Yerde, sırtını dönmüş, elinde Savaşın uyuşmazlığıyla bir araya gelemecek Uyumu temsil eden kırık bir utla bir kadın yatıyor. Aynı zamanda, kollarında çocuğuyla bir kadın var – doğurganlık, üreme ve iyiliğin, her şeyi bozup yıkan Savaş tarafından engellendiğini gösteriyor. İlâveten, elinde cihazlarıyla sırtüstü uzanmış bir mimar görülüyor, bu da barış sırasında Kentin kullanımı ve süslenmesi için yapılan her şeyin silahın kuvveti tarafından yere savrulduğunu ve yıkıntıya dönüştüğünü gösteriyor. İnaniyorum ki, doğru anımsıyorsam, yerde Mars'ın ayaklarının altında bir kitap ve bir kâğıt göreceksiniz, bu da bütün sanat ve edebiyatı ayaklar altına aldığını anlatıyor. Orada aynı zamanda onları bir arada tutan bandın çözüldüğü bir demet dart ve ok olmalı; bunlar, bir arada bağlandıklarında uyumu simgeliyorlar. Bunların yanında, Barışı simgeleyen caduceus ve zeytin dalı var; bunlar da bir kenara itilmiş. O yas tutan [*lugubre*] siyah kıyafetli, peçesi yırtılmış, bütün mücevherleri ve diğer süsleri alınmış kadın şu anda o kadar yıldır, herkes için çok yaralayıcı olduğundan ayrıntılarına girilmesi gereksiz, yağma, tecavüz ve sefaletle uğramış bedbaht Avrupa'dır. Avrupa'nın simgesi küçük bir melek ya da perinin taşıdığı, üzerinde Hristiyan dünyasının simgesi haç olan küredir.¹⁷

Rubens resmi bir diplomat ve sanatçı olarak önlemeye çalıştığı on yıllarca süren bu savaşın gölgesi altında çizmiştir. Ama savaş salgın gibi yayılıyordu, ne onun anavatanını ne de diğer ulusları esirgedi ve zapt edilemez gibi gözüküyordu. Eylemin sağa doğru yayılması ve simgesel ayrıntıların özellikleri, Jacob Burckhardt'ın "Otuz Yıl Savaşlarının ölümsüz ve unutulmaz kitabesi"¹⁸ olarak adlandırdığı sahneyi Rubens'in betimlediği dil, savaşın patlamasını, Avrupa'nın toplumsal ve ahlaki düzeniyle halkının yaşamlarında kaosu başlangıcıyla kıyaslar. Savaş uyumsuzluktur. Uygarlığı donatan tüm sanatları ayaklar altına alır. Bizatihi üretime düşmandır; nereye değerse "bozar" ve "yıkır". Perişan Avrupa figürü, beline kadar yırtılmış, göğüsleriyle iç çamaşırlarının büyük bölümünü ortaya çıkaran elbisesiyle hedef olduğu şiddetli zorbalığı sergiler. Kaçan anne korkuyla arkasına bakarken sakınarak kucakladığı bebeği dehşet içinde uzağa bakar. Salgın sfenksin göğsüne ve aslan gövdesine sahiptir; ağzı kıpkırmızı açılmış, duman soluyan kıtlık kıvrık yılan gövdeli, yarasa kanatlı bir kafadır, yalnızca adlarını değil, savaşa dönüşümün serbest bıraktığı altta yatan kaosu da öne çıkaran ucubeliklerdir. Alekto da melez bir figürdür, kaslı erkek bedeni, için için yanan kara saçları, kalın kaşları ve gölgeli bir çenesi vardır ve baştan aşağı yumuşak kadınsılıktan oluşan Venüs'le tezat oluşturur. Mars neleri çiğnediğini umursamadan ileri atılır ve dönüp Venüs'e bakar, Alekto da meşalesinin gösterdiği yöne doğru çekerken, grup parodi gibi bir Herakles Seçimi' akla getirir. Meşale bir uyuşmazlık özelliğidir – tutku ve yıkım simgesi. Uzak arka plana açılan boşluklardan savaş sahnesi, fırtına ve yanan binalar gözükür.

Yanan bir şehir savaş üzerine en çarpıcı grafik yorumlardan birinin ardalanında kaosu örneklemesi olarak belirir. Bu özellikle gereksizliği üzerine vurguda bulunduğu canlı yol olarak ayna simetrisi nedeniyle çarpıcıdır. *Discordia*, yani uyuşmazlık başlığı altında ve simge kitabı biçiminde birleşik resim ve metinlerle, Johann Theodor de Bry aklın ölümünü, dogmatik karşıtezlere aracılığıyla, karşılıklı sağlanan yıkım olarak imgelenen savaşla

* Herakles'in Seçimi: Yunan mitolojisinde, Herakles'e ahlak bozukluğuyla erdem arasında, yani keyifli ve kolay bir hayatla zor ama şanlı bir hayat arasında seçim önerilmiş, Herakles ikinciye seçmiştir –çn.



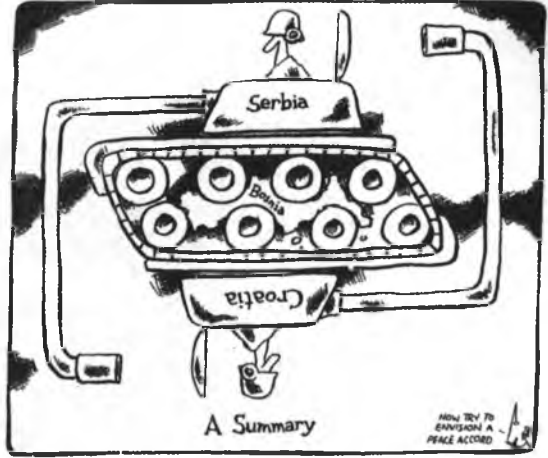
RESİM 5.4. Johann Theodoric de Bry, *Discordia*. Baskı illüstrasyon, *Proscenium Vitae Humanae, sive Emblematum Secularium* (Frankfurt, 1627).

KAYNAK: Folger Shakespeare Kütüphanesinin izniyle.

bağlantılandırır. Kendisi de on altıncı yüzyılın din savaşları yüzünden yerinden olan ve on yedinci yüzyıldaki otuz yıllık büyük yangının içinde yaşayan de Bry, *Discordia*'yı kabullenilmiş abeslik içinde silahlı ve donanımlı, süslü soytarı külahları, sivrilmiş alınları, kılıflı tahta bacakları ve koltuk değnekleriyle burun buruna ve mızrak mızrağa duran iki kadim savaşçı olarak betimler. Her koltuk değneği bir ilandır, biri “Est” diğeri “Non Est”. Birinin külahına tünemiş bir baykuş vardır (burada şer kehanetin, karanlığın ve öğrenilmiş aptallığın simgesi), diğesinde de eşek kulaklarını andıran şeyler. İkisi de sağlam dizlerini, tepetakla olmuş dünyanın simgesi olarak üzerinde haç olan devrilmiş bir küreye dayarlar (RESİM 5.4). Resmin altında şu metin görülür:

ÖYLEDİR, DEĞİLDİR, Dünyanın birliğini ve uyumunu bulandırır,
Ve dahası her şeyi eski Kaosa geri döndürür.
Kaşlar çatılmış, burun buruna dururlar, ikisi de silahlı,
İkisi de topal, hiçbiri bir adım atmaz.¹⁹

De Bry on altıncı yüzyılın din savaşları ve takibatları yüzünden Almanya'ya kaçmaya zorlanmış Protestan bir Felemenk ailesindendir. Her ne kadar ailenin grafik sanatı partizanca bir polemige hizmet etmişse de²⁰ de Bry'nin *Discordia*'sı dünyanın onun yaşadığı bölümünü yakıp yıkan savaşların beyhudeliği ve anlamsızlığı algısını toparlar ve tedbir ya da inanç dolayısıyla davaları genelleştirir (ve çocuksulaştırır). *Savaşın Dehşetleri*'ni açıkladığı mektubunda, Rubens küre ve haçın Hristiyan dünyasını göstermesine atıfta bulunmuştu. Hristiyan âlemindeki savaş tüm ortaçağ boyunca kutsala saygısızlık ve kardeş katli suçlamalarını getirmiş ve Reformasyon arifesinde Erasmus, rahiplerin kışkırttığı rakip orduların kutsanarak haçlı bayrağı altında muharebeye koşmalarının abesliğinden yakınmıştı. “İşte, haçlar haçlara doğru atılıyor, ve bu yandaki İsa diğer yandaki İsa'ya gülle yağdırıyor: Haça karşı haç ve İsa'ya karşı İsa” – bir kez daha, abesin simetrisi.²¹ Hristiyanlıktaki bir



RESİM 5.5. Gerald Scarfe, *Sinking in a Sea of Blood* (1993).
KAYNAK: *Sunday Times* (31 Ekim 1993). Gerald Scarfe'in izniyle.

RESİM 5.6. Tom Toles, *A Summary* (1995).
KAYNAK: *The Buffalo News* (Ağustos 1995); *New York Times* (27 Ağustos 1995).

yüzyıllık savaşın ardından, yalnızca dince desteklenmekle kalmayıp, din için sürdürülen savaş, hiç de muharebede doruğa ulaşan ve sonuçlanan bir eylem biçimi gibi durmuyordu: Savaş bir buhran değil, koşuldu.

Callot'nun 1633'deki önemli gravür dizisinin, *Les misères et mal-heurs de la guerre* [Savaşın Sefaletleri ve Bedbahtlıkları] başlıklı oymaların ardında, Otuz Yıl Savaşı ikliminde böylesi bir hassasiyetin doğuşu yatar. Aynı zamanda, Hobbes'un *Leviathan*'ındaki (1651), doğanın sürekli bir savaş alanı olarak, savaşın hava durumu gibi bir koşul olduğu durumunun kasvetli bir portresidir. Hobbes bakışını, daha mutlu sivil durumda bile hükümdarlar arasındaki ilişkilere yönelttiğinde, betimlemesi de Bry'nin resmine eşlik etmek ve açıklamak için yazılmış bile olabilir:

Ama gene de Krallar ve egemen yetkeye sahip olan kişiler, Bağımsızlıkları nedeniyle, sürekli kıskançlık halinde ve Gladyatörlerin durum ve duruşundadır; birbirlerine silahlarını yöneltmiş ve gözlerini dikmişlerdir; yani Krallıklarının Sınırlarındaki Kaleleri, Garnizonları ve Topları; ve komşularına devamlı casuslar gönderirler; bu da bir Savaş duruşudur.²³

Hobbes'un gördüğü kadarıyla, egemen uluslar üzerinde hegemonik bir egemen yetkenin yokluğu, ilksel kaosun, bir ulusta ya da kardeş katline yol açan iç savaşta serbest kalması da olası olan bir kaosun ana hatlarının öne çıkmasına yol açmıştır.

De Bry'nin tasarımının kudreti, son yarım yüzyılda iki birincil karşıtın, tezatlı mantığı kendisini dengeli bir eylemsizlikte tutmakta yatan bir strateji olarak "karşılıklı sağlanmış



RESİM 5.7. Salvador Dali, *Combat* (1955). Lavi.

KAYNAK: Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida. Resim © Salvador Dali, Fundacio Gala-Salvador Dali. Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.



RESİM 5.8. Antoine-Augustin Préault, *Tuerie* (1834). Bronz.

KAYNAK: Musée des Beaux-arts, Chartres. Resim © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY. Fotoğraf: Bulloz.

yıkım” ya da MAD’ duruşunda da olduğu gibi daha sonraki birçok simgeye bakarak değerlendirilebilir. Ruhen de Bry’nin simgesine daha yakın olan Gerald Scarfe’nin daha yerel, iki mumyalaşmış iskeletin “Kuzey İrlanda” olarak adlandırılmış delikli bir tabutta

* MAD: Özgün metinde kullanılan “mutually assured destruction” deyiminin kısaltılmış bir sözcük, İngilizcede “çılğın” anlamındadır –çn.

baş başa birbirlerini yok ettikleri *Sinking in a Sea of Blood* [Bir Kan Denizinde Batmak] (1993) yorumudur (RESİM 5.5).²³ Bir başka sürüm, Tom Toles'un *A Summary'si* [Bir Özet] (1995) Bosna çıkmazını düşey olarak örgütlenmiş, tersinebilir, çift taretli, Sırbistan ve Hırvatistan'ı içeren ve karşılıklı yıkıma ayarlanmış tank olarak gösterir (RESİM 5.6).²⁴ Çok ilginç, çok genel ve bazı açılardan de Bry'ye en yakın olan, 1936 tarihli gerçeküstü kâbusu *Soft Construction with Boiled Beans; Premonition of Civil War* [İspanyolcası: Construcción blanda con judías hervidas; Premonición de la Guerra Civil, ya da Türkçesiyle: Haşlanmış Fasulyelerle Yumuşak İnşa; İç Savaş Önsezileri] resmini bir kez daha ziyaret eden Salvador Dali'nin çizimi *Combat*'tır (Muharebe, 1955). Bu daha önceki rahatsız edici resimde, ikisinin birlikte yalnızca bir bütün kol ve bir de bacağa sahip oldukları iki figürden oluşan bir mutant vardır, bunlar yerle gök arasında acı dolu bir kavgaya girişmiş yatay bir yamuk halinde kilitlemişlerdir, simetriler çılgınlığı yoğunlaştırır. Ama *Combat* içinde (RESİM 5.7) simetriler ve denge (geometri gibi) şiddetli yok edişle dağılmış, savaşçıların vücut parçaları mermi yağmuru gibi dağılmaktadır ve en azından peygamberdevesi bacağı şeklindeki bir bacak de Bry'nin takma bacaklarını anımsatır. Sanat simgelerinin ve yapının dağılması iması da Rubens'in bu motifi anımsatır. Desen artık pek de ironi uyandırmayan bir duyguya neden olur.

Bir resmin simgesel olarak işlev görebilmesi için, (baskı adetlerine karşı) bir metin gerekmez. Özlü bir başlık yeterli olabilir, tıpkı Antoine-Augustin Prévault'nun *Tuerie* [Katliam] başlıklı on dokuzuncu yüzyıl fantazmagoryasının bir alçak kabartma parçası olmaktan tüm savaşlar için bir simge haline dönüşmesini sağlayan başlık gibi. Tüm gereken "öldürmek" fiilinin normalleştirilmesinde elde edilen soyutlama ve genellik derecesidir. Heykele dahil edilen adla "Tuerie" parçalı nitelikte kalabalık düzensizliği, bir kaos olarak savaş imgesinin özüne çevirir (RESİM 5.8).²⁵ Büyük ölçüde birbirlerine girmiş kafalar ve ellerden oluşan eser önemli göğüs yaraları olan ve kafası geriye atılmış, soluk veren bir figürün üst gövdesini ve kadavraya benzeyen başlıklı bir savaşçıyla sakallı, yüzünü ekşitip dişlerini sıkmış, elleri suratını ve tacını kavramış siyah bir adamın üst üste binmiş kafalarından oluşuyormuş gibi



RESİM 5.9. Otto Dix, *Schädel* [Kafatası], *Der Krieg* [Savaş] içinde (1924). Gravür, elli gravür, leke baskı ve kuru hakkak kaleminden oluşan bir portfolyadan, folyo 4.1; levha: 25.5x19.6 cm; kâğıt: 46.4x34.8 cm.

KAYNAK: Yayımcı: Karl Nierendorf, Berlin. Baskı: Otto Felsing, Berlin. Baskı 70. Abby Aldrich Rockefeller bağıışı. The Museum of Modern Art. Dijital resim © The Museum of Modern Art / Lisansör SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

duran bir mücadeleyi içerir. Birbirine geçmiş vücut parçaları yığınının içinde, saçları hâlâ ağır, damarlı bir erkek elinin pençesinde olan bir kadın yüzüstü ölmüş yatar. Çaprazdan ters tarafta, böylesi başka bir el sağ üstteki avaz avaz haykıran erkek kafasının gırtlığını kavrar. Ölü bir bebek tutan başka bir el muhtemelen ortadaki çığlık atan ve Picasso'nun *Guernica*'sının tasarımına öncülük eden kadın profiline aittir. Saçları uçuşarak, kabartma "TUERIE" sözcüğünün hemen altında ileri atılan kadın Düzensizliği ve Erinyeleri de anımsatır. Savaşın Sefilliklerinin grafik geleneğinin birçok motifini bir araya sıkıştıran sahnenin özel dehşeti, yaşayan, ölen ve ölmüş olanların parçalarının karışımının gelişigüzel karmaşasıdır.

Böylesi bir yaşam ve ölüm karmaşası Otto Dix'in gravürü *Schädel*'in [Kafatası] olağanüstü etkisinin kalbidir (RESİM 5.9). Ama bu gravüre asli kaosa indirgenmiş savaşın bir imgesi olarak simgesel kuvvetini veren başlık değil, bağlamdır. *Schädel* Büyük Savaşın deneyimini yansıtan Der Krieg [Savaş] (1924) adlı elli gravürden oluşan bir serinin parçasıdır. (Aşağıda ele alınan) seriden metonimik basitleştirmesi, dolaysız yalıtımı, odağı ve ölçeğiyle ayrılır. Her ne kadar seride görece geç üretildiyse de bir bütün olarak seri için bir işaret levhası ve kapak sayfası işlevi görmüştür. Ona simgesel yankılamasını veren göndergesel bağlam sanat ve başka yerlerdeki, kafatasını ölümün bir simgesi ve anımsatıcısı yapan âdettir. Ona savaşla ilgili olarak anlam veren bütün olarak seridir. Ama onu kaos âlemine getiren, her açıklıktan dolanarak çıkan ve arta kalmış tüm et parçalarını işgal eden, güçlülükle imgelenebilir, tamamen müstehcen yaşam üşüşmesidir. İlâveten, tepesinde ve sırttan, kırık ağzın üzerindeki bıyıkta görülen tel tel, kurt dolu kıllar neredeyse kendi başına canlıymış gibi görünür. Şok ve müstehcenlik, birçok kültürde, yaşayan ve ölü etleri birbirlerinden ayıran kategorik katılığa tecavüzden, ucube gibi karışmadan kaynaklanır. Kaos karışmadadır, ama aynı zamanda da kurtların canlı, rekabetçi enerjisinde. Bir yanda ölüm ve çözünme, diğer yanda da daha düşük bir biçimde de olsa yaşam arasındaki karşılıklılık hem modern bilim hem de Nietzscheci canlılıktan gelir. Kuşağındakilerin çoğu gibi, Dix sanki daha derin bir hakikat ve daha yoğun bir gerçekliğe katılım sunar- mışçasına savaşa hevesle girmişti. Ama süregiden evrimci bir düzendeki pozitif, yaratıcı



RESİM 5.10. Pablo Picasso, *Guernica* (1937). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. © 2014 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.

mayalanmanın temeli olarak didişme ve hayatta kalmaya, irade ve egemenliğe iyi niyetli inanç savaş sonrasında, deneyimin ışığında ortaya çıkmakta olan diğer yüzü olarak bozulma kötümserliğine dönüşecekti. *Schädel*'de, yaşam ve ölüm, yaratma ve yıkma arasındaki kesin ayırım çözülmüş gibidir ve sonuç ortaya çıkan kaostur.

Modern dönemde, savaş ve yol açtığı kaostun simgesi olarak hiçbir resim Picasso'nun *Guernica*'sı kadar statü kazanmamıştır. Bunun aşırı gösterilmesinden usanmış bir eleştirmen onu "Modern Mona Lisa" olarak adlandırır.²⁶ Bizatihi resmin nihai okunabilirliğinin hem modernist taşıyıcılığı hem de sorunuyla ilgili birçok nedenden dolayı, böyle bir konum işgal etmesi şaşırtıcıdır. Ve bir popüler simgesel imge olarak, Shaw'un *Pygmalion*'unda Eliza Doolittle'in bir hanımefendiyi hanımefendi yapanın ne olduğu yolundaki formülasyonunun aynısına tabidir: Nihayetinde, önemli olan nasıl davrandığınız değil, nasıl ele alındığınızdır.

Guernica (RESİM 5.10) kamusal ve siyasal bir amaçla resmedilmiştir: Savaş zamanındaki Cumhuriyetçi yönetim tarafından, Paris Dünya Fuarındaki İspanya Pavilyonundaki bir duvar resmi olarak. Picasso konuyu seçti ve İkinci Dünya Savaşının hazırlıkları dahilinde *Schrecklichkeit*'in [terör] havadan ilk uygulaması olarak Alman uçakları tarafından kadim Bask kentinin 26 Nisan'da yok edilmesinin hemen ardından resmi yapmaya başladı. Kamusal işlevine karşın, resim kısmen özel bir dilde ve modernist seçkinlerin terimleriyle konuşur. Örneğin açıkça merkezi bir imge olan boğa simgesi yorumlamaya direnir ve dolayısıyla faşizmi temsil etmiş gibi okunmuştur; karşıtı olan kahraman İspanya ve İspanyol halkı, ve totemsel (hatta Oidipusçu) olarak bizatihi Picasso gibi.²⁷ Göz/güneş/elektrik lambası da daha az belirsiz değildir. Bir tarz olarak modernizm, kendi ontolojik ve estetik özirdelemesinden çıkanlar dışındaki dönüştürülebilir anlamlara özellikle dirençlidir. Geniş kitlelerden başarılı bir şekilde yabancılaşması, betimlemeye dağıtıcı yaklaşımından ve dayanaksız, görünüşte rasgele simgeselliğinden kaynaklanır ve daha çok sıradan kodlandırılmış anlamlandırmaların boşaltılması olarak anlaşılır. Program olarak huzur bozucu, bazen kasten saldırgan ve dürtüsel olarak yenilikçi olan resim hem resmi sponsorları hem de geniş izleyicisiyle, sıklıkla resmi sanat olarak tanımlanma durumunda kalmıştır.

Gene de *Guernica*, şimdi artık resmi bir mabette, doğumunun kalıntılarının arasına yerleştirilmiş olarak, savaşın dehşet ve kaostunun en geniş kabul gören resmedilmiş imgesi olarak öne çıkmıştır. Siyaset, tarih ve halkla ilişkilerin aşırılıkları bu başarı için yeterli bir açıklama olmaz. Bunun bir kısmı Picasso'nun modernist deyimleriyle konusu arasındaki tikel yakınlığı seçici kullanmasında, bir kısmı da yerel karanlıkları ve sonuçlandırılmamış (ve aslında amaçlanmamış) sözdizimsel tutarlılıkları aşan genel bir saydamlıkta yatar.

Ayrılma, parçalanma, kolajcı biriktirme, şok ve aşırılık, izleyiciye ve nesneye doğru şiddet – bunlar modernist dile yakındı. "Kaotik" sıradan bir istismar terimiydi, çünkü ürünleri, o kadar sıklıkla ortalıktaki güzellik, anlaşılabilirlik ve aşinalık anlayışlarına karşı saldırgandı ve çevresel "kaos" da merkezi kaymış ve kuralsız modern dünyaya ait bir sanat için sıradan bir doğrulamaydı. Ama *Guernica* başlığıyla, o günlerin tekrenkli fotoğrafıyla vurgulanan gazete başlığının çılgılığı ve haykıran atın gazete kâğıdı gövdesi gibi bir öznellikle, genel kültürel parçalanma ya da savaşın evrenselleşmiş sefaletinden çok daha özgül bir şeyi anlatma ya da en azından ifade etme iddiasında bir resimdi. "Guernica", bir yer olmanın yanında, her şeyin ötesinde sivil halka karşı doğrudan ve ayırım gözetilmeksizin

savaş uygulanmasını yasaklayan kısıtlayıcı kuralların patlaması olarak görülen bir olaydır. Savaşın “normal” bozma ve yıkımına ve iç savaşın anlaşılan yoğunlaşmış kaosa burada her zaman için sorunlu ve kırılğan “savaş yasalarının” düpedüz bir kenara atılması eklenmiştir. Geçmiş yüzyılların silahlı mücadele kurallarındaki ilerlemelerinin hiçbiri, izinli ve beyan edilmiş savaşçılarla sivil halk arasındaki ayırmadan daha önemli ve temel görünmüyordu. Hiçbir propaganda, son Büyük Savaşta bu ayırımın ihlal edilmesinden daha etkili olmamıştı. “Guernica” kaosu soyuttan tikele taşımış, Yeats’in ünlü sözleriyle, “kan dalgasının dünyanın üzerine salındığı” bir zamanda, aynı anda çok, kızgınlık, parçalanma ve “tüm tutarlılığın yok olmasıyla,” aşırılığa neden olmuştu. Ve Picasso’nun ortaya koyduğu modernist dil ayırıcı aşırılığa görünür biçimde uygundu.

Ama anarşik benzetme olarak değil. Resmin programında tüm ayrıntıları içeren ve her figüre ilişkisel anlam veren bir uyum yoksa bile, dengesi ve alınlık biçimiyle klasik, panoramik oranlara ve dizilişe karşın sonu bitişli ve toparlanmış bir soyut mimari vardır. Terör, ölüm, panik ve çığlık çığlığa acı duygusal bir aşırılık kaydediyorsa da, bunlar aynı zamanda (gerçek olayın aksine) bir gece manzarası gibi, renklerin şiddetinin yerini siyahla beyaz arasındaki yelpazede görmenin katılığına bıraktığı bir tekrenklilikle verilmiştir. Atı da içeren ve solda boğanın egemenliğindeki merkezi piramitte bir figürler karışıklığı varsa da aslında dış hatları ve asli ayrıntılarıyla (örneğin hiçbirinin iki gözü yoktur), düşmüş savaş heykelinin yayılan parçaları da dahil olmak üzere, her figür belgindir. Ama böylesi denetimler bile, eğer böyleyseler, ikircikli biçimde işlev görürler ve alan tekdüzelikleri üretirken, kaostun sahnelenmesine katkıda bulunurlar. Rudolf Arnhem’in gözlemlediği gibi,

tekrenklilik gibi, uzun formatın da eşitleyici bir etkisi vardır... sıkı çapraz bağlantılar yerine, gevşek bir benzer oluşumlar sıralaması vardır. İzleyicinin gözleri, tuval boyunca gezinirken, hayli bütünleşmiş bir yapıyla karşılaşacağına, bir temalar dizisi gözler... *Guernica*’da tasarlanan dünya, hemen hemen her yerde, güçlü bir genel örgütlenme olmaksızın aynı şeyin olduğu bir yerdir.²⁸

Betimleme entropili bir kaostur, ama olayın felaketli enerjisiyle flaş patlamasının eşzamanlılığında var olur. Sıralanan tematik diziliş aynı zamanda, toplam saydamlığa katkıda bulunan bol miktarda geleneksel görüntü de içerir. En bariz olanı göğsü ortada, ölü çocuğunu elinde tutan acı içindeki annedir. Diğerleri de, burada kırık bir anıtsal heykel olarak görülen düşmüş savaşçı; kollarını kaldırmış burada alevlere düşen çığlık atan kadın; kaçan korkmuş kadın; savaş sahnelerinde aşına olunan (ve yalnızca boğa güreşi arenasından bir figür olmayan) yaralanmış ve ölen at; yanan ev, yani kent. Pencereden sarkmış, sahneyi seyreden, elinde lamba tutan kadın algı ve deneyimi, izleyici ve katılımcıyı birleştirerek yakınlığa eklemeye bulunur. Nedenselliğin yokluğunda, çünkü ne uçak vardır ne de bomba, görünür üretici mantığı olan akılcı bir kaos yerine, bize deneysel olanı verilir (ama atı deşen mızrak ve yukarı doğru çığlık atan suratlar saldırının yönünü ima eder gibidir). Resim tümüyle neden değil etkidir, zamansal veçhesiyle düzdür, tıpkı uzaysal olarak düzleştirilmiş ve yayılmış olduğu gibi. Kadında ve düşüşünün ortasındaki sütunda olduğu gibi anlık olma ve boğanın sabit duruşu ve değişmeyen göz/güneş/lambada olduğu gibi süreklilik, zamansal bir perspektif yaratmaz. Düşmüş savaşçı zaman ve tarih ima eder, ama parçalanmış yayılmasıyla acılı dolaysızlığın bir parçası olacak kadar

insani görünür. Ama resmin kamusal amaçları da hesaba katıldığında ve süregiden savaş olgusu da kaybolmadığından, Picasso gelecek için acı ve yenilginin ötesinde (toynakla kırık kılıcın arasındaki çiçek gibi) bir şeylerin ışığını sunar. Boğa figürünün ikircikliliği ve açık ağzından boğanın baş ve göğsünün çıkar gibi görüldüğü düşmüş anıt/savaşçının çokanamlılığı da buradandır (derim ben). Savaşçı kırık kılıç ve mızrağıyla uzuvları ayrılmış halde yatar, askeri şan ve kahramanca geçmişin parçalanmış imgesi ve belki de dolayısıyla, Mars'ın olmadığı bir geleceğin başlangıcı.

Bu parçalanmış Mars, *Guernica*'nın yirminci yüzyıldaki savaşın kaosunun o kadar güçlü bir imgesi olmasına yardım eden dolaysızlık ve genellik, yabancılık ve aşinalık duygusuna nihai bir katkıyı da akla getirir. *Guernica*'daki ellerini havaya açmış gökyüzüne bakan kadın, çocuğunu tutan kadın, kaçan kadın, düşmüş savaşçı, kollarını uzatmış, elinde lamba (ya da meşale) tutan, ileri atılmış kadın gibi münferit unsurların çoğu, önceki simgesel özet olan Rubens'in *Savaşın Dehşetleri*'nde de bir arada görülebilir. *Guernica*'nın Rubens'in resmine yaptığı gönderme gözden kaçmış değildir.²⁹ Böylesi üstü kapalı dönüşümler Picasso'nun işlerinde görülmedik şey değildir; doğrusu, en büyük resimlerinden bazılarında bulunabilir. Elimizdeki vakada, özümseyeceği ve aşacağı sadece büyük bir öncel değil, zapt edilemez temasını cisimleştirmek için ontolojik açıdan çekincesiz bir figürler dizisi kullanmakta yarısacağı bir barok usta da bulmuştur. Arnheim "1937'ye gelindiğinde, resim sanatı şekil ve uzay deformasyonlarıyla konu içeriği uyumsuzluklarının dünyayı olduğu gibi resmettiği bir gerçeklik düzeyini mümkün kılıyordu" (22). Ama gerçeküstü girişleri kübist eşzamanlılıkla, örtülü geometriyi çözümsel parçalamakla birleştirerek Picasso'nun resmi, tanrılarla kişileştirmelerin, canavarlarla putto'ların sahneyi insan tip ve rollerini örnekleyen figürlerle paylaşımlarını sağlayan barok özgürlükle modernizm üsluplarını ele alır. Rubens'in özlü resmi, çevredeki önerilere karşın, bir savaş sahnesi değildir. Kaygısı daha çok, savaş ruhunun dinamikleri de içinde olmak üzere nedenlerle sonuçlardır ve genel simgesel karakteriyle savaşı kaosa bir geçiş olarak betimler. Bunda, barok atılğanlığı ve dinamik yapısınca desteklenir. Picasso'nun resmi, büyük ölçüde üst bölgelerdeki zincirden boşanmış simgeselliğe karşın, bir savaş sahnesidir, dengesizce ana, namevcut neden ve silsileye odaklanmıştır ve gerçekleşmiş simgesel karakteriyle savaşı kaosun gerçekleşmiş bir koşulu olarak betimler. Bunda, modernist parçalaması, heterojenliği ve eşzamanlılığınca desteklenir. Ama *Guernica* öncesinde, kaosun koşulu olarak, muharebe krizinin ötesine uzanan ve yoğunlaşmış bir zamansal yapının sınırlamasına direnen savaş algısı daha az yoğun illüstrasyonlara uygundu ve aşırılığıyla başa çıkma yolundaki insani çabanın yazı ve betimleme olarak başyapıtlarından bazılarını üretmişti.

Koşul

"Şu Savaş adı verilen koşulu" en unutulmaz biçimde, belirgin durumlarından bazılarıyla Hobbes ayırt etmişti:

Çünkü SAVAŞ yalnızca muharebeden ya da dövüşme eyleminden oluşmaz; muharebeyle çekişme İradesinin yeterince görüldüğü bir zaman diliminden: dolayısıyla *Zaman* anlayışı Savaşın doğası içinde düşünülmelidir; Çünkü Kötü havanın doğasının birkaç yağmur sağanağında değil, birkaç günün buna olan eğiliminde yatması gibi, Savaşın

doğası da fiili dövüşmekten değil, tersine bir güvencenin olmadığı tüm zamanda buna olan bilinen eğilimden oluşur. Tüm diğer zamanlar BARIŞTIR.³⁰

Savaş kötü hava olarak, bir eylem değil, iklim olarak, belirleyici, yapısallaşmış bir olay değil, yapıdan arınmış bir süre konusu, güvensizliklerle ve öngörülemezliklerle dolu yerine oturmamış bir koşul olarak on altıncı ve on yedinci yüzyıl Avrupa deneyimine hitap etmiştir. Paris'te sürgündeyken, İngiliz iç savaşıyla Fronde yılları arasında, 150 yıllık, dinle siyaseti karıştıran salgın halinde savaş ardalanında Hobbes'un kendi deneyimine hitap etmiştir. Aktarılan pasaj Hobbes'un insanın, sivil yönetimin oluşturulması öncesinde ve uygun şekilde savaş olarak nitelendirebileceği "doğal" durumunu ortaya koyduğu *Leviathan*'daki ünlü bölümden alınmadır: Çevresel ve sürekli bir koşul olarak savaş, "herkesin herkese Düşman olduğu" dağıtılmış aşırısına taşınmış savaş.

Böylesi bir koşulda, Sanayie yer yoktur; çünkü meyvesi belli değildir: ve dolayısıyla Yeryüzü Kültürüne de yer yoktur; Seyrüsefer yoktur, ne de Deniz yoluyla ithal edilebilecek malların kullanımı; konforlu İnşaat yoktur; ulaşım Aracı yoktur ve böyle şeyleri nakletmek çok çaba gerektirir; Yeryüzü şekilleri üzerine Bilgi yoktur; Zaman kaydı yoktur; Sanat yoktur; Edebiyat yoktur; Toplum yoktur; ve en kötüsü de, sürekli korku ve şiddetli ölüm tehlikesi; Ve insan yaşamı, yalnız, yoksul, pis, hayvanca ve kısadır.

(96-7)

Ve okuyucunun herkesin herkese karşı olduğu bir savaş iklimi açıklamasını farazi bir tarihsel kurgu olarak almasının önünü almak için, güncel gerçekliklere dikkat çeker: Kimi Amerikan halkları ve halihazırdaki krallar ve başkanlar arasında var olan koşullar.

Hobbes, yansıttığı sivil ve toplumsal kaosu kısmen kozmoloji şairlerinin nezdinde çok gözde olan değilleme retoriği içinde çerçeveler. Kuralsız karakterini vurgular: "Yasa yoktur: Yasa olmayan yerde, adalet olmaz." Sonuç, ahlaki olduğu kadar toplumsal ayrımların da kaybolmasıdır: Doğruyla yanlış arasında ("Kuvvet ve sahtekârlık, savaş sırasında iki Ana erdemdir"), benimkiyle seninki arasında, yetke verilmiş makamla verilmemiş olan arasında. Denilebilir ki bu, insanın ortamında, bölme ve ayrımın bir dünya oluşturması ve Âdem'in naipliğine getirilmesi öncesindeki Tekvin'in ilksel kaosudur.

Hobbes'un savaşı bir olay değil de bir koşul olarak ele alması, Hugo Grotius'un birkaç yıl öncesinde ulusların yasası üzerine büyük incelemesini başlatırken önerdiği tanıımı geliştirmiştir. Cicero'nun savaşı "kuvvet yoluyla çekişme" olarak tanımladığına dikkat çeken Grotius bunun yerine savaşa "bir yarışma değil bir koşul" olarak bakan bir tanım benimser, "bu yüzden savaş, kuvvet yoluyla çekişenlerin basitçe böyle görülen koşuludur."³¹ Bu koşulu da herhangi başka bir insan etkinliği kadar doğal ve "pozitif" yasalara tabi olarak nitelendiren Grotius, Erasmus'a ve büyük Hollandalı öncelinin savaşa ve iklimine çok farklı yaklaşımına atıfta bulunur. "Basitçe böyle görülen" savaş söz konusu olduğunda, Erasmus Grotius'un savlarından çok bunun Hobbesçu asli yasadızlık görüşüne yakındı. Her ikisinden de bir yüzyıldan fazla daha önce, Erasmus gerçek uygarlığa ve yaşamı değerli kılan her şeye karşıt olduğu gerekçesiyle savaşa karşı coşkulu bir polemik başlatmıştı.

Erasmus'a göre, savaş toplumsal karakteriyle bir meşruiyet kazanmaz. "Doğrusu, savaş herkesin paylaştığı cinayet ve daha yaygın olması sebebiyle daha ahlakdışı olan haydutluktan başka nedir ki?"³² İnsanların kendilerini vahşi hayvanlardan korumak için bir araya gelmesiyle başlayan, geniş çaplı kan dökülmesiyle imparatorlukların yaratılmasına kadar uzanan ve bu yoldan "en yüksek gücün en kötü namussuzların eline geçtiği", ilerleyen bir etioloji (sebeup bilgisi) sunar, bu Hobbes'un sivil toplumun ilkel şiddetten ve yasadışıktan zorlayıcı bir egemenliğin kurulmasıyla doğduğu anlatısına hayli ters bir kısıtlanmamış şiddete bozulma anlatısıdır. Erasmus halihazırdaki insanlık koşulunu sınırsız savaş, yani toplumsal ve ahlaki kaos olarak takdim eder. Savunma amaçlı başlangıcının çok uzağında, "gördüğümüz gibi öyle bir çılgınlık düzeyine erişmiştir ki, tüm yaşamı doldurur. Sürekli savaştayız, ırk ırka karşı, krallık krallığa karşı, kent kente karşı, prens prene karşı, halk halka karşı" (320-1). Savaşın doğadışılığını savunarak, Hamlet gibi iki portre arasında bir tezat ortaya koyar: Tanrı ve Doğanın yaptığı gibi olan ve "savaşın resminde" ortaya çıktığı gibi. Bu ikinci, savaşın ahenksizliği, çılgınca hengâme ve azgın şok, yığınla katledilenler, toptan kasaplık ve kanla başlar. Seferin kavurucu gölgesinde "çiğnenmiş hasat, yakılmış çiftlikler, ateşe verilmiş köyler, sürülmüş sığırlar, ırzına geçilmiş kızlar ve esir alınan yaşlı adamlar, yağmalanan kiliseler, her yerde hırsızlık, yağma, şiddet ve kargaşa, tam da Savaşın Sefaletinin görsel illüstrasyonlarından (örneğin Callot'nun aynı adlı eserinden) ve anlatısal betimlemelerinden (örneğin Grimmshausen'in serseri kahraman kurgularından) bize kaldığı gibi. Dolaysız yıkımı tamamlayan, köylülerin öğütülmesi ve toprak sahiplerinin suyunun sıkılması, yaşlıların çocuklarını kaybetmesi, dul kalan kadınlar ve yetim kalan çocuklardır. En derin perspektifte savaş, görevden nefret ve yasaya duyarsızlık doğurarak "yaşamın evrensel ahlaksızlaşmasını" iletir. Nihayet, tufan, salgın ve ucubelik, kaosun soydaş imgeleri, "kendi sınırları içinde zapt edilemeyen bu ölümcül salgının" betimlemesine girer, "çevre bölgeleri bulaşıcı bir hastalık gibi basar" ve tüm sınırları yıkarak çok başlı yılan gibi çoğalır (312-4).

Benzer bir tezat retoriği ve kaos anlamına gelen şematik mecazlara başvurma bu bölümün başlığını oluşturan eseri işaretler – barışın kişileştirilmesinin, onu reddedip kendisine o kadar büyük bir maliyeti olmasına karşın savaşı "insanlığın üzerine üşüşen, doğanın tüm salgınlarının ve hastalıklarının birleşmesi olan geniş bir okyanus" olan savaşı tercih eden insanın çılgınlığı karşısında umutsuzluğa düşen Erasmus'un *Querela Pacis*'ini [Barışın Şikâyeti] (1517).³³ Savaş, gelişen kent ve çiftliklerden, akılcı yasalar ve ahlak kurallarından oluşan müreffeh bir krallığın yerine, yalnızca bir yıkım sahnesi değil, tepetakla edilmiş bir dünya koyar. "Eğer," der Barış, "hırsızlık ve yağmadan hoşlanmıyorsan, bunların savaşın görevleri arasında olduğunu anımsa... Cinayet fikri karşısında ürperiyor musun? Bunun görev olarak, toptan gerçekleştirilmesinin, tecavüz, enest ve daha büyük alçaklıkta suçlarla birlikte, ünlü savaş sanatını oluşturduğunun sana söylenmesine gerek yok. Toplumun olası en kötü koşulunun, insanların en kötülerinin iktidarın en büyük payına sahip olduklarında ne olacağını düşünürsen, kaçınılmaz bir gözlem olarak, en kötü, en ilkesiz ve en duygusuz alçakların savaş durumunda en büyük etkiye sahip oldukları görülür... barış zamanında idam sehpasına gelecek olanların" – yani haydutlar, haneye tecavüz edenler, caniler, kundakçılar (64-5).

Grotius, Erasmus'un barışçılığını –Hıristiyan uluslar arasındaki, savaş yapma konusundaki kaba kısıtsızlığa kısıtsız bir yanıt olarak ve gerçek bir orta nokta oluşturmayı amaçlayan– düzeltici olarak açıklar. Tüm aşırı savların zararlı olmaya açık olduğuna inanan Grotius başka bir yol benimser ve bu, aykırı bölüm başlığında çok iyi anlatılır: “Yakıp Yıkma ve Benzer Şeylerde İtidal.” O bölümde, “hangi yıkımların yasal olduğunun” belirlenmesinde cezalandırıcı adaletin yanında gerekliliğin kuvvetini ve yararın iddialarını kabul etmekle birlikte, aynı zamanda da akıl ve temkinliliğin askeri dizginlemeye neden olduğunu göstermeyi de becerir. Grotius tarihte, hem kayda girmiş uygulamada hem de ifade edilen ilkelerde labirentten dışarı bir yol bulur: Savaş koşullarından çıkan kaos hayaletini zapt etmek için tutarlı bir yasa sistemi halinde telaffuz edilebilecek sınırlar ve ılımlı alternatifler. Erasmus yalnızca kaos görür ve konu olarak savaşın “sefaletlerini,” “felaketlerini” ve “dehşetlerini” alan güçlü grafik illüstrasyon geleneğine egemen olan da onun vizyonudur.

Askerler ve Köylüler: Callot

Savaş kaosunu betimleyen grafik geleneğinde üç büyük gravür dizisi öne çıkar. Dizisel kapsamı, savaşın her üçünde de bir doruk noktası olmaktan çok bir olaylar iklimi olarak verilmesine katkıda bulunur. Her yeni gelen sanatçı, şiddeti tekrenkli olarak veren ve metali asitle yedirmeye dayanan bir süreç olan medyum ve yaygın ve ayrışık olacak izleyiciler seçiminde öncel(ler)inin bilincindedir. Bu üç dizi şunlardır; Jacques Callot'nun *Les misères et les mal-heurs de la guerre*'i (1633), Francisco Goya'nın *Los desastres de la guerra*'sı [Savaşın Felaketleri] (gravür 1810-20) ve Otto Dix'in *Der Krieg*'i [Savaş] (1924). Yüzyıllara yayılan bu diziler aynı zamanda birbirlerinden yalnızca tarz değil konu olarak da ve yalnızca ölçek değil düşünce olarak da çarpıcı düzeyde farklıdır. Farklılıklar egemen tarzlara, teknik olanaklara, piyasalara, grafik dillere ve hatta sanatçının kişiliğine atfedilebilecek olanın da ötesine gider. Kimileri dört yüzyılda nasıl savaşıldığı üzerine değişiklikleri yansıtır. Bu değişiklikler savaşın kaos, kaosun savaş olarak betimlenmesine aittir.

Medici Floransa'sında on yıl boyunca yaşayıp çalışmış olan Callot, Otuz Yıl Savaşları yakındaki (Alman) İmparatorluk topraklarında hayli ilerlemiş ve Hollanda'yla Richelieu'nün Fransa'sında seferlerle kuşatmalar gündelik işler haline gelmişken, doğduğu Lorraine'e dönmüştü. Çalışmalarına artık Breda kuşatması (1624-5) ve La Rochelle'in kuşatılıp teslim olması (1628) üzerine siparişler de dahildi. Her ne kadar Callot'nun *Misères*'i özellikle ilerlemekte olan savaşla bağlantılıysa da, aynı zamanda düşünce olarak sonraki iki diziye göre daha genelleşmiştir. Yansıttığı savaş koşulu aslında uygulamaları ve katılımcılarıyla (savaşçılar genellikle paralı askerlerdi) çağa aitti, ama herhangi bir olay ya da yerle ilişkili değildi ve bir derece evrensellik iddiasına sahipti. Öte yandan, Goya'nın savaş koşulu Fransa'ya karşı sürdürülen gerilla savaşının ve 1808 ve sonrasının İspanya'sı üzerindeki doğrudan ve yan sonuçlarının tikelliğini yansıtır; Dix'in dizisi savaş koşulunu tamamen 1914-1918'in Batı Cephesinin ratsız kilitlenmesine özümser.

Savaş koşulunu yaygın ama bölümlenmiş bir şiddet iklimi olarak betimlemekle, Callot'nun dizisi başka türden bir betimleme ve olayla, kahramanca ve belirleyici muharebenin sınırlı sahnesiyle diyaloga girer. Ama aynı zamanda o çağın sanatçısının elindeki repertuarda bağdaştırıcı bir terim de vardı: Uzatmalı bir kuşatmanın betimlenmesi.

Askeri tarihçi J.R. Hale, müstahkem mevkiiler on altıncı yüzyılda toplara karşı koymak amacıyla değiştirilince, “meydan savaşları azalmış, kuşatmanın, savaşın sonucunda kilit öneme gelmesiyle daha yüksek haber değerine sahip olmasını sağlamıştı... O zaman, kuşatma parçası kendi başına bir tarz konusu olmuştu,” diye kaydeder.³⁴ Callot’nun geniş, altı parçalık görselleştirmesi *Breda Kuşatması*, böylesi eserlerin birçoğu gibi, uzun süreli ve görece durağan eylemi topografik bir betimleme için örgütlenmiş panoramik sahneye sığdırır. Ama *Misères*’le olan yakınlığı kuşatma sahnesinin tarz-sahne bölümleri olarak adlandırılabilir. Breda’nın ve çevresinin görünümü yüksekten alınmış gibidir, ama hemen önanda askerlerin yağmaladığı, hırsızlık yaptığı, hayvanları götürüp öldürdüğü, kadınlara saldırdığı ve bazı köylülere ateş ederlerken diğerlerini de dövüp, bıçaklayıp soyduğu, bu arada diz çökmüş bir kadın yalvarırken bir çocuğun da korkuyla kaçtığı bir köy vardır. Bir bölümde askerler de harman döveni ve benzer araçlarla donanmış köylüler tarafından kovalanır. Başka bir yerde, gene aynı tarz doğrultusunda, tek bacaklı bir gazi yürüyen subaylardan dilenir, askerler bir davulun üzerinde kumar oynar, kuşatanların kampında (bir sonraki sahne) Filistin askısına bağlanmış bir asker cezalandırılır, iki ceset derme çatma bir darağacından sarkar. İşte Callot’nun savaşın acıları ve kötülükleri üzerine genelleşmiş dizilerinde ikincil sahneden merkeze taşınan tam da bu olaylardır.

Breda’yla La Rochelle’in düşmesi ve Almanya topraklarını anarşik bir kimsesiz toprağa dönüştüren seferler, önceki yüzyılın, Agrippa d’Aubigné’nin büyük Protestan kahramansız kahramanlık öyküsü *Les Tragiques*’te yansıtılan çağın din savaşlarının yenilenmesi ve devamı olarak görülmeden olmaz. Ancak 1616’da, Otuz Yıl Savaşlarının arifesinde yayımlanan ilk kesim “*Misères*” (Sefaletler) başlığını taşır ve önceki yüzyılın Fransa topraklarına ve halkına getirdiği yıkımı takdim eder. Yasasız yağmanın, izansız yıkım ve suiistimalin tanımlayıcı bir panoramasını, Callot’nun dizisinin yerini bulacağı olayların yaşandığı acı manzarasını sunar. D’Aubigné iç savaş koşullarında Fransa’nın durumunu kötülerin güç sahibi olduğu ve erdemlilerin acı çektiği bir *monde à l’envers* [tersine dünya] olarak görür. Ama “*Misères*”teki esas odağı yeryüzü ve onu işleyenler, karşılığında tahıl ve hayvanlarının yağmalanması, vahşi hayvanların arasında ormanların ele geçirilip yok edilmesidir. Terk edilmiş köyler, gıda üretmeye yönelik beyhude çabalar ve kaçmakla aç kalmanın alternatifinin manzarasını anımsatır: Parmaklarından yukarı çekilen, çalılara bağlanıp ateşe verilen sakinleri, göğüslerinden koparılan, bileklerinden asılan ya da ebeveynleri öldürüldükten sonra beşiklerinde açlıktan ölmeye terk edilen bebekler ve mezar ve hapishaneye dönen evler. Daha sonraları Goya’nın yaptığı gibi, alanda kendi gördüklerini aktardığını söyler: *Reistre noir* (paralı asker Alman *Reiter* ya da süvari) “Fransa’nın yıkık yerleşimlerinden geçer ve bir fırtına gibi, alabildiğini alır ve kalanları tahrip eder.”³⁵ Yıkıcı saldırının ardından, bin kadar evden cesetler, alevler ve açlıktan başka bir şeyin kalmadığı Montmoreau’daki dehşetle karşılaşır. Verecek bir şeyleri olmadığı için ve ne istendiğini anlamadıkları için hırpalanmış ve öldü sanılarak bırakılmış, yıkılmış bir aile, hamile kadın, kocası ve çocuklarıyla karşılaşır. Serbestçe dolaşan hayvanlardan, karnını doyurmak için leş yemeye ya da yamyamlığa başlayan insanlardan söz eder – bunlara kendi bebeğini kesip yiyen deli bir kadının tüyler ürperten öyküsü de dahildir. Savaş burada katıksız kaostan başka bir şey değildir, tüm toplumsal ilkelerin ve doğal ilişkilerin, özellikle de toprak ve sakinleri arasındakilerin sistemli, ayrıntılı ve anlaşılan evrensel tersyüz edilmesidir. Kaos



RESİM 5.11. Jacques Callot, *La bataille* (Muharebe). Gravür, *Les misères et mal-heurs de la guerre* (1633) içinde, levha 3.

KAYNAK: Yale University Art Gallery. Üniversite tarafından satın alınmış, Everett V. Meeks Fonu.

bizatihi yeryüzünün ve *Les Tragiques*'in şiirsel bütününün, kaosu zapt etmek amacıyla yapılandırılmasına yardımcı olan dört elementin tasarısı içindeki ihsanlarının dizginsiz ve günahkâr baştan çıkarılması olarak telaffuz edilir.

D'Aubigné'nin "Misères"te ayrıntılandığı savaş koşulunun büyük bir bölümü Callot'un *Misères et mal-heurs*'ünün tasarımı içinde bir karşılık bulur. Hem felaket hem de salgın olarak savaşa D'Aubigné'nin katılımıyla Callot'nun maruz kalması arasındaki yarım yüzyılda ülkelerin ve halkların deneyimlerinde çok az şey değişmişti. Callot'nun betimlediği genelleşmiş koşulda başlık levhasından sonraki on yedi sahnenin yalnızca birinin (*Misères* 3, **RESİM 5.11**) normal bir muharebe betimlemesi olması dikkate değerdir. Askere alma ve birliklerin oluşturulmasını içeren düzenli açılış sahnesini izler ve başlarda yer alması ve genel tasviriyle bütünün içine etkili bir şekilde kaynaşır – bir doruk değil, yalnızca savaşın genel deneyim ve koşulundaki, yaşamı yok edici bir bölümdür. Muharebe orta bölümde, yaklaşık sekiz santime on sekiz santimlik resmin neredeyse yarısını kaplayan dalgalanan duman ve gökyüzünün altında yer alır. Gördüğümüz yatay biçimde yayılmış bir yakın dövüştür, süvariler sağdan merkezdeki karşılaşmaya doğru hücumla kalkmıştır ve soldan uzaklaşır, ardalanda da iki piyade grubu karşılaşmaktadır. Figürler çok küçüktür ve önalandaki ölümler ve atlar bile (yatmaları dışında) bireyselleştirilmemiştir. Askere alma sahnesinin hemen ardından gelen muharebe ve katliam kuşkusuz tezat oluşturacak biçimde kaotiktir, ama muharebe savaşın sefalet ve kısmetsizliklerinin tamamına ermesinden çok yalnızca başlangıcıdır.

Callot'nun dizisinin baş kahramanının kolektif kimliği ve askere almadan terhise güzergâhıyla asker olduğu bazen unutulur; yalnızca esas aktör değil, esas acı çeken olan asker. Genel şiddet ve yıkım koşulunun bir anlatı içinde örgütlendiği kadarıyla, bu onun tipikleşmiş öyküsüdür. O sivil yaşamın normları ve temelleri karşısında kaosu taşıyıcısıdır, ama bu onun kendi başını etkileyen bir kaostur. Toplam on yedi sahne (artı başlık) içindeki on üç şiddet sahnesinin beşinde sivil halka karşı gaddarca yağma ve yıkım sahneleri betimler. Diğerlerinde, şiddet askerlere uygulanmıştır ki bunların da beşi aleni işkence ve idamdır ("Filistin Askısı," "Asılma," "İdam Mangası," "kazık," "Tekerek"), başka bir sahnede de köylülerin suiistimalcilerinden şiddetli intikamı görülür. Şiddet olmayan sahnelerden sonlara



RESİM 5.12. Jacques Callot, *La roue* (Tekerlek). Gravür, *Les misères et mal-heurs de la guerre* (1633) içinde, levha 14.

KAYNAK: Yale University Art Gallery. Üniversite tarafından satın alınmış, Everett V. Meeks Fonu.



RESİM 5.13. Jacques Callot, *La pendaison* (Asılma). Gravür, *Les misères et mal-heurs de la guerre* (1633) içinde, levha 11.

KAYNAK: Yale University Art Gallery. Bayan Cornelius Vanderbilt armağanı.

doğru iki tanesi savaş ve muharebe sonrası askerliğin kasvetli kaderini gösterir: Dışarıda uzuvlarını kaybetmiş, kimi topallayan, kimi sürünen ve yardım bekleyen askerlerin sıralandığı “Hastane” ve evvelce şiddet uygulayanların hırpalanmış bir kentin sokaklarında açlık çektiği, gelen geçenden dilendiği, silahlarını takas ettiği ve son dualarını aldığı “Dilenci ve can çekişen” aleni işkence ve idam sahneleri, özellikle tekerleğe bağlanma (*M. 14, RESİM 5.12*) ve geniş bir ağaçta toplu idam (*M. 11, RESİM 5.13*) en unutulmaz olanlardır, ama barbarca “Filistin Askısı” ve “İdam Mangası” da ayrık bekleyen ve hazırlanan kurbanlar topluluğuyla çok arkalarında değildir. Ama her ne kadar buradaki kurbanların talan edilen topraklardaki halka en büyük acıyı çektiren askerler olduğu kabul edilse de disiplinsiz anarşilerinin şimdi kampın sert disiplinine konu olmasıyla, genel etki askeri ve sivil deneyim arasındaki hattın bulanıklaşmasıdır. İntikamcı adaletin mantığı burada süregiden ve toplanan şiddetin arasında kaybolur ve hepsi savaş koşulunu tanımlayan “sefalet ve kötü zamanlara” dahil edilir.

On yedinci yüzyılın sonları savaşın toplumsal örgütlenmesinde dramatik değişimler yaşadı – Sör George Clark’ın esas olarak devletlerin hem içinde hem de arasında



RESİM 5.14. Jacques Callot, *L'enrôlement des troupes* (Askere alma). Gravür, *Les misères et mal-heurs de la guerre* (1633) içinde, levha 2.

KAYNAK: Yale University Art Gallery. Üniversite tarafından satın alınmış, Everett V. Meeks Fonu.



RESİM 5.15. Jacques Callot, *Le pillage et incendie d'un village* (Bir köyün yağmalanıp kundaklanması).

Gravür, *Les misères et mal-heurs de la guerre* (1633) içinde, levha 7.

KAYNAK: Yale University Art Gallery. Üniversite tarafından satın alınmış, Everett V. Meeks Fonu.

“toplulukların çarpışması” olarak tanımladığı durumdan, “Devletlerin savaş üzerindeki denetimlerinin büyük ölçüde kuvvetlenmesine.” Bu “*étatistation*” (devletleşme) öncesinde, savaş yönetilmesi ve kuvvetleriyle, başlaması ve sonuçlanmasıyla büyük ölçüde daha anarşik ve öngörülemezdi, ama “dönemin sonunda bile tüm bunlardan bir şeyler vardı, çünkü savaş yıkımdır.”³⁶ Böylesi bir “*étatistation*” yolundaki dürtü muhtemelen Callot’un dizisindeki, çerçevelemesinden acıların dengelenmesine, denetim ve zapt etme yolundaki yapısal hareketlerde mevcuttur. “Geniş” dizilerine girişmeden önce, Callot savaşın sefaletleri üzerine daha küçük, hem boyut hem de sayı olarak küçük ve ancak ölümünden sonra ortaya çıkan bir diziye girişti.³⁷ Bir bütün olarak ele alındığında bunun altı sahnesi daha basit ve tutarlı bir silsile sunar. Askerlerle kamp takipçilerinin çadırılı bir ordugâhta görüldüğü “Kamp” (büyük serilerde karşılığı olmayan tek sahne) ile başlar ve “Hastane” ile biter. Arada askerlerin anayolda hırsızlık ve cinayet işlediklerini; bir manastırda cinayet, kundakçılık, yağma ve insan kaçırmaya giriştiklerini; bir köyü yağmalayıp yaktıklarını; ve karşılaştırılabilir gaddarlıkta, “Köylülerin İntikamına” maruz kaldıklarını gösteren

sahneler vardır. Küçük dizi, güçlü askeri cezalandırma ve infaz sahnelerinden tamamen yoksundur. Ve köylülerin askerlerden aldıkları intikamın ardından büyük dizinin son levhası olan ve simgesel simetrisi şiddet ve kaosu kapatılarak zapt edilmesi iddiasındaki sonlandırıcı “Ödüllerin Dağıtılması” yoktur (prens kemerli girintiler ve iki sıra saray erkânıyla bayrağın arasındaki mimari çerçevede yükseltip tahta oturtulur). Bitirmek için, sahne önceki cezalandırmaların ayrıntılandırılmasını bir şekilde göstermelik olarak telafi eder (askerler ve soldaki saray mensuplarının arasında neredeyse kaybolmuş, diz çökmüş bir figür bir kurdele alır), ama bu önceki adli işkence ve idam sahnelerinden çok daha fazla, savaşın yıkıcı kuvvetlerinin devletin amaçları doğrultusunda yönetildiğini ve hatta tamamen denetim altında tutulduğunu ima eder. Dahası, nihai kraliyet ödüllendirmesi sahnesi büyük dizinin, harflerin çağdaş giysi ve silahlara bürünmüş, yanlarında yağmalanmış kumaşlar, zırhlar, trompetlerle birtakım gösterişli figürlerle çevrili olduğu ve en önde de hepsi zafer anımsatan tam teçhizat savaş ödülleri, bir grup top, davul ve başka silahların bir tacı çerçevelediği simgesel başlık sayfasıyla bir parantez oluşturur. Ama askeri cezalandırmanın adaletinin çapulcuların suçlarıyla paylaştıkları gaddarlık ve dehşetin içinde kaybolması gibi, diziyi çerçeveleyen şanlandırma hamleleri de hem askerler hem de sivillerin aynı şekilde kurbanı oldukları sefalet ve anarşinin ağırlığı altında kalır.

Çerçeve aslında içinde yatanı, koşul olarak savaşın kaosunu zapt etmekten çok vurulamaya yarar. Başlıktan sonraki ilk levha bu anlamda çerçevenin bir parçasıdır (*M. 2, RESİM 5.14*). Süvari, piyade ve tüfekçiler olarak bağdaşık bölükler halinde asker gruplarını gösterir, önanda da, sağda ve solda, masa ve davul üzerinde subaylar adayları askerlik mesleğine kaydeder. Sol ardalandaki kale sağdaki çadırları dengeler. Kümelenmiş sıraların düzenliliğiyle ortada bir çit oluşturan piyadelerin uzun mızraklarının paralel çizgileri ve tertipli askerlerin omuzlarındaki tüfeklerin tekdüze açılı genel amaçlı düzen duygusunu güçlendirir. Düzenlilik ve bölük düzeninin ikinci levhada, savaş sahnesinde hem merkezdeki, tam düzensizlik halindeki süvari karışıklığında, hem de ardanda karşılaşma için mızraklarını indirmiş olan iki piyade grubunda dağıldığı görülür.³⁸



RESİM 5.16. Jacques Callot, *Le pillage d'une ferme* (Bir çiftliğin yağmalanması). Gravür, *Les misères et malheurs de la guerre* (1633) içinde, levha 5.

KAYNAK: Yale University Art Gallery. Üniversite tarafından satın alınmış, Everett V. Meeks Fonu.

Bunu izleyen sahneler, çapulcu şiddeti (*M. 4* ve *M. 8*), sistemli yağma ve kundaklama (*M. 7*, **RESİM 5.15**), yer ve insanlara günahkârca şiddet (*M. 6*), gruplar ve bölükler halinde yerleşmiş bir genel yıkım sahnesinde farklı eylemlerde bulunan askerleri betimleme eğilimindedir. Hepsi, anlaşılan bir kır malikânesi ya da büyük bir çiftlik mutfağında gerçekleşen biri hariç, dış sahnelerdir. Bu sahnede (*M. 5*, **RESİM 5.16**), başka şeylerin yanında, (merkezin sağında) bileklerinden ateşin üzerine asılmış bir adamı kızartan askerler, bağlanmış ve kılıçla tehdit edilip seyretmeye zorlanan başka bir adam, yüksek bir yatakta bir kadının ırzına geçmeye hazırlanan iki asker, açık bir şarap mahzenin yanında diz çökmüş bir adamı tehdit eden askerler ve onların aradığı parayla bir kenardan kaçan bir kadın gösterilir. Sol ön planda bir kadının peşindeki asker onu saçlarından yakalar; başka biri de bir adamı yerde bıçaklamaktadır. Merkezde askerler bir kileri yağmalamaktadır, gırtlaklanmış hayvanlar da bir kenarda yatar. Sağda başkaları bir dolabı yağmalar; kapıdan başka bir ırza geçme fark edilir. Buna eşlik eden manzum başlık (“çok verimli Marolles Manastırı”yla) “hepsi uyum içinde birlikte ifa edilen / Hırsızlık, kaçırma, cinayet ve ırza geçmenin” gerçekleştiği kalabalığa ve kötü amaçlı aşırılığa dikkat çeker.³⁹

Bu sahnenin ve köylerle kırsal alanda savaşın koşulunu gösteren diğerlerinin bileşenleri Otuz Yıl Savaşları döneminin en önde gelen edebi tarifi olan Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen’in *Simplicius Simplicissimus*’unda (1669) da öne çıkar.⁴⁰ Yazarın 1630’lar ve 1640’lardaki kendi deneyimlerine dayanan roman, sürekli bir savaş ortamında, şokları ve değişimleri baş kahramanın eğitimini sağlayan istikrarsız bir dünyada yaşamının nasıl bir şey olduğunu aktarır. Bunlardan ilk anlatılanlardan biri, anlatıcının bir zamanlar saf gözlerinden ailenin evinin ve çiftliğinin yağma edilmesidir. Atlarını bağladıktan sonra, diye yazar, askerler “her biri üstüne düşen işleri yapmaya koyuldu: Bu işler yıkım ve imhadan ne fazla ne de azdı.” Kimileri sığırları katletti, başkaları eve daldı, ev eşyasını, erzakı boşalttı ve almak istemediklerini imha etmeye koyuldu. Mobilyaları avluda yaktilar ve camekânla pencereleri kırdılar.

Hizmetçimize ahırda öyle bir muamele ettiler ki, dışarı çıkamadı; bunu anlatmak utanç veriyor. Adamımızı bağlayıp yere yatırdılar, ağzına bir şey tıkadılar ve üzerine bir kova dolusu dışkı suyu döktüler: ve İsveç boşaltması adını verdikleri bu yolla, onu aralarından bir grubu insanlarla hayvanları tuttukları bir yere götürmesini sağladılar ve onları çiftliğimize getirdiler, aralarında babam, annem ve bizim Ursula da vardı.

Ve sonra başladılar: önce tabancalarından çakmaktaşlarını çıkarıp bunların yerine köylülerin parmaklarını soktular ve sanki büyücüler yakıyormuş gibi zavallı, biçarelere işkence ettiler: aralarından birini fırına soktular ve altında bir ateş yaktilar, halbuki daha hiçbir suçu kabul etmemişti: başka birinin de başının etrafına bir ip geçirdiler ve bir tahta parçasıyla öyle bir sıktilar ki burnundan, ağzından ve kulaklarından kan boşandı. Sözüün kısası, her birinin köylülere işkence edecek bir yöntemi vardı ve köylüye birkaç işkence... kadınlardan, kızlardan ve hizmetçilerden aldıklarına ne yaptıklarını söyleyecek durumda değilim, çünkü askerler onlara ne yaptıklarını görmeme izin vermediler. Gene de biliyorum ki evin çeşitli köşelerinden bazılarının çok acıklı biçimde bağırarak duyuluyordu; ve anlayabildim ki annemle bizim Ursel’in başına gelenler diğerlerinden iyi değildi.

Grimmelshausen'in anlatısı tutarlı bir şekilde köylülerle askerlerin, üreticiyle yıkıcının değişmez karşılıklı antipatisini vurgular. Askerlerin toprağın üzerinden çekirge gibi geçişlerinde, baskınla yağma arasında bir ayrım yoktur. Ama antipatinin temeli kaba ve gündelik yırtıcılık tarihinin ötesinde bir şeydedir. Bir halkın, işgalciler için ev ve topluluk yaşamının kısıt ve çekingenliğinin para etmediği, her şeyin mubah olduğu bir iklimde dengesiz bir avantajı olan yabancılara maruz kalması gibi temel bir durumda yatar. Saldırganlık ve iştahın, ötekinin yabancılığı ve kendisine oluşturduğu tehlikenin de cevaz verdiği serbest bırakılması savaşçının yaşamının hiç de az görülme-yen ana çekiciliklerinden biridir ve modern orduların altkatmanlarının kültüründe varlığını sürdürmektedir – günümüz dünyasını kasıp kavuran etnik ve dinsel çatışmalardaki düzenli ya da başıbozuk kuvvetlerden hiç söz etmiyoruz. Toptan köyleri yağmalayıp yakan bir asker bölüğüyle silahlı köylü grupları arasındaki, toplu katliam, aşağılama, işkence, sakat bırakma, ruh katletme ve canlı canlı gömme üzerine ayrıntılı olaylar da içinde olmak üzere karşılıklı gaddarlıklar üzerine bazı dehşet verici bölümlerin ardından (kitap 1, bölümler 13-14), artık bilgi yolunda birkaç adım atmış bulunan Simplicissimus, askerlerle köylüler arasında kök salmış olan antipati üzerine görüşlerini aktarır:

Askerler ile köylüler arasında var olan düşmanlığı [Antipathia] düşündüğüm kadar, yiyeceklerimi ve kendimi idame ettirmem üzerine düşünmedim. Ama aptalca zihnim bundan başka bir sonuca varmıyor, dünyada, Âdem'den gelen kesinlikle iki insan ırkı olmalı, bir değil iki, vahşi ve ehli, diğer düşünmeyen hayvanlar gibi ve dolayısıyla da birbirlerini acımasızca izleyen.

(kitap 1, bölüm 15, s. 32).

Sonrasında, Simplicissimus simgesel bir rüyasını aktarır – Shakespeare'in *Coriolanus*'undaki göbek ve uzuvlar öyküsündeki gibi siyaset erbabının uyuşturucu organik imgelerinin kasvetli bir benzetmesini. Simplicissimus her birinin üzerinde bir "Süvari" bulunan, yaprak yerine her tür ve rütbeden askerlerin olduğu ağaçlardan oluşan bir ormanın rüyasını görür ve bu ağaçlar emekçiler ve makinistlerden, ama çoğunlukla köylülerden meydana gelen köklerin üzerinde durur. İşte ağaçlara gücünü veren ve tüm ağırlığı taşıyan da bunlardır, ve onlardan yeteri kadar özsu- yu alınmadıysa, "o zaman komiserler çubuklarla onları öyle bir ele alır ki, kalplerinden ah, gözlerinden yaş, tırnaklarından kan ve kemiklerinden de ilik gelir" (kitap 1, bölüm 15, s. 33).

Askeri hiyerarşiden söz eden Simplicissimus, ne kadar bayağı, müstebit, allahsız ve dayanılmaz düzeyde külfetli olsalar da, en düşük rütbe olan *Landsknecht** için belli bir ikircikli empati hisseder, ama onları kandıran ve erdem bahanesiyle terfi fırsatını hiç vermeyen soylu üstlerine hiçbir sevgi beslemez. Daha sonraki maceralarında kendisi de asker, hatta toprakları yağmalayan çok sayıda atı ve birliği olmayan çapulcuların kardeşliğine dahil olan Simplicissimus, zaman içinde belirgin bir perspektif kaymasıyla sığır baskınlarına ve başka yağmalara karşı düşünmeden tavır almaya yönelecektir. Grimmelshausen böylelikle başka bölümleri de kesen, köylüler ile askerler arasındaki kadim savaşta her iki konuma da koymayı başarır. Ama sonunda, savaş koşulunun kaosunu kendi kişiliğin-

* *Landsknecht*: 15. ve 16. yüzyıllarda, çoğunlukla Alman kökenli mızraklı piyade paralı asker –çn.

de en iyi özetleyen *Landsknecht* olur. Simplicissimus onun üzerine bir tekerleme aktarır: “Açlıkla susuzluk ve soğukla sıcak ve işle keder ve tüm karşılaştığımız: / Ve kan işleriyle utanç işleri hepsini landsknecht’in adına yazabilirsin.” Bu tekerlemenin, diye iddia eder,

Yalandan uydurulmuş olma olasılığı çok düşüktür, çünkü olgulara karşılık gelir. Oburluk ve sarhoşluk, açlık ve susuzluk, zamparalık, zar ve kâğıt, ayaklanma ve bağırma, katletme ve katledilme, gırtlaklama ve gırtlaklanma, işkence etme ve edilme, avlanma ve avlanılma, eziyet etme ve edilme, soyma ve soyulma, korkutma ve korkma, sıkıntı yaratma ve çekme, dövme ve dövülme: bir kelimeyle, acı ve zarar verme ve karşılığında acı çekip hasar görme – bu onların tüm yaşamlarıdır.

Her yerde olduğu gibi burada da Callot’yla paralellik gösterirken, yavaş yavaş, “yıkılırlar, ölürler, çürür ve tükenirler, yalnızca birkaçı, yaşlandıklarında, tutumlu birer yağmacı ve hırsız değillerse, en iyi koşullarda dilenci ve avare olurlar,” diye ekler (kitap 1, bölüm 16, s. 33-4).

Simplicissimus’un rüyasının sonu ağaçların büyük bir katliam ve yıkımla birbirlerine çarpıtkları bir fırtınadır, ve son olarak, “gördüğüm bütün ağaçların, tepesinde savaş tanrısı Mars’ın oturduğu ve dallarıyla bütün Avrupa’yı saran bir ağaç olduğu” bir alternatif dünyaya ait ikircikli bir görüntüdür. “Bana öyle geliyordu ki, bu ağaç tüm dünyayı gölgede bırakabilirdi,” ama bunun yerine, iç savaş ve kardeşlerin didişmesi yüzünden yıkıma uğramıştı, öyle ki, “Her şey tepetakla döndü [*umgekehr*] ve sefalet sağlandı” (kitap 1, bölüm 17, s. 39). Gözün böylesi bir süregiden karşı-düzene ne dereceye kadar alışacağına beşinci ve son kitapta çarpıcı bir örnek verilir, orada, İsviçre’ye geçen Simplicissimus “diğer Alman topraklarıyla karşılaştırıldığında... bana sanki Brezilya ya da Çin’e gitmişim gibi garip gelen” bir normallik görüntüsüyle şoke olur (kitap 5, bölüm 1, s. 304).

Callot’nun *Misères*’inde, kasaba ve taşra halkına taşınan savaş iyi betimlenmiştir, ama bunları izleyen, (altyazılara inanırsanız) suçla uyumlu olacak şekilde tasarlanan askeri cezalandırmalarda, bir grup ya da sınıf olarak köylülere karşı işlenen suçların misillemesi o kadar iyi betimlenmemiştir. Örneğin hain olarak yaftalanan kötüler idam mangası tara-



RESİM 5.17. Jacques Callot, *La revanche des paysans* (Köylülerin intikamı). Gravür, *Les misères et malheurs de la Guerre* (1633) içinde, levha 17.

KAYNAK: Yale University Art Gallery. Üniversite tarafından satın alınmış, Everett V. Meeks Fonu.

findan idam edilir ve kiliselerin kundakçılarıyla yağmacıları da direğe bağlanıp yakılırlar. Köylülerle askerler arasında olanlar daha vahşi bir adalet biçimi gerektirir – görsel olarak farklı bir ortamda devreye alınan bir adalet. Resmi cezalandırmalar, “Tekerek”te (*M. 14, RESİM 5.12*) olduğu gibi, tasarlanmış sahnelerdir. Eylemin disiplin ögesi, bir araya toplanan askerlerin varlığını gerektirir, mızraklar dikey hale ve ilk baştaki sıralamaya, tüfekler düzene ve birlikler de bağdaşıklıklarına gelmiştir. Gösteri yüksek bir platformda gerçekleşir, düzen çevresinin iki temsilcisi, elinde haçıyla papaz ve demir çubuğuyla cellat oradadır ve teçhizatı platformun bir ucuna yığılı eski asker ve suçluya kendi usullerince huzur verirler. Sol önalandan başka bir kurban bekler. Platformun desteklerinin arasında genel ahalinin temsilcileri de görülür, ama olay büyük ölçüde aile içinde gerçekleşir. Eklenen dizeler böyle (“İlahi Astrea’dan”) adaletin bir ülkenin üzüntü ve acısını tamamen yok edeceğini ve yolcularla oyun oynayan, baskın yapan ve öldüren hırsızın burada tekerleğin oyuncağı olduğunu öne sürer.

Ülkenin o kadar da kolay tatmin olmadığı, dizinin sonndan bir önceki sahnesinde (*M. 17, RESİM 5.17*), köyün sınırındaki ormanda düzenlenen bir baskın sahnesinde görülür. Her iki yanda, ağaçların içinde ve arkasında tüfeklerini ateşleyen köylüler görülür, ama köylülerin çoğunluğu, askerlerin kılıçlarına karşı harman döveni, yaba, tırpan ve sopalarla silahlanmıştı. Bu askerlerin bir kısmı solda kaçarken görülür, sağ önalandan, izleyiciye daha yakın bir yerde de yere yıkılmış ve dehşete kapılmış bir asker aman diler ve bir kese uzatırken, bunun karşılığında yaba ve sopa darbeleriyle ödüllendirilir. Merkez önalandan, köylüler ölüleri soyar ve ölmekte olanların işini bitirir. Daha geride, patlak bir davulun ardında, eşya ve kamp malzemesi dolu bir araba saldırı altındadır. Tepede, ölü bir ağaçtan bir ceset sarkar. Bu sahne intikamı alınmak istenen kadar vahşetle yüklüdür; vahşet ormanlık manzara, parçalı, dağınık etkinlik ve amacı değiştirilmiş tarım araçlarının kötücül görünümü tarafından güçlendirilir. Dengesizlik riski taşıyan ve anarşiye inişi akla getirmeyi amaçlayan bir sahnedir. Rollerin tersyüz olması ve meşgaleye özgü davranışın baş aşağı olmasıyla yüklüdür. Vahşi bir düzenin dengesini sağlayan telafi edici bir eylem olacağına, savaş sahnesinde serbest bırakılan kaos ikliminin başka bir ifadesi olarak sunulur.

Daha önceki sanata bakan J.R. Hale, Hollanda tarzı el yazması illüstrasyonlardan başlayarak “yağmalayan ve sivillere hunharlıklarda bulunan askerleri” betimleme geleceği üzerine yazar. Özellikle Mars ve “çocuklarının” çok büyük gösterildiği, askerlerin de köylüleri yağmalayıp öldürdüğü ve evlerini ateşe verdiği bir resme dikkat çeker. Ama Callot’da olduğu gibi Grimmshausen’de de bolca yer verilen “ırsına geçilen, aşağılanan ve gırtlaklanan kadınlar olarak savaşın yan ürünlerinin görsel teması” üzerine, erken dönem seküler sanat “neredeyse sessiz kalmıştır” – en azından ahlakçılar ve vakanüvislerle karşılaştırıldığında. Kökleri benzer şekillerde Otuz Yıl Savaşlarının koşullarında bulunan Grimmshausen’in anlatısını Callot’nun görsel dizisiyle bağlantılandıran doğrudan bir kanıt yoktur. Ama ayrıntılarda ve düşüncede, özellikle de çapulculuk sahnelerinde, savaş sahnelerinde, köylülerle askerlerin savaşında ve askerlerin meslek hayatı ve bedbahtlıklarında çok örtüşme vardır. Callot’nun dehşet verici asılma ağacı bile Simplicissimus’un hegemonyacı evrensel düzen rüyasından bir şeyler anımsatır; yalnızca, rüyada, Callot’nun

“*comme fruits malheureux*” [bedbaht meyveler gibi] asılmış askerleri hem hiyerarşik bir yük hem de “sürekli bir tırmanma ve üşüşme” olarak görünür (kitap 1, bölüm 16, s. 35), büyük ağaç ise kendi bastırılmaz çekişmelerinin rüzgârları tarafından kaotik yıkıma sürüklenir.⁴¹

Goya'nın Kâbusu

Yorumcular, Francisco Goya'nın ölümünden sonra *Los desastres de la guerra* [Savaşın Felaketleri] olarak adlandırılan büyük ve derinden rahatsız edici gravür dizisinin kökenleri üzerine yazarken, bunun tek dizi önceli olarak düzenli şekilde Callot'nun *Les misères et mal-heurs de la guerre*'ni öne sürerler. Ama, özellikle sıcaklık ve yakınlıktaki, sanatçının dışavurumculuğa dahil olması ve izleyicinin izin verilen uzaklığı açısından derinlik farklılığının altını çizer. Callot'nun abartılı aşırılığını kabul ettiği genel bir yorumda Théophile Gautier gene de onun, Goya'yla karşılaştırıldığında, berrak, hassas ve şeytani tasvirlerinde bile gerçekliklere ve olasının âlemine sadık kaldığını düşünür. Callot'nun gravürlerindeki güçlü gün ışığı ve hassas ayrıntıların “etki” ve gölge-ışık oyunundan fedakârlık anlamına geldiğine, Goya'nın kompozisyonlarının ise “anı ışık huzmelerinin solgun siluetler ve garip hayaletler çizdiği derin gecelere” ait olduğuna dikkat çeker.⁴² Her ne kadar Goya'nın *Los desastres*'inin çoğu aslında gece sahnesi olarak gösterilemeyecek (ve yayımlanmış eserin neredeyse kesinlikle daha karanlıklaştırılan nihai görüntüsünü kendisi denetleyememiş) olsa da, grafik paletinin gölgelerinden ve tonlamasından, karakteristik olmayan uzaydaki sahnelerin yalıtılmışlığından, izleyicinin şekle tutarlılık vermede tekrarlayan biçimde çektiği zorluktan çıkan ve başka yerlerde görmek istediğimizden daha fazla gösterilen bir kâbus dünyasıdır. En baştan kâbusu yakına getirerek ve bunu bir tarihsel gerçeklik içine yerleştirerek görüşe saldıran ve cezalandıran bir imgelemdir.

Goya'nın sanatsal nesebinde Callot'nun varlığı *Mal-heurs*'ün geleneğiyle kısıtlı değildir. Bir dizi gravürün başlığı olarak *Capricci* [Esintiler] terimini ilk kullanan Callot'dur; bu Goya'nın ilk büyük görsel dizisi olan *Los caprichos* (1799) için anımsattığı ve şeklini değiştirdiği bir terimdir.⁴³ İmgesel derlemesi, Callot için, kasvetli odağı, tanımlı konusu ve örtülü anlatısıyla savaş üzerine dizisinden çok uzaktır. Ama Goya için, bu başka türlüydü. *Los desastres*'teki sahnelerin çoğu örtülü olarak ya da açıkça gözlemlenmiş gerçeklikten türetilmişti (ardı ardına iki levhanın, 44 ve 45 numaraların başlıkları şöyledir: *Yolo vi* “Bunu gördüm” ve *Y esto tambien* “Ve bunu da”), ama dizide aynı zamanda “*caprichos enfáticos*” [etkileyici, vurgulu esintiler] adını verdiği simgesel ve fantastik sahneler de vardır. Hece sonu ve noktalama olarak bunlar yorum gibi işlev görür ve çerçeveyi genişletir. 1808-12 arası İspanya'daki savaş tarafından açığa çıkarılan kaosun diğer aşırı düzensizlik rejimlerinden zihin, ruh ve toplum olarak kolaylıkla ayırt edilemeyeceğini beyan ederler; ne de barış halindeki “normal” bir dünyayla tezat halinde o kadar kolay tanımlanabileceğini.

Goya birçok çehresi olan bir sanatçıdır, saray ressamı, dinsel ressam, portreci, hicivci ve fantezist, ve çalışmaları da zamanının çekişen kesinlikleri ve müphemliklerinin ifadesidir. Ama böylesi bir çeşitliliğin ima ettiği tüm o profesyonelliğe karşın, o aynı zamanda çalışmalarına derinlere nüfuz eden bir öznellik damgası vurulmuş, nihai mahremiyetinde anlaşılmaz bir sanatçıydı. En rahatsız edici çalışmaları kaosun yakınlığıyla ve bunun betimlenmesinin zorluklarıyla yüzleşen bir sanatçıydı. *Los desastres de la guerra*, Goya'nın



RESİM 5.18. Francisco de Goya, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* (Olacak olanlar üzerine hüzünlü öngörüler). Gravür, hakkak kalemi, asitsiz kalem ve perdah, *Los desastres de la guerra*'dan (1810-20), 1.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Üniversite alımı.



RESİM 5.19. Francisco de Goya, *Nada. Ello lo dice* (Hiçbir şey. Öyle diyor). Çalışma eskizi, gravür, perdahlı akuatint, lavis, asitsiz kalem ve hakkak kalemi, *Los desastres de la guerra*'dan, 69, yeniden numaralandırılmış, yeniden adlandırılmış: *Nada. Ello dirá* (Hiçbir şey. Zaman söyleyecek).

KAYNAK: Dijital resim © Trustees of the British Museum.

çalışmasındaki, *Los caprichos*'un, daha sonraki gravür dizisi *Dispartes*'in [Ayrılanlar] ve bunun yanında evinin duvarlarındaki “kara resimler” ve “Sağır Adamın Evi”nin de dahil olduğu o damara aittir. Bir anlamda, *Los desastres de la guerra* bunların arasında, konu olarak fiili savaş, yasadız, özetleyici bir koşul, bir delilik olarak savaşı, zihni ve evreni tehdit eden kaos kâbusu için nesnel bir karşılığı ele alması açısından en az sorunlu dizidir. Goya'nın sanatında, iki tehdit ayrılmaz.

Goya'nın *Caprichos*'tan duyuru kabilindeki, uyuyan (ve sanatçı olarak anlaşılacak) figürün büyütülmüş gece hayvanları tarafından kuşatıldığı gravürü, çok aktarılan *El sueño de la razón produce monstruos* [Aklın uykusu (ya da rüyası, *sueño*) canavarlar üretir] başlığını taşır. Bu Aydınlanma ruhuyla genellikle aklın imgelem gücü üzerindeki denetiminin sağlanması ya da en azından akıl ile imgelem gücünün bilinçli işbirliği olarak okunmuştur.⁴⁴ Ama, *Caprichos*'un atmosferiyle güçlendirilen ve Goya'nın diğer çalışmalarına da aktarılan bir dizi başka olasılık da sunar. Gravürlerde vücut bulan canlılık, çok yerde bulunma ve gerçeklikle rüyanın gücü, uyanık olma durumunun birincilliğini gölgeleme eğilimine sahiptir. Gerilla savaşının karşılıklı vahşetini ve bunun doğal sonucu olarak açlık ve salgın hastalığın ziyaretlerini ve sonrasındaki tepkici dönemin baskılarını yansıtan *Los desastres* zamanına geldiğinde, aklın bırakın özgürleştirici olmayı, sınırlayıcı bir unsur olarak, ve de ayrıcalıklara, boşınançlara ve kuvvete karşı gerçeğe dayalı yeni ve daha iyi bir düzenin doğurucusu olarak etkinliği, hayli seyreli bir inancı gerektiriyordu.

Goya'nın savaşı betimlemesinin maskeleri düşürücü, hem bizim yaratımız hem de tahammül edilmez bir gerçekliğin içselliği olan canavarların bulunduğu ilkel karanlığa yöneltilen bir ışık olma özelliği vardır. Seksenden fazla levhaya (yayımlamanın olası görüldüğü bir siyasal rahatlatma döneminde) atadığı son sıralamada, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* [Olaak olanlar üzerine hüzünlü önsözler] başlığını taşıyan birincide



RESİM 5.20. Francisco de Goya, *Que locura! (Ne Çılgınlık!)*. Gravür, lavis ve hakkak kalem, *Los desastres de la guerra*'dan, 68.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.

yere diz çökmüş, pejmürde kılıklı, kollarını yakarmaktan ziyade gösteri yaparmışçasına açmış, gözleri yukarıya dönük bir figür gösterilir, kabaca çiziktirilmiş, akla duvar ve mağara getiren karanlık ardalanda tam oluşmamış şekiller ve ucubelik imaları dolanır (RESİM 5.18). Goya'nın en çok yankı getiren baskılarından biri de 69 numaralı olanıdır (RESİM 5.19) – seriyi sonlandıran on beş *caprichos enfáticos*'tan biri. Yarı gömülmüş, kurumuş bir ceset ve üzerinde bir tek “Nada” (Hiçbir şey) sözcüğünün yazılı olduğu bir tablet gösterir. Çevresindeki karanlık şeytani ve hayvansı çehreler tarafından kuşatılmış gibidir; ima edilen başka şekillerin arasında, elinde adalet terazisini temsil eden çökmüş bir terazi rakımı tutan gölgemsi bir figür vardır. Böylesi şeytani ve belirsiz canavarlar karanlığın yoğunlaştığı yerlerde ortaya çıkar. Ama savaş kaosunun içinde ve çevresinde kötülüğün böylesi simgesel cisimleşmeleri deneyimin doğrudan betimlemesi olma iddiasındaki-lerden daha fazla canavarca değildir. Goya'nın anlattığı savaş sıradan ve kabul görmüş olma maskesi ardında yatanın ortaya vurulmasıdır. *Nada* levhasından önce, lazımlıkta oturur gibi çömelmiş, din adamı kılıklı bir figürün yer aldığı bir *capricho* resmi (no. 68) yer alır; figür bir elinde kaşıkla, bir yanında dinsel resimler, adak nesneleri, bir koltuk değneği ve bir çocuk giysisinden oluşan büyük bir simgesel döküntü öbeği, diğer yanında da simgesel ve grotesk bir maskeler yığınının arasındadır. Ardalandı bir cüppeli figürler geçidinin gölgeli ana hatları görülür. Başlık, “Ne Çılgınlık!” (Que locura!) der. Savaşın gerçekliklerini anlatan sahnelerde olduğu gibi, 1808-12 İspanya'sında var olan toplum da anlatılır: Karnaval maskeleri ve aldatıcı boşınançların karnaval maskesinin altındaki kaba gerçeklik iştah ve akılsızlığın üstünlüğü olarak ortaya konur.

Goya'nın anlattığı, Callot'ununki gibi, kahramanları ve bitirici doruğu olmayan bir savaştır.⁴⁵ Geleneksel muharebe sahnesi yoktur. Bu bir “asimetrik” savaştır, alanda karşılaşan disiplinli orduların değil, işgal, direniş, intikam ve baskı savaşıdır. Askerlerle başıbozukların birbirlerine ve sivil halka karşı şiddetine açlık, yerinden olma, hastalık ve ölümün felaketleri eklenir. Bunlar, numaraları değiştirilmiş ve sayıları artırılmış olarak son ayarlamada yeniden karşılaşılır, Goya'nın ilk numaralandırdığı elli altı levhanın konularıdır. Ve bunlar başlığın ilk parçasında anlatılmak istenen şeydir, henüz hayattayken taslakların albümüne neredeyse kesinlikle Goya'nın kendisinin koyduğu başlıktır.⁴⁶ Artık seksen iki resimden oluşan bu diziye hep birlikte *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos* [İspanya'da Bonapart'la sürdürülen kanlı savaşın ölümcül sonuçları. Ve diğer vurgulu esintiler] adı verilmiştir. “Ölümcül sonuçlar” savaştır ve bu terim hem şiddeti hem de acıları içerir. Her ne kadar dizi 1863'e kadar eksiksiz haliyle yayımlanmadıysa da, genellikle bilinen başlık verildiğinde Gautier levhalardan en azından yirmisini 1845'te “İşgal Sahneleri” başlığı altında biliyordu ve bunların “asılmış insanlar, soyulmuş ceset yığınları, ırzına geçilen kadınlar, götürülen yaralılar, vurulan esirler, boşaltılan manastırlar, kaçan halk, dilencilige sürüklenen aileler, boğazlanmış yurtseverlerden” başka bir şey olmadığı nitelendirmesini yapmıştı.⁴⁷

Bu eylemlerin çoğu yerleşik motifleri yansıtır, ama artık sıklıkla yerleşik sınırlarının ötesine getirilmiştir. Çocuk ya da bebekleriyle kadınlar on iki levhada görülür, kiliselerin yağmalanması ve papazların öldürülmesi de ikisinde. Başlangıç aşamasında ya da devam eden beş tecavüz sahnesi; beş bilinçli sakatlama; ve sivillerin katliamının hemen öncesi



RESİM 5.21. Francisco de Goya, *Lo mismo* [Aynısı]. Gravür, lavis, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdahlama, *Los desastres de la guerra* içinde, 3.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.



RESİM 5.22. Francisco de Goya, *Y son fieras* [Ve (onlar) vahşi hayvanlardı]. Gravür, perdahlı akuatint ve asitsiz kalem, *Los desastres de la guerra* içinde, 5.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.

gibi gözüken bir sahne (no. 26, *No se puede mirar* [Buna bakmak olanaksızdır]). Erkek ya da kadın, ölü ya da diri bedenler bir düzinenin üzerinde geçmiş ya da süregiden şiddet sahnesinde soyulmuştur. Darağacı ve idam mangası, boğma gibi başka belirgin İspanyol aleni infaz biçimleriyle artırılmış olarak, burada da Callot'da olduğu gibi görülür, ama bir farkla: Callot'da bu cezai *mal-heurs*'den çekenler askerlerdir, sonunda dilencilik ve



RESİM 5.23. Francisco de Goya, *No quieren* [İstemiyorlar]. Gravür, perdahlı akuatint, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdah, *Los desastres de la guerra* içinde, 9.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.



RESİM 5.24. Francisco de Goya, *Populacho* [Ayaktakımı]. Gravür, lavis, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdah, *Los desastres de la guerra* içinde, 28.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.

sakatlık yaşayanların da askerler olması gibi. Goya'da, daha az formel dehşetin yanında tüm bunlardan çekenler genel nüfustur.

Köylüler ve askerler arasındaki savaş burada genel olarak sivil halkı da içerecek biçimde genişletilmiştir ve Callot'daki köylülerin intikamını gösteren tersyüz edilmiş tek sahne burada gerilla savaşı biçiminde genişletilmiştir (böylesi düzensiz grup ve taktikler için

kullanılan terim de İspanya'nın dünya dillerine katkısıdır). İkinci levha, *Con razon ó sin ella* ["Nedenli ya da nedensiz" ya da belki "Haklı ya da haksız"] çakmaklı tüfek ve süngü yönelten askerlerle hançer ve mızrak yönelten yaralı gerillalar arasındaki karşılaşmayı gösterir, ardalanda da bir çatışma görülür; üçüncü ise ("Aynısı" olarak adlandırılmıştır) köylü giysili üç kişinin atından düşmüş hafif süvarileri katlederken balta, bıçak ve dişlerini kullandıklarını gösterir (RESİM 5.21). Açılış silsilesi böylesi şiddetli direnişe odaklanır, özellikle de kadınların, onların Amazonca vahşilikleri süregiden kaostan bir belirtisidir. Levha 5, *Y son fieras* ("Ve [onlar] vahşi hayvanlardı") elinde kargı tutan, bebeği koltuğunun altında çıplak ayaklı bir kadını bir askeri mızraklarken gösterir, bu arada kız kardeşleri de bıçak, taş ve kılıç sallamaktadır (RESİM 5.22). İlk on üç levhanın, aralarında Saragossa Bakiresini anıştıranın da bulunduğu yedisinin merkezinde kadınlar vardır. Bir dizi tecavüz sahnesi (9, 10, 11, 13 numaralar), *No quieren* ("İstemiyorlar") başlığı altında bir saldırı ve direnişle başlar. Burada, saldırıya uğrayan kadının güçlü, bacaklarını açmış duruşu ve askerin onu saran kolları ve kıvrık, kadını kavrayan dizleri ve tırmalanmasına karşın kararlı, aşağı eğik yüzüyle bir açmaz görürüz ve yaşlı bir kadın, elinde bir bıçak, yumruğu sıkılı, bu açmazı çözmek üzeredir (RESİM 5.23). Halkın intikamı motifi, linci gösteren iki şiddetli sahnede başka bir biçim alır (28 ve 29 numaralar) ve muhtemelen Fransız sempatizanı olduğundan kuşku edilenlere ve orada ikamet eden Fransız vatandaşlarına karşı güruh eylemini yansıtır. İlk sahnede, *Populacho* ("Ayaktakımı"), kalçası ve bacakları açıkta, bir ipe bağlı olarak yüzüstü sürüklenen figür dövülmek ve muhtemelen kesilmek üzeredir (RESİM 5.24). Kurbanların askeri kimlikleri yoktur. Başka siviller tarafından bir merdivenden darağacına sürüklenen bağlı bir kurbanı ve yanında ona kasvetli sözler söyleyen bir papazı, ardalanda



RESİM 5.25. Francisco de Goya, *Si son de otro linage* [Bunlar belki ayrı bir soydandır]. Gravür, lavis, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdah, *Los desastres de la guerra* içinde, 61.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.



RESİM 5.26. Francisco de Goya, *Tampoco* [Bunlar da (istemiyor)]. Gravür ve hakkak kalemi, *Los desastres de la guerra* içinde, 10.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.

da ipe çekilmiş önceki kurbanları gösteren infaz sahnesi gibi, böylesi sahneler kardeşler arası bir iç savaşın özel kasvetini ve düzensizliğini dile getirir.

Goya'nın *Los desastres*'inde etkin şiddetin egemen olduğu sahne kümeleri, yıkım yığınlarını gösterenlerle dönüşümlü olarak verilir: Ölü ve yaralı sahneleri, vücutlar soyuluyor, cesetler gömülüyor. Francis Klingender için, "edilgen ıstırap sahneleri boğucudur, tam da tek bir temanın tekdüze tekrarı nedeniyle."⁴⁸ Anlık şiddet pasajları intikamcı infazlara ve sakatlamalara yol açar ve sonra, daha geniş çapta, doymuş bir savaş ikliminin diğer aşinalıklarına: ateş, panik ve kaçış, açlık ve hastalık. Savaş kuşatma altındaki Saragossa'da yıkıcı bir tifüs salgınına ve özellikle Madrid'de çok ciddi bir açlığa yol açmıştı. Kurbanları *Los desastres*'in daha sonraki, sonuçlandırıcı *caprichos enfáticos* öncesindeki parçalarında görülür. On yedi sahneye yayılan (48-64 numaralar) açlık silsilesi, özellikle yoksul, genç ve yaşlıların çaresizce acı çekip ölmelerinin varyasyonları üzerine, tekrarlayan ortak konulu en uzun parçadır. Önceki silsilelerdeki, çatışma sonrasındaki ölü kümeleri (22 ve 23 numaralar) ve soyulmuş cesetlerin çukura gömülmesi (no. 27) gibi sahnelerin burada da (no. 63) *Muertos recogidos* [Toplanmış ölümler] ve (no. 64) *Carretadas al cementerio* [Mezarlığa araba yükü] ya da daha simgesel (no. 62) *Las camas de la muerte* [Ölüm yatakları] başlıkları altında karşılıkları vardır. Açlık silsilesine aç kalanlara yardım eylemleri de dahildir, ama bunların yetersizliklerini ifade eden altbaşlıklar vardır. Buna aynı zamanda no. 61'de (RESİM 5.25), *Si son de otro linage*'da [Bunlar belki ayrı bir soydandır] olduğu gibi, sivil toplumun böylesi koşullardaki parçalanmasının altını çizen sahneler de dahildir ve silsile acı bir şekilde kitlesel ölümün insanlıktan çıkmaya neden olduğu anlamına gelen resimlerle sona erer.



RESİM 5.27. Francisco de Goya, *Estragos de la guerra* [Savaşın yıkımları]. Gravür, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdah, *Los desastres de la guerra* içinde, 30.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, University Purchase.

Los desastres'in kaostan betimlemesinin gücü, etkisinin birikmesinde, savaşı yoğunlaşmış ve bitirici bir eylem olarak değil bir koşul olarak çok renkli anlatımında ve sıradan toplumsal yaşamın maskesi ve kılığı altındaki savaşın açığa çıkardığı bir karanlığı ima etmesinde yatar. Goya'nın belli bir savaştan ve belli bir savaş türünden esinlenmiş olması betimlemesine somutluk kazandırır, ama yerel özdeşleştirmeleri görüşünün genelliğini



RESİM 5.28. Francisco de Goya, *Qué hai que hacer mas?* [Daha ne yapabilirler ki?]. Gravür, lavas, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdahlama, *Los desastres de la guerra* içinde, 33.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.



RESİM 5.29. Francisco de Goya, *Grande hazaña! con muertos!* [Büyük başarı! ölümler üzerinde!]. Gravür, lavis, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdahlama, *Los desastres de la guerra* içinde, 39.
KAYNAK: Dijital resim © Trustees of the British Museum.

koruyacak bir müphemlikle sınırlandırmaya özen göstermiştir. Dizi etkisini birikimli olarak yapıyorsa da, gene de kaosun bütün ve hatta formel biçimde görüldüğü tek tek resimler de vardır ve bunlar da tikel bir dikkati hak ederler. Böylesi bir resim tecavüz sahnelerinin arasında görülebilir (no. 10). *Tampoco* [Bunlar da] alçak bir açıdan görülen, yayılmış bir bedenler bütünüdür, tepesinde kurbanlarını zapt etmeye çalışan, eğilmiş iki asker figürü vardır ve bu kurbanlardan biri, önalana doğru atılmış, etekleri uçuşmakta, ayakları havada, bir askerin onu yakalayan kalın kolu beline sarılmış, yerden sekiyor gibidir (RESİM 5.26). Sol önalanda düşmüş bir figürün küçük gözükken ya da şekilden çıkmış başı ve gövdesi, sağda da yere atılmış bazı silahlar ve kalpak görülür. Bir asker, ellerinden biri onun saçlarını yakalamış olan bir kadının üzerine eğilmiş, soldaki bir diğeri de bir çift bacağı ayrık tutmaya çalışır gibidir, bacaklardan biri havaya kaldırılmışken, başka bir bacak da sağdaki kümeden çıkar, ama tüm vücut parçalarını tutarlı bir dağılıma sokmak olanaksızdır. Sanki Goya kendisini akılcı kavrayış olasılığını yok eden bir anarşiyi betimlerken bulmuş gibidir. Böylesi başka bir sahne (no. 30), *Estragos de la guerra* [Savaşın yıkımları], hareket halinde, bir mahzende içe patlama sahnesidir (RESİM 5.27). Bedenlerden biri, baş aşağı düşen bir kadının havadadır. Çevresinde parçalanmış keresteler, hayli yersiz bir koltuk ve yıkılmakta olan tuğla bir yapı, muhtemelen bir baca vardır. Kadının altında, yerde bir kadın, resmin dibinden düşmüş gibi, yüzü tamamen izleyiciye dönük, baş aşağı, yanında bebeği yayılmıştır. Onların yanında bir erkek bedenleri karmaşası ve hangisinin kime ait olduğu anlaşılmayan bir eller ve ayaklar yığını görülür. Parçalanma, tersyüz olma, yerinden olma ve hepsinin üzerinde tüm devinim resme bir yandan kaosu yakalama çabasının karakterini yükler. Kısıtlı bir mekânda tek bir anlık olay gibi fırlatılmış bir kaostur, ama kapsayıcı başlığı gibi, belki de diziye sonradan verileni ima edercesine, aşırılıyla bütünün şiddetini özetler.⁴⁹



RESİM 5.30. Francisco de Goya, *Esto es lo peor!* [Bu en kötüsü!]. Gravür ve perdahlama, *Los desastres de la guerra* içinde, 74.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.



RESİM 5.31. Francisco de Goya, *No saben el camino* [Yolu bilmiyorlar]. Gravür, asitsiz kalem, hakkak kalemi ve perdahlama, *Los desastres de la guerra* içinde, 70.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.

İnsan bedeninin parçalanması, yıkımı, teşhiri ve tecavüze uğraması, *Los desastres*'in en unutulmaz resimlerine egemendir – dizide imgelem gücü üzerindeki en kalıcı baskıyı sağlayanlar. Bunların arasında, *Esto es peor*'daki [Bu daha kötü] (no. 37) kolsuz, çıplak, kazığa geçirilmiş bedeni; *Qué hai que hacer mas?*'taki [Daha ne yapabilirler ki?] (no. 33) (RESİM 5.28) baş aşağı, bacakları açılmış beden üzerinde süregiden hadım işlemi; *Grande*



RESİM 5.32. Francisco de Goya. *Las resultas* [Sonuçlar]. Gravür, hafif yüzey tonlamayla, *Los desastres de la guerra* içinde, 72.

KAYNAK: Yale University Art Gallery, Arthur Ross Koleksiyonu.

hazaña! con muertos!'ta [Büyük başarı! ölümler üzerinde!] (no. 39) ağaca bağlanmış üç çıplak, hadım edilmiş beden, biri dik, biri baş aşağı ve biri de göğsü dizlerden asılmış, koparılmış kolları bileklerinden asılmış, kesik kafası da hepsinin üzerinde (**RESİM 5.29**). Bu son sahnelerde, Janis Tomlinson'ın dikkat çektiği gibi, tahrip edilen bedenler klasik antikitenin Belvedere Torsosu gibi idealleştirilmiş figürlerine göndermede bulunur. Akademilerde çok incelenen bu mermer kalıntıları uygarlık ve düzen fikrinin tam kalbini oluşturan güzellik olarak akılcı biçiminin süzölmüş hali gibi kabul edilir; burada, nihai bir tecavüz içinde doğranmış, sakatlanmış ve çarmıha gerilmiş ten olarak verilirler.⁵⁰

Caprichos enfáticos'ta, süregiden kaosu simgeler şekilde akılcı düzenin tersyüz edilmesi-nin altını çizen resimler, ve görmüş olduğumuz gibi, dehşet ve akıldışılığı ucubelik olarak somutlaştırmayı amaçlayanlar vardır.⁵¹ Halk geleneğinde olduğu gibi, *Los desastres*'te de hayvan imgeleri altüst edilmiş bir dünyayı yansıtmakta yardımcı olur. *Gatesca pantomima*'da [Kedi pantomimi] (no. 73), ardalanda cemaatiyle keşişe benzer bir figür, kaide üzerindeki bir kedi ve vahşi, belki de saldıran bir baykuşun önünde eğilir. *Esto es lo peor!*'da [Bu en kötüsü] (no. 74.), ayıya benzer bir yaratık, çevresinde yasa ciltleri ve diz çökmüş, başının tepesi tıraşlı bir papaz önderliğinde boyun eğmiş sefillerle görülür (**RESİM 5.30**). Yanda pejmürde bir mahkûm durmaktadır, elleri bağlı gökyüzüne bakar, bu arada kötü görünümlü hayvan kilise mensubunun uzattığı mürekkeple yazar: "Sefil insanlık, hata senin."⁵² Karnavalsı *Farándula de charlatanes*'te [Gezgin Şarlatanlar grubu] (no. 75), diz çökmüş, papağan gagalı, akbaba pençeli bir figür din adamı cüppesi içinde gösterisini yaparken arkasında insansı hayvansıyla karıştıran bir grotesklik karışımı dizilir. *El buitre carnívoro*'da [Etobur akbaba] (no. 76), kara, griffin' benzeri, kanatları yolunmuş bir

* Griffin: Kartal başlı, aslan gövdeli mitolojik ejderha –çn.



RESİM 5.33. Goya, *Fiero monstruo! Los desastres içinde*, 81

canavar, kahraman edalı, elinde yaba tutan bir adam ve kahkahalar atan bir kalabalığın önünden kaçır. Bütün mezheplerden din adamlarının başarısızlığı, karanlığa olumlu katkılarından ayırt edilmiş olarak, başka yerde, *Todo va revuelto* [Her şey altüst oldu] (no. 42) gibi anlamlı bir başlık altındaki resimde kararsız bir panik içinde ve devamı olan *Tambien esto*'da [Bu da aynı] (no. 43) umutsuzca kaçarken betimlenir ve Bruegel'in de esinlendiği İncil ve halk efsaneleri külliyyatından, dünyanın çılgınlığa kendini bıraktığı başka bir sahnede kilise adamları, kilise giysileri fark edilir: Boyunlarından birbirlerine bağlanmış, dolanarak gelen bir dizi saygın görünümlü erkek, körler körlere rehberlik ederken, bir mezara benzeyen önalandaki hendeğe inerler (**RESİM 5.31**). Yorum şöyledir: *No saben el camino* [Yolu bilmiyorlar] (no. 70). Başka bir perdeden savaşı ve kurbanlarını betimleyen benzer bir imge savaşın yakıcı gazlarıyla kör olanların konvoyuyla Birinci Dünya Savaşı ikona yazımında da yeniden su yüzüne çıkacaktır.⁵³

Ucubelik ve tersinme bu resimlerin bazılarında birliktedir – ayağı bir kürenin üzerinde, cüppeli, taçlı, tahtın üzerinde ve tapınılan, yarasa kulaklı, hayvan pençeli yaşlı birisinin, kalın bir kitabın sayfalarını doldurduğu ve buyurgan işaretler yaptığı *Contra el bien general*'de [Genel iyinin aksine] (no. 71) oldukları gibi. Bir sonraki gravürün başlığı da *Las resultas*'tır [Sonuçlar] (no. 72) ve kâbusun derinliklerine dalar. Suratı grotesk biçimde, insansı, ağzı muhtemelen kefenlenmiş, muhtemelen uyuyan bir figürün göğsüne yaslanmış büyük bir vampir gösterir, çevresi de yaklaşan başka yarasa şekilleriyle doludur (**RESİM 5.32**). Ucubelik yalnızca bileşik yaratıkta değil, yamyamlıktadır da. Dehşetin odağı, yaratığın tene tutunduğu ağzı Rubens'in *Satürn*'ünü anımsatır – Goya'nın en karanlık "kara" resimlerinden biri olan, *Satürn*'ün evlatlarından birini yediği resmin (1820-3) daha gerçekçi aktarılması önceli.

Los desastres'te Goya'nın en karanlık vizyonunu yansıtan 1820'lerin başlarındaki resimlerinin başka habercilerinin de bulunması şaşırtıcı olmaz. Yerinden etme, panik ve kaçış gösteren baskılar kümesi, özellikle *Yolo vi* [Bunu gördüm] (no. 44), bir sığınmacı seli ve hayvanlarının muazzam boyutlarda, çıplak, yarı dönmüş, ufkun ötesinden ve bulutların arasından yükselen, dağ gibi cezalandırıcı bir Mars'a benzeyen bir devin gösterildiği *El Coloso* [Dev] ya da *El Pánico* [Panik] adlı resimle bağlantı kurar.⁵⁴ Giriş levhası *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*'in karanlık ardağında gizlenen hayvan ya da değil, dev şekillerin anırtılması daha sonra eğretilme ve canavar olarak somutlaşmıştır, ama bu motif Goya'nın sondan bir önceki olarak tasarladığı resminde doruğuna çıkar (RESİM 5.33): *Fiero monstruo!* [Vahşi canavar!] (no. 81). Burada, tilki, sığır ve kemirgen özelliklerinin karışımı dev anormal hayvan bir yığın çıplak insan bedenini yutar (ya da belki kuser) – bu kötü zamanda insanlığı kovalayan kaotik dehşetin doğrudan saldırı ve sapkın imgesi.

Ölümünden sonra yayımlanmış haliyle *Los desastres de la guerra* Gerçeğin ölümü ve defnedilmesiyle (no. 79) ve bunun canlandırılması yolundaki endişe verici (gölgeli bir keşişler ve canavarlar çevresi için endişe verici) olasılıkla (no. 80) sona erer. Goya için gerçek,



RESİM 5.34. Otto Dix, *Selbstbildnis als Mars* [Mars olarak Otoportre] (1915). Tuval üzerine yağlıboya. KAYNAK: Städtische Sammlungen Freital. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

kuşku yok ki, anlamsız görüngüler üzerine epistemolojik ya da kültürel bir dayatma değil, neyin olduğu ve akıl yoluyla neyin erişilebilir olduğu üzerine bilgi anlamına geliyordu. Ama deneyim aracılığıyla edinilen bilgi başka bir şeyi ortaya çıkarmıştı – zihne tabi bir evrenin kategorik sınırlarını aşan bir şeyi: Akılcı muhayyilenin sınırlarını. *Los desastres de la guerra*'da, iblislerle canavarların ikamet ettiği bir dünyaya inanç duyanların ve akla rağmen kendilerini canavara dönüştürenlerin hicivcisi yerini ucube gibi bir kaosun, o günün çılgınlık ve dehşetinin ortaya çıkarmış olduğu altta yatan, ilkel gerçeklik olduğu bir kâbus evreninin vizyon sahibi vakanüvisine bırakmıştır.

Dix ve İçerideki Kaos

1915 baharında, hâlâ bir ağır makineli bölüğünde eğitim görmekte olan Otto Dix olağanüstü bir *Selbstbildnis als Mars* [Mars olarak Otoportre] resmeder (RESİM 5.34). Ressam zaman ve uzayı yeniden kesitleyen, patlayan bir fütürist kompozisyonda görülür. Yayılan kuvvet hatları ve deforme bina parçalarına, kanlı dişlere, zırhlı ölü kafalarına, geri çekilen atlara ve muharebe alanı kalıntılarına egemen olan ve bunları içeren bu yeni/eski savaş tanrısının dev, çoklu yüzeyle hareketsiz yüzü ve odakta, dikilmiş gözün üzerinde ve bir Alman topçu miğferinin açılan yaylarının içinde metalik yıldızlarla dolu karanlık bir alan. Dix'in savaşa iki kitap götürdüğü bellidir: Bir İncil, bir cilt de Nietzsche. Nietzsche'si bize kalmıştır ve Dix'in *Also sprach Zarathustra*'dan [Böyle Söyledi Zerdüşt] altını çizdikleri arasında, birçok eleştirmenin Dix'in bu şaşırtıcı otoportreye aktardığında hemfikir olduğu, giriş bölümünden ses getiren bir pasaj da bulunur. "Hâlâ kargaşa [kaos] olmalı ki bir insanın içinde," der Nietzsche, "raks eden bir yıldız getirebilsin dünyaya."⁵⁵

Selbstbildnis als Mars'ta, sanatçı (ve konu) savaşı kaos, üstün bir düzensizleştirici enerji olarak tanıır ve onu kendi doğasıyla devamlılık olarak kucaklar. Ama kaos kuramına Romantik yüzyılın önde gelen katkısı olan, bozucu kuvvete dönüşüm enerjisi olarak ve anarşik düzensizliğe yaratıcılık mayası olarak yeniden, bu kez olumlu rol biçmesi bir kez daha, fiili savaş deneyiminin tahammül edilmez ağırlığı altında Dix'e kutup değiştirtectir. Dahası, bu onun özne-nesne ilişkisinde bir öncelikler altüst oluşu ifade ettiği bir değişmedir. *Selbstbildnis als Mars*'ta savaş, benliğin kuvvet alanının bir dışsallaştırılması, yaratıcılığa alan açan kahramanca mayalanmanın doğrulayıcı bir karşılığı olarak ortaya çıkıyorsa, aynı savaş geriye dönüp bakıldığında açık, korumasız özneye istilacı, zorlayıcı ve çözücü saldırı olarak ortaya çıkar. Yaşamının sonlarına doğru gerçekleşen bir söyleşide, Dix açıklıyordu: "Fark etmiyorsunuz, genç bir adam olarak hiç fark etmiyorsunuz ki, bu içinize nüfuz ediyor. Yıllar boyunca, en azından on yıl kadar yıkılmış evlerin arasında, ancak sığabildiğim geçitlerde sürünmek zorunda kaldığım rüyalar gördüm. Sürekli moloz ve yıkıntı rüyası gördüm."⁵⁶ Muazzam, keyfi ve aldırışsız bir yıpratma değirmeni olarak savaş, tabiat olsun, arazi olsun ya da insan bedeni, madde üzerinde etki eden dış kuvvettir ve işlevleri, kaderi ve benliğiyle olan uyumuyla beden Dix'in en önemli sanatının çekirdeğindedir. Dix 1923-4'te anıtsal dizisi *Der Krieg*'e [Savaş] başlayıp öncellerinden kimilerine baktığında bunlarda her şeyin üzerinde kuvvetin ten üzerindeki etkisini gördü. "Goya, Callot ve daha da öncesinde, Urs Garf, Basel'de bana onların baskılarını göstermelerini istedim. Şahaneydi... insan maddesinin nasıl da şeytanca dönüştürüldüğü."⁵⁷



RESİM 5.35. Otto Dix, *Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen* (Gece Vakti bir Deliyle Karşılaşma). Gravür, akvatint ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 3.2 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.



RESİM 5.36. Otto Dix, *Durch Fliegerbomben zerstörtes Haus (Tornai)* (Hava Bombardımanıyla Yıkılmış Ev [Tornai]). Gravür, akvatint ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 4.9 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

Dix'in beş portfolyoya bölünmüş elli sahnesinde dönüşüm esas olarak askerlerin bedenlerinde gerçekleşmiştir. Ölümlere ve sakatlanmalara, sefilliğe ve dehşete hedef olanlar büyük ölçüde onlardır. Bir kez daha askerin deneyimini savaşın kaosu merkezine koyan Dix, *estragos'u** nüfusun deneyimini önümüze koyan Goya'dan çok Callot'ya yakındır. Dix'de, elli sahnenin yalnızca beşinin sivil halka dayatılan sefaleti yansıttığını söyleyebiliriz. Bunlara iki delilik sahnesi dahildir, biri (folyo 4, no. 5) dehşet dolu gözlerle göğsünü önündeki ezilmiş, ölü çocuğa açarken sırttan bir kadındır. Diğeri (folyo 3, no. 2) ölümcül bir *Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen* [Gece Vakti bir Deliyle Karşılaşma] resim alanının en önünde karanlık bir karalama içinde çizilmiş çocuksu, iskelet gibi, kepçe kulaklı bir gulyabani gösterir; hemen arkasında gece manzarasında fark edilen bir yel değirmeninin kırık kanatlarının taçlandığı bir yıkıntı manzarası vardır (RESİM 5.35). Karanlıkla ışığın fotoğraf negatifi gibi, sanki bir ışık ya da patlamada olduğu gibi tersyüz edilmesi şoke eden görüntünün çığırıcılığına ve etkisine katkıda bulunur.⁵⁸ Sivil yıkıma odaklanan diğer üç sahneden biri, *Lens wird mit Bomben belegt* [Lens Bombalandı] (4, no. 3) iki kanatlı bir uçağın, kadınlarla çocukların kaçtığı ya da yollarda yıkıldığı, zaten çok yıkım görmüş bir kentin üzerine dönerek alçalmasını gös-

* Zarar ziyan –çn.



RESİM 5.37. Otto Dix, *Die Sappenposten haben nachts das Feuer zu unterhalten* (Şıçanyolu Siper Postası Gece de Ateşi Sürdürmek Zorunda). Gravür, akuatint, asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 5.8 (1924). KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller başışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

terir; ikincisi, *Die Trümmer von Langemarck* [Langemarck'ın Yıkıntıları] (3, no. 5) yıkılmış ve boşalmış bir kent manzarasıdır; üçüncü de, *Durch Fliegerbomben zerstörtes Haus (Tornai)* [Hava Bombardımanıyla Yıkılmış Ev (Tornai)] (4, no. 9), içi gözükken bir bina ve patlama sonucu oraya buraya fırlatılmış, soyulmuş ve kolu bacağı kopmuş cesetler gösterir (RESİM 5.36), açıkça Goya'nın *Estragos de la guerra* gravürüyle ilişkili bir tablo (RESİM 5.27). Sivillerin çektiklerini yansıtan ve ruhen Goya'ya daha da yakın olan başka bir gravür debelenen bir rahibeye tecavüz eden bir asker gösteriyordu, ancak bu Dix'in yayımcısının talebi sonucu nihai portfolyodan çıkarıldı.⁵⁹ Başka bir avuç sahne askerlerin bulunmasının bekleneceği o arka alanlarda geçer, kerhaneler, bir meyhane, bir Brüksel sokağındaki, tombul fahişelerin kendilerini gösterdikleri ve cepheden gelen uyuşuk, azgın bir askerin onları kaldırımın dibinden seyrettiği aydınlık gece manzarası, ama sahnelerin büyük çoğunluğu, karışmış ve harap olmuş arazisi ve toprakta dolanan, yaşayan, ölmekte olan ve ölmüş askerleriyle muharebe alanındandır. Batı Cephesindeki savaşta, önceden var olan ve artık aşına olunan savaş kavramsallaştırması, kısa sürede ve kısıtlı bir alanda ordular arasındaki doruk oluşturan muharebenin yoğun şiddetiyle geniş bir alandaki nüfusun belirsiz bir süre boyunca etkilendiği yayılmış, genel koşulu arasındaki Hobbesçu ayrımı büyük ölçüde yitirmişti. John Keegan aydınlatıcı araştırması *The Face of Battle*'da [Savaşın Çehresi], mahalde bulunan silahların

* Batı Cephesi (Western Front): Birinci Dünya Savaşı sırasında, Müttefiklerle Almanların karşılaştıkları ve uzun süre neredeyse hiç değişmeden duran, kabaca Almanya-Fransa sınırı civarındaki cephe hattı —çn.



RESİM 5.38. Otto Dix, *Bei Langemarck (Februar 1918)* [Langemarck Yakınları (Şubat 1918)]. Gravür ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 1.7 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

menzilinın oluşturduğu, Agincourt'da^{*} iki yüz metre ve Waterloo'da[†] sekiz yüz metre olan "öldürme bölgesinin" Somme'da "sekiz kilometrenin üzerinde" olduğuna; Waterloo'da altı kilometrenin altında olan cephe hattının Somme'da yaklaşık otuz kilometre olduğuna; ve bir milyon kişinin ölümüyle sonuçlanan "muharebenin" resmen belirlenen süresinin de havanın kararmasıyla sona ermeyip, dört buçuk aya yayıldığına dikkat çeker.⁶⁰ Doğrusu, tüm Batı Cephesi istikrar kazandığında, çok az değişen, bin kilometre kadar uzanan doğrusal bir öldürme bölgesidir ve burası dört yılın biraz üzerinde bir süre boyunca salgın haldeki şiddetini sürdürmüştü. Savaşı Alman tarafından anlatan özyaşamöyküsel anlatısında Ernst Jünger "Somme Muharebesi sonrasında savaş, onu tüm diğer savaşlardan ayırt eden kendine özel izine sahip oldu," demişti. "Çünkü ne kadar tekrarlasam azdır, bir savaş artık kendi kendisini kan ve ateşle tüketen bir olay değildir; şeylerin, haftalarca hatta aylarca acımasızca kendi kendisine mevzilenen bir koşuludur."⁶¹

Somme'u atlatabilen Dix levhalarından üçünü bu muharebeyle ilişkilendirir. Biri çamurda ilerleyen bir makineli tüfek mangasını gösterir; ikinci geri çekilen yorgun askerleri; üçüncü de dehşet içinde kaçan tek bir yaralı askeri. Callot ve Goya'nın aksine, Dix resimlerinin beşte üçünden fazlasını yerleştirir, ya yer ve tarih (ay, mevsim, yıl, olay) ya da yalnızca yer belirtir. Yarım düzinesi için de genel bir yer belirtilir, "Hatların arası," gibi. Ama

* Agincourt: Yüz Yıl Savaşları sırasında, 25 Ekim 1415'te Fransa ve İngiltere kraliyet orduları arasında Fransa'nın kuzeyinde gerçekleşen ve İngilizlerin galibiyetiyle sonuçlanan muharebe.

† Waterloo: 18 Haziran 1815'te, Napolyon Bonapart komutasındaki Fransız İmparatorluk ordusuyla Wellington Dükü komutasındaki Yedinci Koalisyon ordusu arasında bugünkü Belçika'da gerçekleşen ve Napolyon'un yenilgisiyle birlikte bir dönemin sonunu getiren muharebe –çn.



RESİM 5.39. Otto Dix, *Verlassene Stellung bei Neuville* [Neuville Yakınlarında Terk Edilmiş Tabya]. Gravür ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 2.1 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

aslında tüm sahnelerin genel bir vechesi vardır, en acayip olanların bile, çünkü acayip çarpıtma burada norm olmuştur. Sahneler arka arkaya, bitmez tükenmez varyasyonlarla tekrarlananları betimler: sıradanlaşmış ölüm, dağılma, toprağın ve tenin yaralanması, ölümle yaşamın müstehcen karışması. Adlandırmadaki özgüllük, Goya'nın "Gördüm" levhasında olduğu gibi, teyit etmeye yarar. İşte böyle oldu. Oradaydım.

Das Krieg, Dix'in dizisine nitelendirmeden verdiği addır ve her şeyi tüketen kaos olarak bu savaş betimlemesinde çatışmanın o kadar az yer almış olması çarpıcıdır. Ellisi içinde yalnızca bir sahne şiddetli bir karşılaşma gösterir (5, no. 4) ve bu da bir cinayettir: Karanlıkta saldırıya geçen tek bir asker bir siperin kıyısından uzanıp bir nöbetçiyi bıçaklar. Yalnızca iki başka sahne açıkça saldırgan eylem gösterir. Biri *Sturmtruppe geht unter Gas vor*'un [Gaz altında ilerleyen Saldırı (Fırtına) Birlikleri] karşıdan yakın planıdır, askerlerin yüzleri sinek suratlı gaz maskeleri tarafından tamamen örtülmüştür (2, no. 2), *Die Sappenposten haben nachts das Feuer zu unterhalten* [Sıçanyolu Siper Postası Gece de Ateşi Sürdürmek Zorunda]



RESİM 5.40. Otto Dix, *Granattrichter mit Blumen* (Frühling 1916, bei Reims) [Çiçeklerle Bomba Krateri (Bahar 1916, Reims Yakınları)]. Gravür ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 3.4 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.



RESİM 5.41. Otto Dix, *Geschehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme* [Cléry-sur-Somme Bayırında Görülen]. Gravür, akuatint, asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 3.8. (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.



RESİM 5.42. Otto Dix, *Sterbender Soldat* [Ölmekte Olan Asker]. Gravür, akuatint ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 3.6 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

(bölük emirleri havasında bir tümce) başlıklı ikincide, kalabalık kemikler ve bedenlerle ay ışığında canlanmış ve büyümüş dışavurumcu, dehşet içindeki kafataslarının üzerindeki karmakarışık, hareketli siperden karanlığa ateş eden tas gibi miğferli iki askere yukarıdan bakar (5, no. 8, **RESİM 5.37**).

Dix'in muharebe bölgesinde, yıkıcı şiddet olarak bile enerji büyük ölçüde kendisini tüketmiştir ve kaos boşaltılmasında değil, entropik kalıntılarındadır. İlk üç gravürün başlığı şöyledir: *Soldatengrab zwischen den Linien* [Hatlar Arasında Askerin Mezarı], *Verschüttete - Januar 1916, Champagne* [Gömülmüş Adam - Ocak 1916, Champagne] ve *Gastote - Templeux-la-Fosse, August 1916* [Gaz kurbanları - Templeux-la-Fosse, Ağustos 1916]. Dördüncü işaret fişeklerinin ışığında boş bir kraterler alanıdır; beşinci de ölmüş, doğal olmayan bir pozda sırtüstü yatan, bacakları sertleşmiş, boynu uzanmış, çıplak kabburgaları ve boş karnı açıkta bir at. Dizinin başlarındaki diğer gravürlerin adları şöyledir: *Zerfallender Kampfgraben* [Yıkılmış Siper] (1, no. 9), *Verlassene Stellung bei Vis-en-Artois* [Vis-en-Artois Yakınlarında Terk Edilmiş Tabya] (2, no. 5), *Ruhende Kompanie* [Dinlenen Bölük] (2, no. 4). Bu sonuncu, siyah bir gök altında ve karanlık bir arazide tam teçhizat oturan, eğilen ve uzanan yorgun birlikleri gösterir. Askerlerin biri başından yaralıdır; bir başkası, sol kolu sarkmış, tam bir yıkılmışlık imgesidir.



RESİM 5.43. Otto Dix, *Maschinengewehrzug geht vor* (Somme, November 1916) [Makineli Tüfek Mangası İlerliyor (Somme, Kasım 1916)]. Gravür ve akvatint, *Der Krieg* içinde, folyo 5.1 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

Sahnelerin birçoğu aslında manzardır, burada karışmış toprak, parçalanmış tel ve destekleri, cesetler, kemikler, malzeme, tüm savaş kalıntısı ayrımsız birbirine karışmıştır. Böylesi bir sahnede, “*Bei Langemarck (Februar 1918)*” [Langemarck Yakınları (Şubat 1918)] (1, no. 7) solgun, engembeli uzaklar, dağılmış yıkıntıları ve belirsiz ufkuyla, taze cesetlerin eski iskeletlere yarenlik ettiği allak bullak, bombaların yıprattığı ön planın bir uzantısından farklı görünmez (RESİM 5.38). “*Abend in der Wijtschaete-Ebene (Nov. 1917)*” de [Witschäte Ovası’nda Akşam (Kasım 1917)], muharebe sonrasında düz arazi bir ölümler tarlasına dönmüştür: Uzaklaşan şekilden çıkmış bedenlerden oluşan halı, hemen ön plandan ufuktaki sıkıştırılmış ışık ve karanlık kuşaklarına kadar ulaşarak kararan sahneye karışır. Bu siperler arası ve ötesi muharebe ovası görüntüsünü tamamlayan birçok sahne, harap olmuş ve kirlenmiş topraktan içeri ya da dışarı bakar. *Verlassene Stellung bei Neuville* [Neuville Yakınlarında Terk Edilmiş Tabya] (2, no. 1, RESİM 5.39) bir tabya yıkıntısının içeriden görüntüsünü verir, soldaki kenarda tellere asılı bir ceset vardır, ortada da birkaç yaprağı kalmış, ölü bir ağaç. Sağda bir ağaç kökünün arkasından başka bir ceset yapraklara doğru beyhude bir el uzatır. Başka bedenler de bu yarıktaki ikamet eder, biri, sol altta bir çukurdan fırlar gibidir, sağda da bir tümseğin ardından bir bacak çıkar. En güçlü varlık, merkezi konumu ve solgun ardalanın önünde güçlü kazınmış hatlarıyla artık atıl ve parçalı cesetlerle tezat oluşturan, yaşama tutunan canlı ağaç kalıntısıdır. Hâlâ yapraklar çıkaran yaşam gücü, cinselleştirilmiş tasarımı toprağın vakur kayıtsızlığından çok ırzına geçilmiş olmasını ifade eden, bir bomba çukurunun kraterinden çiçekler çıkaranla aynıdır (RESİM 5.40). Yaşama ölümün sıklıkla korkunç bir yaşam parodisine benzeyen imgelemde birbirine karışması, en iyi olasılıkla ironik, en kötüsüyle de müstehcendir. Dönüşümler, özellikle de



RESİM 5.44. Otto Dix, *Mahlzeit in der Sappe (Lorettohöhe)* [Siperde Yemek Zamanı (Loretto tepeleri)]. Gravür ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 2.3 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

insani malzemeninkiler, tutarlı biçimde yokuş aşağıdır ve entropik bozunmadaki yaşam darbeleri, doğal da olsalar, şoke edici düzeyde doğadışı görünür.⁶²

Gravürlerin çoğu yaşayanın sahnede görüldüğü veya gördüklerini kaydeden sanatçının varlığında ima edildiği ya da bakma eyleminde işin içine giren ve itici bulan farazi izleyicide olduğu, yaşayanın ölüyle karşılaşması önkabulüne dayanır. Ölülerin sayısı yaşayanlardan fazladır ve bunlar bazen yaşayanların kıskanabileceği bir canlılık gösterir. *Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme* [Cléry-sur-Somme Bayırında görülen] (3, no. 8) Dix'in konuşma halindeymiş gibi görünen iki cesedi korkunç betimlemesine verdiği başlıktır (RESİM 5.41). Goya'nın kaos vizyonunda da ölü ve sakat büyük rol oynar. Ama Goya'nın sahnelerinde ölüler hep tazedir, sakatlıkları ve uzuv kayıpları hep kesilme sonucu olmuştur ve alanda bırakılmış, gömülmek üzere çukura atılmış ya da bir ağaca bağlanmış çıplak bedenleri hâlâ klasik biçimdedir. Yalnızca kıtlık sahnelerinde yaşamla ölüm arası, can çekişir ya da bir deri bir kemik haldedirler. Yoksa, yaşayanlar yaşar, ölüler de ölüdür. Aksine, Dix böylesi kökleri derinlere kadar uzanan ayrımları ve korumaları çözdürür. Onun bedenleri insan maddesinin dönüşümünün tüm safhalarını kapsar – taze facia yaralarından tellere takılmış mumyalaşmış cesede, yeni döndürülmüş topraktan yukarı uğramış iskelet parçalarına, tüm çürüme ve çözünme safhalarını. Toprak et ve kemikle karışır, ölüm yaşamı taklit eder, yaşam ölümü işgal eder. *Sterbender Soldat*'da [Ölmekte olan Asker], tecavüze uğramış, yaralı ten, açık yara ve donuk sırtış, gelecek olan dağılmanın habercisidir. *Maschinengewehrzug geht vor*'da (*Somme, November 1916*) [Makineli Tüfek Mangası İlerliyor (*Somme, Kasım 1916*)] (5, no. 1) canlı askerler, ölülerle çamurun neredeyse ayırt edilemediği, neredeyse tek bir ortam olduğu bir yokuştan aşağı debelenmektedir (RESİM 5.43). Yıkım malzemesi olarak el bombası, mühimmat kutuları,



RESİM 5.45. Otto Dix, *Verwundeter* (Herbst 1916, Bapaume) [Yaralı Adam (Ağustos 1916, Bapaume)]. Gravür ve akvatint, *Der Krieg* içinde, folyo 1.6. (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, The Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

çantalar, iki makineli tüfek taşıyan, kimileri de ilerleyebilmek için sopalardan yardım alan sekiz asker, ayaklarının battığı ve onları içine çekmekle tehdit eden çamur ve ceset bulamacından şimdilik kalın dış hatlar ve gölgelendirmeye ayrılıyorlar. En azından iki düzine beden ya da onlardan kalanlar görünüyor ve merkezde bir asker, ağzı açık, gözler gergin, vücudunu iki yana açmış, solgun suratlardan birine, belki kendisinin, belki de başkasının, dehşet veya tanımayla bakıyor.

Yaşayanlarla ölülerin karşılaşması, oturan ve doğrudan izleyiciye bakan askerin bir iskeletin eşliğinde ağzına bir tenekeden yemek tıkıştırdığı *Mahlzeit in der Sappe (Lorettohöhe)*'de [Siperlerde Yemek Zamanı (Loretto Tepeleri)] (2, no. 3), hastalık yüklüymüş gibi görünen topraktan yarı yarıya çıkan iskeletin narin hatları ve beyaz alanları askerin dinç hatları, çapraz taramaları koyu renk yüzü ve güçlü kollarıyla tezat oluşturur (RESİM 5.44). Hayatta kalanın hayvansı canlılığı ve yanındakinin varlığına olan kayıtsızlığı fiyakalı şekilde geriye attığı kepiyle uyuşur ve arazinin leke ve benekleriyle tezat oluşturur. Ama Dix'in kurukafa gravüründeki ilerleyen çürüme ya da çürüyen kumaşın arasından görünen her yerinde kurtların kaynakıldığı *Toter Sappenposten*'de [Postasında Ölü Nöbetçi] (2, no. 8) olduğu gibi, ifade ettiği vahşi bir canlılıktır.

Dix'in vizyonundaki savaş kaosu her şeyin üzerinde fizikseldir. Örgütlülüğünü yitirmiş ve yerinden olmuş maddedir veya şekilsiz bir karışıklığa dönüşmüş, ayrımını yitirmiş bir maddedir. Yarattığı örüntüler arızı ya da dayatılmıştır – *Gastote - Templeux-la-Fosse, August 1916* (1, no. 3) resmindeki sıralanmış cesetler ya da *Trichterfeld bei Dontrien, von Leuchtkugeln erhellt*'teki [Dontrien yakınlarındaki, işaret fişeklerinin aydınlatığı krater tarlası] (1, no. 4) gece aydınlatmasında olduğu gibi. Ama maddi kaosun psikoloji âleminde, delilik ve terörün aşırılığında da bir karşılığı vardır – Dix'in *Verwundeter (Herbst 1916,*

Bapaume) [Yaralı Adam (Sonbahar 1916, Bapaume)] (1, no. 6) resminde olduğu gibi. En safından korku görüntüsü olarak, asker sahnede çaprazlamasına yatar, bir eliyle kendisini kavramıştır, diğeriye parçalanmış bir koldan dermansızca uzanır (**RESİM 5.45**). Yana kaymış miğferinin kayışı aptalca burnunun kemerinde uzanır. Lekeli, benek benek ardalan şimdiden bedeninin bir bölümünü özümsemiş gibidir. Burada gravür ve akuatint teknikleri yalnızca yaraları yaratmak ve bedenin dağılmasını kaydetmek için değil, nihai yok olma dehşetini de aktarmak için kullanılmıştır. Nietzsche, dans eden bir yıldız doğurabilmek için içinizde kaos olması gerektiğini söylemişti. Burada, tamamen ifade edilmiş bir içerideki kaos vardır. Ama bu konunun üzerine boşaltılmış kaostur – döküntüsünden başka bir şey doğurmayan kaosun istilası, savaş sonrası on yılda çok sayıdaki önemli sanat ve edebiyat eserine egemen olan çorak topraklar algısında olduğu gibi. Dix’in gravürleri duygusal bir gerçeğin peşindedir, düşünmeyi gereksiz kılacak kadar canlı olanının. Bu sükûnet içinde anımsanan duygu değildir. Burada savaş içeri alınmıştır, kaos örüntüleniş rastlantılarından arındırılmıştır. Bedenin patlamanın gücüyle, ruhun da yok edici çözünmenin dehşetiyle şekilden çıkmaları, ruhun da bedenin de kavrayamayacağı ve aşamayacağı bir şeyin yansımada bir olurlar. Dix’in yapısallaştırılmamış betimlemesinde canlandırmak istediği işte bu iç/dış dünyanın kaosudur, onun *Das Krieg* adını verdiği, 1914-1918 arasında Avrupa’nın kalın bir şeridinde oluşan bir koşul ve bilinçtir.

Tamamlanma

Odaklanmış ve yoğun bir muharebe sahnesi olarak savaşı imgelemek, sürekli bir koşul olarak imgelemekten daha kolaydır, ama tarihçilerin genellikle muharebe adını bahşetdikleri şey bazen denetlenemeyen bir karmaşa kasılmasından fazla bir şeydir. Dağınık, küçük çaplı çatışma ve hatta tek bir muharebe Callot ve Goya’nın betimlemelerinde canlandırılan genel şiddet ve öngörülemezlik iklimine gayet güzel uyar. Ama John Keegan’ın belirttiği gibi, “askerliğin bozuk parası olarak nitelendirilebilecek türden münferit, küçük çaplı çatışmayla muharebe olarak nitelendirdiğimiz arasında temel bir farklılık” vardır. Dramın kendisi artık böyle olmak zorunda olmasa da, muharebe zaman, mekân ve eylemin dramatik birimlerine uymak zorundadır.⁶³ Gene de, Dix’in *Der Krieg*’inin dünyasında, “muharebenin” bir zaman, mekân ve eylem birliğine sahip olduğu iddiasını kaybettiği açıktır. Somme nehrine atfen adlandırılan o mezbağa gibi, çok uzun sürer, çok geniş bir yere yayılır, süregiden bir ardalanın yeniden soğurduğu bölümlere ayrılır ve bir şekilde duraklasa bile, muhtemelen kesin bir sonuca ulaşmaz. Jünger’in tarifinde olduğu gibi, bir kez daha “şeylerin koşulu” olmuştur.

Kaosu Yönetmek

Her ne kadar klasik kalıptaki büyük muharebelerin çoğunun sonucu gerçekten de belirsiz olmuşsa da, muharebenin dramatik ideali onun yalnızca bir doruğa değil, aynı zamanda savaşın, Pharsalus, İnebahtı, Sedan, Stalingrad ya da Dien Bien Phu’da oluşan stratejik tasarım, mukadder koşullar, taktik parlaklık ya da belirlenebilir nedensellik zincirleri sonucu daha büyük dramda doruk teşkil eden bir role de sahip olmasını ve geleceğe etki etmesini gerektirir. Muharebenin “belirleyici” olması ve dolayısıyla da tarihsel açıdan

anamlı olduğu kadar estetik açıdan da tatmin edici olması, Keegan'ın önerdiğine göre, yeni icat edilmiş değil, on dokuzuncu yüzyıla kadar modern askeri tarihçiler tarafından norm haline getirilmiş ideal bir standarttır.⁶⁴ Dramatik biçim ve belirleyici önem bu adı taşımaya layık bir muharebenin sahip olması gerekmiş gibi duran özelliklerdir. Ama yapıcı değerlendirmeye bu yardımlara ek olarak, muharebe başka, bu kez mesleki bir buyurucu talebe de tabidir. Savaş sanatı ya da bilimi olarak adlandırılacak şeyin doruğuna ulaşan uygulaması olarak öne çıkar. Uygulamada, bu yaratıcı şaşırtma ve icada hâkimiyetten ziyade, alanın sınırsız olasılıklarını yönetilebilir şekilde en aza indirmeye hâkim olma anlamına gelir. Şiirde epik ve trajedinin olması gibi, muharebe de savaş sanatının ayrıcalıklı türüyse, hazırlığı da bireylerin birleşik birimlerde bir araya getirildiği, giysi ve silahların (olabildiğince) standartlaştığı, alandaki eylem olanaklarının (özellikle “Muharebeler Çağı” denen sürede) hareketler ve manevralar elkitabına indirildiği orduların yaratılmasını içerir. İşleri daha da basitleştirecek şekilde, başlangıç konuşlanmaları, istihbarat ve hatta bir muharebe planı tüm bir birleşimsel olasılık ve sonuçları saf dışı bırakmaya yöneliktir. Keegan, Birinci Dünya Savaşı öncesinde bir general, Sör Edward Swinton tarafından yazılan ve muhtemelen bir Moltke anekdotuna dayanan bir öyküden söz eder; öykünün komutan-kahramanı, muharebe öncesi tüm hazırlıkları tamamladığından, muharebe sırasında balık avlamaya gider (201). Keegan'ın iddiasına göre buna benzer bir düşünce Somme saldırısı için Britanyalıların hazırlıklarında da söz konusu olmuştur – “olasılıkları sağlama değil, doğrusu geleceği baştan belirleme düşüncesi.” Daha sonra devamla, “başarılı olmak için çok sayıda karşılıklı bağlantılı unsurun uyumlu etkileşimine bağımlı olan bir plandaki komplikasyonları” çoğaltacak bazı olasılıkları önleme amaçlı önlemleri eleştirir (261).

Muharebenin olası kaosunu önlemenin bir aracı olarak basitleştirme çöker, çünkü Somme'da olduğu gibi, bizzat muharebenin öngörülemezliklerini yönetip azaltma ihtirasi karmaşıklık üretir. Öngörülebileceği gibi, düşmanın kendi düzenlemelerinin inatçı bağımsızlığı ve karşılıklı “düşman saflarına düzensizlik ve karışıklık aşılama” ihtirasi nedeniyle başarısız olur.⁶⁵ Ordular bu amaç doğrultusunda ve kendi saflarındaki böylesi bozulmaları defetmek üzere örgütlenir. Ama Keegan'ın gözlemlediği gibi:

Her ordunun içinde dışarı çıkmaya çabalayan bir kalabalık vardır ve her komutanın yaşadığı en güçlü korku, yenilgi ve isyan korkusundan da fazla, ordusunun kendi bazı hataları sonucu kalabalığa dönüşmesidir. Çünkü kalabalık ordunun karşı tezidir, disiplin değil ruh hali tarafından, yayılması durumunda bir ordunun itaati için ölümcül olacak, belirli olmayan ve bulaşıcı bir duygunun oyunu tarafından harekete geçirilen bir insan topluluğudur.

(173)

Yeni oluşmakta olan Fransa Cumhuriyetinin savunması için bir araya gelen, “insan dalgaları” şekline bürünen ya da rasgele hareket eden gerilla kuvvetleri gibi gruplar şeklinde ilerleyen ordular, muharebenin potasında ya da denetimsiz çapulculuk ve yağma hevesiyle bir kalabalığa dönüşen orduyla bir tutulamaz. Muharebe kaosunun büyük edebi betimlemeleri karşılaşmanın hiddetiyle durmaz, bunun felaketli eşlikçisi olarak bir bozgunu anlatmaya da dayanır. Böylece, Stendhal'ın *Parma Manastırı*'nda [La Chartreuse de Parme], Fabrice del Dongo Waterloo'dan panik halinde geri çekilen Fransız ordusunun içinde kalır. *The Red*

Badge of Courage'da [Cesaret Madalyası] Crane, genç kahramanını, hatların gerisindeki, evrensel gibi duran paniğe daldırır. Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta [Voyna i Mir], Austerlitz'de müttefik kuvvetlerin dağılmasını betimler – örgütlülüğünü yitirmiş, birbirine karışan, itişip kakışan, yolları ve köprüleri tıkayan bir kalabalık kargaşası, kendi yıkımına katkıda bulunan bir kütle. Daha sonra, Borodino münasebetiyle, Tolstoy muharebedeki karşılaşma akışını ordu ve kalabalık durumlarının dönüşümü olarak betimler. Birlikler “mermilerle güllerin uçtuğu yeri” terk ettiklerinde, subayları “onları yeniden hizaya sokup disiplin altına alır ve bu disiplinin etkisiyle, onları ateş bölgesine geri döndürür, ama orada ölüm korkusunun etkisi altında disiplinlerini kaybedip izdihamın tesadüfi yönlendirmesiyle ortalıkta koşuştururlar” (kitap 10, bölüm 33). Ama Fransız ordusunu felaket ne burada ne de daha ileride, Beresina'da değil, Moskova'da, “henüz iyi çalışma düzenindeki yorgun ve aç, ama hâlâ savaşılabir ve tehditkâr bir ordunun” bir kente dağıldığında, denetlenemez ve düzeltilemez bir “yağmacı güruhuna” döndüğünde vurur (kitap 11, bölüm 26). Bunu izleyen büyük geri çekilme sırasında kütleçekim ve bir atalet güzergâhı tarafından bir arada tutulan “muazzam bir kütledirler”, ama bir ordu değil (kitap 13, bölüm 19).

Düşmanın öngörülemezliğini ve savaş makinesine içkin kaos yaratma misyonunu bir kenara bıraksak bile, olayın muazzam boyutunun ulaşım, ikmal, arazi, iletişim, silahlar ve insanlarla askeri birimlerin sayısı ve çeşitliliğini artırdığı yerde, basitlik başarısız olur. Hassas bir ölçekte herhangi bir büyük muharebeye katkıda bulunan faktörlerin sayısını ve bunların olası bileşimlerini hesaplamak olanaksız olduğundan, bilişsel denetim sağlama girişimi sayıların kaosu üreten aynı çöküş biçimine tabidir. Kuvvetleri yönetmeye doğrudan girişenler hiyerarşik bir işbölümü ve seçici ilgi aracılığıyla başa çıkmaya çalışırlar. Ama sonradan betimlemeye girişenler için, yalnızca “büyük resmi” ciddi ölçüde soyutlanmış, akılcılaştırılmış ve geri dönüp bakılarak verilen önemle bilgilendirilmiş muharebeyi inşa ederek var olan kaosu aşmak, yani zapt etmek mümkün olur. Bu doğrultuda, muharebe deneyiminin ve muharebede gerçekleşen kaosu en ikna edici betimlemeleri büyük resimle ustalıkla baş etmiş, parçalı ve fenomenalistik olmuşlar ve duyguyla algıyı tek bir deneyimleyici ruh ve duyarlılıkla vermişlerdir.⁶⁶ Birinci Dünya Savaşı muharebe alanının sıfır saatinde kaplayan, Keegan'ın imalı biçimde “bilmemenin bulutu” olarak adlandırdığı şey kuşkusuz eylemin ustası olma özentsine sahip olanların üzerine çöker, ama en inandırıcı ifadesini girdabı kendi parçalı kesiminde yaşayan ve acısını çekenlerin tekli bilincinde bulur. Gene de Tolstoy dışında çok az insan bu deneysel gerçeklikten hiyerarşik seçimle indirgeyici soyutlamanın geçerliliğinin reddine ve hem tarihsel anlatıda hem de savaş “sanat” ve “biliminin” uygulamasında kapsayıcı genel bakışa varmıştır.⁶⁷

Muharebe Sisi

Deneyimin mahremiyetini verme, deneyime özne mevcudiyet aracılığıyla aracılık etme ve duygu, algı ve biliş içinde ve arasında çözümsel mesafeler yaratma becerisiyle, edebiyatın muharebenin kaosu aktarmakta resme karşı avantajı vardır. Büyük muharebe resimleri vardır: Muharebe resmi türü gerçekten de aşırı kalabalıktır. Ama açıklayıcı topografik veya stratejik programa sahip olanlarla sakin ustalığı, kahramanca mevcudiyeti ya da bir önderin tanrısal ölümünü yüceltme amacını taşıyanları bir kenara ayırırsak, geriye kalanlar

iki kutuptan birine yanaşır. Bir yanda muharebe bir yakın dövüş olur, bir saf çatışma olayı; diğer yanda, uzaktan, bazen de bir kıyamet olarak nitelendirilebilecek bir panorama verir. Örneğin Altdorfer'in Bavyera kralı için gerçekleştirdiği bir klasik savaşlar dizisinin bir parçası olan ve Büyük İskender'in zaferini betimleyen büyük *Alexanderschlacht* [İskender'in Issus Muharebesi] (1529), panoramaya mahşeri bir vech'e, alandaki olaylarla yeryüzü ve gökyüzünde tüm o geniş dram arasında bir paralellik katarak mesafenin etkisini yüceltir. Diğer uçta, bu adla anlatılan tarihsel olay ne olursa olsun, parçalılığında bile muharebenin kalbini çağrıştırmayı amaçlayan ve insanlarla atların çarpışmasının, saf dövüşün yoğunluklarının nitelendirilmemiş karmaşa ve tutkuyu akla getirdiği çatışmayı kaosla birleştiren damıtılmış bir müsademe biçimi vardır. Çatışmanın esas enerjisini, hem biçime ifade veren hem de eklemlenmesinin ve uyumunun sınırlarını zorlayan enerjiyi verme arzusu zaman ve mekânın gösterenlerini, zırrı, donanım, düzen ve malzemeyi engellemeden pek fazla bir şey yapmaz, bu da engelsiz ve özelleştirici çıplak muharebe sahnesi için yeterli nedendir.⁶⁸ Ama kuşanmış ve tarihselleştirilmiş olsun ya da olmasın, Leonardo'nun tamamlanmamış *Battaglia di Anghiari*'sinden [Anghiari Muharebesi] Rubens'in Leonardo'dan türetilmiş *Sancak için Muharebe, Amazonların Muharebesi* [Amazonomachia] ve *Konsül Decius Mus'un Ölümü* muharebe dizisine ve Gros'nun Murat'yı şanlandıran *Bataille d'Aboukir*'ine [Aboukir Muharebesi], bedenlerin muharebenin ortasında birbirlerinin üzerine üşüşüp girişmeleri, kahramanca bir yakın dövüş, mücadelenin neden olduğu yüz hatlarını sergileyecek ve mücadele edenlerin gözlerindeki dehşet ve cinayeti vurgulayacak kadar yakındaki insan ve hayvanların didişen düğümü olarak kaosu akla getirir.

Gene de, modern duyarlılığa muharebenin kaosunu en başarılı şekilde aktaran betimleme, öznel mevcudiyete genişlik sağlayan, görüldüğü kadarıyla iç ve dış deneyim arasındaki çizgiyi yok eden ama gene de kavranamaz dışsallıkla içeri dalmış, el yordamıyla giden bilinç arasındaki abisi kaydedebildir. Ve bunun için de edebiyatın içsellğine bakılır. Abis, *Parma Manastırı*'nda (1839) Stendhal'ın kendi betimlemesini ve Fabrizio del Dongo'nun Waterloo deneyimini çerçevelediği ayrım gözetmeyen ironinin membaıdır.⁶⁹ On yedi yaşında, tutkulu, Fransa davasına ve kahramanlık idealine inanan birisi olarak Fabrizio, on dokuzuncu yüzyılın birçok Avrupalısı tarafından çağın en aşırı belirleyici, en aşırı dramatik muharebesi olarak görülen olayın geçtiği yere ulaşır. Waterloo öncesi silahlı ve üniformalı olarak ortaya salıverilen Fabrizio alanda dolanır, kısa süreliğine Ney'in korumalarına bağlanır, ateş altında kalır, bir Prusya süvarisini vurur, kılıçla öldürülmekten kurtulur, ricata katılır ve kendisini kaçış yolunda bulunca, diğer kaçaklardan biri tarafından yaralanır. Olaya dalması duygularındaki karmaşanın ve deneyimlediklerinin parçalılığı ve donukluğunun damgasını taşır. Suyu batmış bir alanın yüzeyi, dalgalar topaklar halinde havalanıp "garip bir biçimde hareket etmeye" başladığında, Fabrizio "bu ilginç etkiyi" fark eder. Yalnızca yanındaki hafif süvarilerden bazıları düşüp o da "toynakları kendi bağırsaklarına takılmış" kanlı bir atın sürülmüş toprakta debelendiğini gördüğünde, ışıktan yanar: "Ah, demek ki sonunda ateş altındayım!" der kendi kendine. "Ateş edildiğine tanıkl oldum" (1:54). Ama bir yandan süregiden gümbürtü içinde fark edemediği kadarıyla yakından ateş edildiğini duyup, diğer yandan da uzaktaki bir bataryadan duman görünce, "ne olup bittiğini hiçbir şekilde anlayamadı." Çukurda kalan bir yolda Ney'in korumalarıyla ilerlerken, şaşırtıcı biçimde, "hayli ufak" görünen "kırmızı giysili adamlardan oluşan

çok yayılmış hatlar,” sonra da kırmızı süvarilerden oluşan hattın tırışta ilerlediğini görür. Duman, ilerledikleri yönde herhangi bir şeyin ayırt edilmesini olanaksız kılmaktadır. Atlılar hızla yaklaşır mareşalle konuşur, bir general dötrnala düşmana doğru uzaklaşır ve Fabrizio dostça bir çavuşa sorar: “Efendim... bu gerçek bir muharebe mi?” (1:55). Bir zırhlı süvarinin bacağına kesilmesine tanık olur, bir kantinde çok fazla brendi içer ve imparator geçip korumalar bağırıldığında Fabrizio bakar ama generaller ve ağır süvarilerin arasında onu ayırt edemez. “Hayli yakında garip bir ses” duyduğunda, devrilmiş dört adam ve kanlar içinde, atından inmiş bir general görür, bunun üzerine Fabrizio’nun atına el konur ve o da hiddetle bir başına kalır (1:59-60). Bir piyade grubuna katılmayı başarır, ama bir Prusya saldırısı sırasında bir kantinci arabasında uyuyakalır ve bir bozgunun ortasında uyanır. Bir alayın kalıntılarını toplamak isteyen onbaşı tarafından alınınca, nihayet kendini bir çatışmanın içinde bulur. Tıkanmış yolları, tam düzensizliği ve disiplinsizliği ve çılgınca söylentileriyle geri çekilmenin bir parçası olur. Ertesi gün, kendi başına bırakılmışken, “Onu en fazla umutsuzluğa sevk eden, Onbaşı Aubry’ye şu soruyu sormamış olmasıydı: ‘Gerçekten bir muharebede yer aldım mı?’” Ama kendi kendine yer almış gibi gelmişti (1:77). Daha sonra, savaş sonrası yaraları geçince, tüm başına gelenler üzerine düşünür ve farklı bir insan olduğunu hissederek. Ama “yalnızca bir noktada, bir çocuk olarak kalmıştır: görmüş olduğu, bir muharebe miydi; ve öyleyse, bu muharebe Waterloo muydu?” (1:91). Ve tarihin nasıl yapıldığı üzerine bir ön bilgi ve muharebenin parçalanmış çoğulluğunun deneyimsel kaosundan hareketle inşa edilmiş tutarlı bir gerçeklik içinde, bulunduğu yerleri tanımlayabilmesine ve belirleyebilmesine yardımcı olacak betimlemeler peşinde gazeteleri ve yayımlanmış *réçits de bataille*’ı [muharebe anlatısı] hevesle okudu.⁷⁰

Fabrizio’nun dünya-tarihsel bir olay üzerine deneyimi aracılığıyla iletilen bilişsel ve nihayetinde felsefi ironi, görünüşe bakılırsa Stephen Crane’in *Red Badge of Courage*’ındaki (1895) muharebeyi çerçeveleyen ironiden daha ihtiraslıdır. Crane’in ironisi büyük ölçüde genç kahramanının eyleminin gelgit akıntısıyla süpürülen kahramanlık idealinin yanıltıcı dayatılmasına yöneltilmiştir. Ama burada muharebenin ilksel gerçeğini içeren, Stendhal’den sonra beklenebileceği gibi fiili olaylarla deneyimlenen bilinç arasındaki bilişsel boşluk değildir, daha doğrusu burada hangi gerçek varsa, bizatihi birçok dürtüsünde ortak ama son tahlilde öznel olan deneyimde yatar. Crane’in yaratıcı yeniden anlatımında muharebenin gerçek doğası zihnin aldığının hissedilen gerçekliğindedir. Algı ve duygu çözümsel olarak birbirlerinden ayrı değildir ve deneyimin karşısına konulup ölçülebileceği ya da yanlışlanabileceği, kendi içinde tutarlı ve tek deneyimleyen bilince üstün bir bütünlük yoktur. Yalnızca, başkalarının deneyimlerinin karşısına çıkarıldığında bilgileri özel bir etkiye sahip olmayan algılayanlar vardır.

Crane’in amacı yalnızca “savaşı içeriden görmek” değildir, aynı zamanda Stendhal’in tersine, “Muharebemi bir tip yapmam ve ad söylememem esastı,” yani, baş kahramanının doğrudan deneyimini geriye dönük olarak telaffuz edilmiş önceden biçimlenmiş dramatik bir anlatının doğrudan karşısına koymaktan kaçınmak esastı.⁷¹ Muharebenin gerçekliği ne formel bileşenlerine ne de daha geniş bir dramdaki konum ve ağırlığına dayandırılacaktı. Crane’in, anlatıda çoğunlukla “genç” olarak anılan, ama ara sıra yoldaşları tarafından adıyla hitap edilen kahramanı, neredeyse her gün “belirleyici bir zaferin anlatısını basan”

gazeteler tarafından böyle tanınan, “yeryüzünün o büyük işlerinden birine” yakında karışacağına pek inanmaz. Ve bu göz ucuyla ironi yetmiyormuş gibi, Crane romanının altbaşlığında anlattığı olayların formel ve tarihsel önemi üzerine bir reddiye geçer: “Amerikan İç Savaşının bir Bölümü.” Ama deneyim, en bariz biçimde, bir geçiş ayini olarak, kahramanı için anlamlıdır. Antiklimaksın damgasını vurduğu rasgeleliğinde ve iç ve dış kaostan bir geçiş olarak anlamlıdır.

Her ne kadar Stendhal gibi Crane de algılayıcı bilinç olarak yakında safça beklentilerinden kurtaracağı bir muharebe acemisini ele alsada beyaz sayfaya bu yaklaşım ne saf fenomenalistik bir açıklama, ne de saf duygusal olanını üretir. Aslında, gencin muharebe deneyimi hem yoğunluğunda hem de içedönüklüğünde dalgalanan ayrılmaz bir duygu ve algı karışımıdır. Ve her ne kadar okuyucunun tüm bilgisi gencin duyarlılığı ve algı menzili aracılığıyla elde edilse de, bu iki metrelik bir yakınlığın içine hapsolmuş katı bir duygusal zarf değil, genişletilmiş bir algı menzildir. Gencin panik halindeki kaçışından, dönüp dolaşıp geri gelişinden ve taktik amaçlar da içinde olmak üzere sahne ve eylemin daha büyük parçalarını aksettiren tümen düzeyinde kulağına çalman konuşmalardan, muharebe alanının diğer kısımlarındaki yükselen beklenti ve işaretlerden de yararlanır. Üslup olarak Crane’in gencin algılayan bilincini dolaylı söylem yoluyla betimlemesi, içsellik ve olay arasına biraz yorumlayıcı mesafe katmasına yer açar. Duygu ve algılamasının aktarıldığı dil ve betimleme, aynı zamanda toplu deneyimle kişisel bilincin tekilliği arasındaki gerilimi de aktarır. Bu gerilim muharebeyi eşzamanlı olarak kaosu hem zapt etme hem de cesaretlendirme çabası olarak tanıyan içkin çerçevenin içerisinde gerçekleşir.

Crane’in yorumunda, muharebenin kaosu illaki de algılayıcının deneyiminde yatar, ama zihnin başlamakta olanla, parçalanma ve aşırı yüklenmeyle nasıl başa çıktığı bu toplu kimlik duygularının kuvvetine bağlıdır. Tekilliliğinin bilincindeki tekil algılayıcıda, kaos tamamıyla mevcuttur; kaynaşmakta olan bir kolektifin üyesinde, kaos çevreye itilir. Orduların tutunumları örgütlenmiş kolektif kimliklerinde yatar ve muharebenin enerjileri bunları bozmaya, parçaları parçacıklara indirgemeye yönelir. Crane psikolojik gerçekliğini ve öznelliğini bu dinamiklerle, başlangıçta eğretileme yoluyla bağlantılandırır.

Açılış paragrafında, odağı daraltıp gözlem noktasını alçaltmadan önce, Crane kamp kurmuş orduyu “söylentilerin gürültüsüyle uyanmış ve hevesten titremeye başlamış” ve “gözünü yollara dikmiş” tek bir canlı yaratık olarak ele alır. Daha sonra, karanlıkta yürüyüş halindeki, ama dere ve hışırtı, hava duygusu ve çelik parıltısı olarak anlamlandırılarak verilen bir alay, “birçok ayağıyla ilerleyen o canavarlardan birine... sürünen muazzam bir sürüngene” benzetilir. Şafakta, uzun, kara yürüyüş kolu “gecenin mağarasından sürünerek çıkan iki yılan” gibi görünür. Daha sonra da birliğiyle birlikte uzun, nedeni belli olmayan ve endişe verici bekleyiş, yürüyüş ve manevraların ardından genç kendini topunu doldurup ateşlerken bulur ve “bir insan değil, bir uzuv” olur. Sonra, muharebenin sıcaklığında, edinilen deneyim özellikle mahrem, sınırlı ve parçalı hale gelir. Gencin düşünceleri “kaptırıp gider,” eylemleri otomatik hale gelir. “Şiddetli bir terlemenin, gözlerinin sıcak taşlar gibi patlamak üzere olduğunun” bilincine varır. “Yakıcı bir gürültü kulaklarını doldurur.” Sonra, “hiddetlenmiş bir hayvanın akut öfkesine” benzer “bir kızıl hiddet” gelir. Gene

de, çevresindeki arkadaşlarıyla bilinçli bir şekilde bağlı kalır, ama ancak ateş yatıştığında yakın çevresinin ve geniş manzaranın yeniden farkına varabilir (35-8).

Romanın merkezi bölümünde, genç kısmen de bulaşıcı olarak paniğe kapılır ve bir grup ve bir alaya mensup birisiyken, serbestçe hareket eden bir parçacık, tekil bir bilinç ve deneyim noktasına dönüşür. Kaçışını, görevi “olabildiğince kendini kurtarmak olan, ordunun küçük bir parçası” olarak akılcılaştırmaya çalışır. “Daha sonra, subaylar küçük parçaları yeniden bir araya getirecek ve bir muharebe hattı oluşturacaktır” (45). Kişisel geri çekilişi onu kolektif kimlikten ve eylemden ayırır, ama onu, önce panoramik görüntüsünde (“uzun, gri duman bulutları” olarak ancak anlaşılabilen manzara ve muazzam gürültü), sonra da mekanik ucube olarak özünde, muharebenin gerçeğini aramaya yönelir: “Muharebe ona muazzam ve feci bir makinenin öğütmesi gibi geliyordu... Yaklaşık cesetler üretmesini görmesi lazımdı” (50). Hareketin bu safhasında görüp duydukları, muharebe çalkalanmasından dökülen ve mekanizmasının üretmeye ayarlandığı düzensizlik çeşitleriydi: Parçalanmış ve yaralanmış olanların oluşturduğu sel, yoldaki, “çığlık atan bir arabalar, takımlar ve adamlar kütesine” dönüşmüş “kabaran bir dolaşıklık.” Biriken düzensizlik, kütlelerin arasından sükûnetle “karmaşanın kalbine” doğru ilerleyen bir piyade kolu “ormandan fırlayan... ceketleri ve teçhizatlarından kurtulan,” gencin üzerine “dehşete kapılmış bufalolar gibi” saldıran, sağından solundan sıçrayıp koşuşturan, çılgınca konuşan, bir ileri bir geri top arabaları gibi gidip gelen, her yöne atlayan, “yön fikirlerini birbirlerine karıştırmış karanlık insan dalgaları halinde” geri döndüklerinde gelir. Ağızlarından “bin bir çılgın soru çıkar, ama bir yanıt alınmaz” (69-70). Geri çekilmedeki Fabrizio gibi, genç de değerlendirici yarasını bunlardan birinden alır – “cesaret madalyasını”.

Başından darbe alan gencin algılaması daha da belirsiz ve parçalı hale gelir: Atların çektiği topların homurtusu ve koşuşturması, tartışmalar, topların gürlemesi ve gümbürtüsü, ışık patlamaları ve ara sıra da kabaran insan kütleleri. Tarlalarda ve ormanlarda, karanlıkta, “Büyük bir insan ve mühimmat izdihamı var gibiydi” – “atların bedenleri ve savaş makinelerinin dağılmış parçalarıyla dolu” tek seferlik bir ırmak (70-1). Bu bölüm pörçük, anlaşılabilir kâbus ve fantazmagorya gibi deneyimlenen bir muharebe deneyimiydi. Genç, firar anından başlayarak, her türlü nirengi noktasını kaybederken, kaçış ve yıkımla bölükler, alaylar ve ordular tutarlı kimliklerini kaybetmiş ve yuvarlanarak, rasgele hareket eden bireylere ve kütlelere ya da yaralılara, ölmekte olanlara ya da ölümlere dönüşmüşlerdi. Şans eseri genç henüz bütünlüğünü korumakta olan bölüğüne döndüğünde, bu, çatışmanın sıcağında en güçlü hale gelen ortak kimliğini ve bilişsel odağını yeniden takınmak için oldu, ama kapsamlı bir anlaşılabilirliğe pek de ulaşamadı.

Henry Fleming (Gencin asker arkadaşlarının bilinen adı) için muharebenin kaosu yalnızca karanlığından ve parçalılığından, duysal ve bilişsel yoksunluktan değil, duysal aşırı yüklenmekten de kaynaklanıyordu ki, bu ikisini ayırmak bazen zor olur. Her ne kadar Henry’nin ve bizim de muharebemiz hep kesintili ve sıklıkla da görüngüsel olarak düşünülebilecek bir sonuçla yabancılaşmış olan ayrıntılarda olsa da, algılar, anlamın ardından kavranmış olmaktan çok kendiliğinden geliştiği için, duysal yorumlamayla yüklüdür. Bu yüzden, Henry’nin alaya dönüşünün ertesi sabahı uyanışında, “Uzaklar çatışma gürültüsüyle parçalanıp çınılıyordu. Seslerde, sanki başlangıcı yokmuş ve sonu da

gelmeyecekmiş gibi bir ölümcül kalıcılık ifadesi vardı” (80). Gürültüyü öne çıkaran nitelik ve kökeninin yanında doğurduğu, seslerin üzerine serilen ve onun özellikleri haline gelen tehdit ve kaçınılmazlık duygularıydı. (Gene o erken gün ışığında, yayılmış uyuyanlardan oluşan bir kütle görür ve bunları ölümlerden oluşan bir alan olarak alır ve sonra, uyum sağlayıp, “bu kasvetli görüntünün o anın bir olgusu değil, yalnızca bir kehanet olduğunu görür.”) Daha sonra, saflarda, toplar daha da “yükselip çıldırırken,” “muharebe gürültüsü tek bir uzun patlamanın gök gürültüsü halinde oturur” (93). Daha da sonra, görelî bir yatışmanın ardından, ses kabarıp, “bitmez tükenmez bir kükremeye dönüşür... Bunun ortasında kalanlar için, evrene ekleştirilmiş bir gümbürtü olur. Muazzam bir makinenin, küçük yıldızların arasındaki karmaşıklıkların mırıltısıyla iletişimidir. Gencin kulakları dolu kupalar gibiydi. Daha fazlasını almaları olanaksızdı” (123).

Ölçek abartı gerektirir ve abartı da doyuma ulaşan duyular gibi, yetersiz kalır. Deneyimin en yoğun olduğu sırada, saldırı esnasında, odak uzaklığı en kısa halinde ve algı da en keskin halindedir (“Yeşil çimlerin her yaprağı güçlü ve berraktı,” 105). Ama aynı zamanda en güvenilmez durumdaydı (“Görüşü düşünce ve kasların gerginliğinden sarsılmış ve şaşkına dönmüştü. Küçük ateş atılımlarının neden olduğu duman bulutu dışında bir şey görmüyordu, ama içinde o kadim engellerin yattığını biliyordu,” 128). Algı ve duygunun aşırı yüklenmesi bir otomatiklik getiriyordu. Bir noktada, genç ayakta olduğunun ve yerin hangi yönde olduğunun bilincini kaybeder. Yere düştüğünden, hemen ayağa kalkar ve “O anda beyninin kaosunu bir düşünce katetti. Acaba, diye düşündü, vurulduğum için mi düştüm” (95-6). Azimli ve umarsız, ateş edilecek kimse kalmadığında bile ateşe devam eder (dolayısıyla da “savaş çılgını” olarak görülür). Alay tükenmeye yaklaşıırken gerçekleşen nihai, başarılı bir taarruz, bir “feveran” gibidir – kaleydoskopik hareketin algılanan koşuşturma ve girdabında verilen, ortak bir refleks patlaması. Bu geçip, gürleme yatışıp alay uzaklaştığında, muharebenin bir yenilgi mi yoksa zafer mi olduğu bilinmez. Ama kaos, Henry için “şehvetli bir kâbus,” geçmiştir ve doğayla barışın düzenli dünyasının geri gelmesini özlemle bekleyebilir.

Sonuç, zaferi kimin kazandığı sorusu, Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’taki muharebe betimlemelerinin en büyüğü, Borodino Muharebesi’ için de aynı düzeyde sorunludur. Günün sonunda, her iki ordu da yorgundur ama muharebe alanındadır ve Ruslar Fransızların ilerlemesini durdurmuştur. Napolyon ordusunun dörtte birini kaybetmiş, ama bazı mevkiileri ele geçirmiştir; Ruslar, der Tolstoy, ordularının yarısını kaybetmiştir. Rusların, Tolstoy’un ölümsüzlük için baştan yarattığı başkomutanı Kutuzov ertesi sabah muharebenin kaybedildiği görüşüne karşı çıkabilmek için bir saldırı düzenlenmesi yolunda emirler vermiştir. Bu arada, Napolyon ölümcül bir darbe aldığını fark etmiş gibi resmedilir; gene de ertesi gün kendisini boş bir muharebe alanının efendisi olarak bulur ve Moskova’ya doğru ilerlemesini sürdürür. Geri çekilmeye karşın, Tolstoy sonucun Ruslar için bir moral zaferi olduğunu iddia eder, ama yenilgiye uğrayanın geleneksel tesellisi olarak değil, sonunda düşmanın moralinin bozulmasına yol açan ve yenilgisini güvenceye alan bir irade ve cesaret beyanı.

* Borodino Muharebesi: Napolyon’un 1812’deki Rusya seferi sırasında, Fransa İmparatorluğuyla Rusya arasında gerçekleşen muharebe. Muharebe sonunda Rus ordusu geri çekilmiş, ama Fransız ordusu da belirleyici bir zafer kazanamamıştır –çn.

Tolstoy böylece muharebenin belirsizliğini, yarım kalmış bir eylem olarak belirleyicilikten uzak olmasını, ama ardından gelecek gelişmeler üzerinde belirleyiciliğini vurgulamış olur. Napolyon'un bile yolunu kaybedeceği kadar yoğun olan bilinmezlik bulutu çatışmalar sona erdiğinde dağılmaz, ama muharebenin asli, kaçınılmaz karışıklığı da eninde sonunda bunun, açıklanamaz tarihsel kuvvetlerin daha büyük dramına katkıda bulunması açısından bir "dönüm noktası" olmasını engellemez. Tolstoy (sıklıkla yaptığı gibi mekânın diline başvurarak), muharebe sonrasında Fransız ordusunun, belli bir momentum kalıntısından yararlanarak Moskova'ya kadar yuvarlandığını yazar, ama orada, Rusların ek bir çabası olmadan,

Borodino'da aldığı ölümcül yaranın kanaması sonucu çökecektir. Borodino Muharebesinin dolaysız sonucu Napolyon'un Moskova'dan anlamsız kaçı, eski Smolensk yolu üzerinden geri çekilmesi, beş yüz bin kişilik işgal ordusunun yok olması ve ilk kez olarak Borodino'da daha yüksek cesarete sahip bir rakibin elinin üzerine indiği Napolyon Fransa'sının gerilemesidir.

(kitap 10, bölüm 39)

Bu muhteşem tarihsel kurgunun ilerleyişinde, Borodino da benzer bir eksen görevi görür, bir dizi formel muharebe betimlemesi aktarılrken yaşamların akışını da belirler. Tolstoy anlatılarını muharebeyi deneyimleyen bir dizi zihnin aracılığıyla aktarır, yani Schöngabern ve Austerlitz'deki acemi savaşçı Nikolay Rostov, profesyonel asker ve aynı zamanda da derin zekâ ve duyarlılığa sahip Prens Andrey Bolkonski ve kaderiyle eksantrikliği sayesinde Borodino'da canını tehlikeye atan sivil Piyer Bezuhov. Tolstoy bu muharebelerde serbestçe bakış açıları arasında gezinir, hatta Napolyon'un gözleri ve zihninden de bakar ve işine geldiğinde de bu kayıtlardan dışarı çıkıp dış anlatıya geçer. Deneyimleyen özneler arasındaki geçişler ve Tolstoyvari müdahaleler hem oluşmakta olan kapsamlı bir resim olasılığını hem de deneyimin parçalı ve bölücü niteliklerini akla getirir. Bu arada, Tolstoy muharebenin doğasını anlaşılmaktan kaçan ve genellemeleri toparlayan bir ayrıntılar evreni olarak açıklar.

Ama Piyer Borodino'daki birincil deneyim merkezidir, saflığı ve açıklığı Napolyon'un tarihsel egoizmini ve Andrey'in hayal kırıklığına uğramış kabullenmesini tamamlar. Isaiah Berlin Tolstoy üzerine klasik denemesi *The Hedgehog and the Fox*'ta [Kirpiyle Tilki] Piyer hakkında der ki,

O, tarihçiler ve ressamlar tarafından resmedilen bir muharebenin peşindedir. Ama yalnızca şu ya da bu insani arzunun peşine rasgele düşmüş bireysel insanların sıradan karışıklığını bulur... Piyer yalnızca, kökenleri ve sonuçları büyük ölçüde izlenemez ve öngörülemez olan bir dizi "rastlantı" görür; yalnızca, sürekli değişen, ayırt edilebilir bir düzene sahip olmayan gevşekçe bir araya gelmiş olay grupları.⁷²

Eylemin sabahı askerler ve duman dolu bir panoramaya bakan Piyer karşısındaki sahneye indiğinde, "durmak bilmeden patlayan silahlara karşın... bunun bir muharebe alanı olduğuna" dair hiçbir fikre sahip değildir. Fransızların tüm Rus mevkilerinin anahtarı olarak gördüğü top bataryasının taçlandığı bir tepciğe tırmandığında, birkaç topun ateşlendiği,

hafifçe mevzilenmiş bu noktanın “muharebenin en önemli noktası olduğunun” farkında değildir. “Aksine, yalnızca orada bulunuyor olması nedeniyle, buranın alanın en önemsiz kısımlarından biri olduğunu düşünür” (kitap 10, bölüm 31). Şaşkınlığı Fabrizio’nun bazı noktadaki şaşkınlığına yakındır ve gerçekten de, Tolstoy savaşı “olduğu gibi” anlayan Stendhal’a duyduğu büyük minneti kabul eder ve özellikle de Fabrizio’nun Waterloo Muharebesindeki şaşkın geçişini aktarır.⁷³ Crane de Tolstoy’un Kırım’daki savaşı anlattığı *Sivastopol’a* çok şey borçludur.⁷⁴ Ama Crane ve Tolstoy muharebenin kaosunu gerçekliğiyle aktarmadaki yaklaşımlarında uyuşurken, kaosun ötesine bakma konusunda ayrılırlar.

Berlin’in denemesi, Tolstoy’un yalnızca tarih fikrinde değil, doğasında da bulunan, eylemle deneyimi saran bilişsel kaosta ve hem belirlenimci hem de kapsayıcı ama insan oyuncuların kavrayış olanaklarının dışında olacak biçimde çokyönlü olarak oluşturulmuş asli bir düzende ısrarcı olan paradoksu gözler önüne serer. Deneyim, diye ısrar eder Tolstoy, tahrif edilmemelidir, çünkü o bildiğimiz şeydir. Bunun sonucunda da, insanların (özellikle de tarihçilerin) “yalnızca bir düzen olduğuna güçlü bir inanca dayanarak bir düzen olduğunun algılandığı iddiasında bulunmanın... küstahça anlamsızlığı” da içinde olmak üzere kendi kendini kandırmaya eğilimine karşın, “insanın tek algıladığı anlamsız kaostur, en yüksek biçimi, içinde insan yaşamının düzensizliğinin en yoğun bir şekilde yansıdığı mikrokozmos savaşı olan kaos.”⁷⁵ Crane açısından, muharebenin gerçek kaosunu betimlemek için “içeriden görmek” yeterlidir; Tolstoy açısından, orada olan ama görünmeyen şey, görüntüyü bozar.

Sorun esasında sayı ve ölçek sorunudur. Birincisi, olayın doğasıyla herhangi bir dolaylı açıklama arasındaki kopukluk, onu anlaşılmasız kılar. “Böylesi koşulların fiili katliam ve şiddet olgusuyla nasıl bir bağlantısı bulunduğunu kavrayamayız.” Sonra, oransızlık da vardır. İnsan “hesaplanamaz sayıda nedenle karşı karşıya kaldığında, her neden ve her dizi aynı ölçüde geçerli, aynı ölçüde önemli ve aynı ölçüde yetersiz görünür” (kitap 9, bölüm 1). Muharebeye katıldığında, nedenlerin, eylemlerin, failerin hesabın ve anlamının ötesindeki çokluğu, gidişatı öngörmeyi ya da bir savaş “bilimine” ya da bir dizi askeri ilkeye göre plan yapmayı olanaksız kılar. Aynı şekilde, çatışmayı yönetme ve sonucunu belirleme anlayışını, yani askeri deha ve alana hâkim zekâ anlayışını da abes hale getirir. Borodino’dan kısa süre önce, Andrey Piyer’e, “Muharebe onu kazanmaya kararlı bir şekilde azmedenler tarafından kazanılır,” der. “Ama yarın bizi ne bekliyor?” Bizim adamlarımızın ya da onların kilerin kaçmaları ya da kaçmamaları veya şu ya da bu adamın ölümü olgusu tarafından o anda belirlenen yüz milyon, çok farklı olasılık” (kitap 10, bölüm 25). Vurgulamak için, Tolstoy bu noktada Clausewitz ve Wolzogen’i devreye sokup vakur Alman genellemelerini tekrar ettirir.

Olasılıklar o kadar çok ve yerel, sonuç da işe karışanların çok çeşitli duruşları ve eylemleriyle “çeşitli iradelerin sayısız çatışmalarına o kadar bağlıdır ki (kitap 10, bölüm 7), Tolstoy failin muharebe üzerindeki etkisiyle rütbe ya da komuta konumu arasında ters orantılı bir yasa önerir. Hiyerarşide ne kadar yüksekse, olaya müdahalesi ve dolayısıyla da sonuca oranla yaptıklarının önemi o kadar az olur. Benzer şekilde, eylemden ne kadar uzaksa, o kadar az şey bilir. En iyi generaller bilgece davranıp cesaret verir ama olaylar geliştikçe (bir şey yapmak için artık çok geç olduğunda) eldekini en iyi şekilde değerlen-

dirmekten başka bir şey yapamazlar. Sonuç büyük bir tesviyedir, muharebenin yapılara ve hiyerarşilere düşman olduğu ve bu arada da orduların çoğulluğu denetlediği ve ortak bir hedefe doğru örgütlediğinin beyanı. Görünüşte gücü nitelendirmeyi amaçlayan Tolstoy orduyu, “en büyük yarıçapa sahip olan tabanın erattan oluştuğu... sivrisi de başkomutanı temsil eden” bir koniye benzetir (sonsöz 2, bölüm 6). “Askerin saplama, kesme, yakma ve yağmalamayı bizzat gerçekleştirdiği” tabandan, tüm kademelerden geçerek saf komutanın zirvesine, doğrudan faillik ve komuta işlevi birbirlerini tamamlayan karşılıklılıklardır, birinin fazla olması, diğerinin az olacağı anlamına gelir. Ama meşrulaştırıcı açıklamalar gibi, öncesinde ve sonrasında, savaşlar ve devrimler gibi büyük ortak eylemler için komuta işlevlerini Tolstoy hareket halindeki bir geminin pruvasına benzetir, gemi hangi yönde ilerliyorsa, o yönde “önderlik” ederler (sonsöz, bölüm 7). Benzer bir akıl yürütmeyle, Çar’a yanıt veren Andrey istila sırasında alandaki askerlerin yanında görev almayı ister. “Askeri bir harekâtın başarısı, onlara [emirleri veren askeri dehalara] değil, ‘Kaybettik!’ ya da ‘Hurra!’ diye bağırان saf tutmuş adamlara bağlıdır. Ve yalnızca bu saflarda insan yararlı olduğundan emin olarak hizmet edebilir,” sonucuna varmıştır (kitap 9, bölüm 11).⁷⁶

Her düzeydeki katılımcıları etkisi altına alan koşullar ve örgütlü enerjileri etmenlerle olayların çokluğu nedeniyle kaos yaratmaya yönelmiş düşmanın öngörülemezliği tarafından, muharebe sırasında gerçekleşen kaos kaçınılmaz kılınır. Tolstoy, barut kullanılan muharebeleri anlatan diğer romancılar ve anı yazarları gibi, bilinmezlik iklimini karşılaşmanın karartıcı dumanı ve şiddetli şamatasıyla sarmalar. Dahası, Austerlitz ve Borodino’da orduların yerleşimi kilometrekareleri buluyordu. İletişim atlı habercilerle yapılmak durumundaydı, bu da yerine ulaştıklarında koşullar üzerine raporlar ve stratejik komutların anlamsız ya da daha da kötü olduğu anlamına geliyordu. Tolstoy Austerlitz sabahı Rus ordusunun kanatlarından birine komuta eden Prens Bagration’un bir komutun doğrulanması için bir haberciyi (Rostov) kasıtlı olarak, habercinin pek olası olmasa da yerine varması durumunda bile, geri döndüğünde muhtemelen savaşın sona ermiş olacağının bilincinde olarak gönderdiğini gösterir (kitap 3, bölüm 17). Anlatı açısından mutlu sonuç, bir kanattan diğerine alanı kateden Rostov’un muharebe üzerine, kendi mevkiinde savaşan bir askerden ya da güvenli bir yükseklikten sahneyi izleyen bir komutandan daha geniş bir görüşe sahip olmasıdır. Ama Rostov’un görüşü bir dizi parça üzerinedir, sonucunu bilemediği taarruzların, silahlı çatışmaların eteğinden, alanları yok eden topçuların, düzensiz birliklerin yanından dolanır – tutarlılıktan, berrak bir anlamdan ya da doruktan yoksun bir görüntüdür bu. Bir noktada, “neler olup bittiğini görmek üzere” bir tepeciğin üzerinde durur, “ama dikkatini ne kadar yoğunlaştırırsa yoğunlaştırsın, neyin olup bittiğini ne anlar ne de görebilir: Dumanların içinde birtakım adamlar gidip gelmekte, önde ve arkada birlikler sıra sıra ilerlemektedir; ama neden ve nereye giderler ve bunlar kimlerdir, bunu anlamak olanaksızdır” (kitap 2, bölüm 17).

Algı sorununun altında nicelik sorunu vardır, sayıların sorunu, ve Tolstoy’un savının tezatlı ikiliği burada kendini gösterir. Muharebe deneyiminin önlenemez kaosu nedenlerin çokluğuna ve bunların hiyerarşi oluşturmaya olan kayıtsızlıklarına karşılık geliyor olsa da Tolstoy gene de arazi, donanım ve göreceli sayılara karşın muharebeleri kazananın kararlılıktaki farklılık olması gibi ortak görüngülere yer açar. Üstelik, nedensellik, yani kararlılık

egemen olsa ve hiçbir zerre göz ardı edilemeyecek olsa da, Tolstoy'un da ifade ettiği gibi, o zaman da "sayılamayacak miktarda serbest kuvvetin (çünkü insan hiçbir yerde, muharebe sırasında olduğu kadar özgür değildir...)" toplamı olarak "hareketin yönünü" türetmek (kitap 13, bölüm 6), hesaplamak umutsuz olsa da, failliği kabul etmek olur. Dolayısıyla Tolstoy mekanikten mekanığa geçer, ama mekanik anlatıda gücünü sürdürür. Örneğin, batıdan doğuya doğru, 1789'da Paris'te başlayan büyük bir hareketin genel bakışında işler. Hareket, enerjisini tükettiğinden, 1812'de Moskova'da sınırına varır ve sonra da sarkaç misali, doğudan batıya doğru bir hareketle yönünü değiştirir ve Paris'te, başladığı yerde sona erer (sonsöz 2, bölüm 1). Ama böylesi betimleme açıklama olmaz; bunun için halkın yaşamı olan "bilinçsiz, genel sürü-yaşamını" (kitap 9, bölüm 1) çeşitli bireysel yaşamlarla ve her şeyin bir sonucu olduğu "bireysel iradelerin sayısız çatışmalarıyla" (kitap 10, bölüm 17) uzlaştırmak gerekir. Tolstoy'un önerisi kalkülüs modeline dayanır: "Yalnızca gözlem için çok küçük bir birim alınarak (tarihin diferansiyeli, yani insanların bireysel eğilimleri) ve bunların entegralini alma sanatı denenerek (yani bu çok küçüklerin toplamı bulunarak) tarihin yasalarına ulaşabiliriz" (kitap 11, bölüm 1).

Bir yasalar evreninde somut deneyimle inanç arasındaki mesafe düşünce tarihinde ve doğrusu betimleme tarihinde de yeni bir şey değildir. Bilimsel tuzaklarına karşın, Tolstoy'un bu mesafeyi kapatma yöntemi, o zaman daldığı büyük tarihsel betimleme çalışmasına bir mantık sağlayan bir eğretilme kaçıydı. Orada çalkantılı zamanlarının sonuçsuz hareket ve olaylarına imgesel şekilde katılmış bireylerin tarihini önerir. Bireylerin, tüm tikelliği, dolaysızlığı, dar kafalı seçiciliği, inatçılığı, kendi kendini kandırması ve bilişsel başarısızlığıyla tarihsel gerçekliği oluşturan deneyimini saf dışı bırakmaya hiçbir noktada hazır değildir. Tolstoy *Savaş ve Barış*'ta idealist öncelleri gibi ne deneyim âlemini yanıltıcı olarak bir kenara atarak ne de sanatı ya da düşüncesinde muharebe alanında yoğunlaşan ve örneklerini veren kaotik karmaşıklığı reddederek mesafeyi silmez. Deneyimleyici özneyi de onu etkileyen dışsallıklardan ayırmaz. Tolstoy'un gerçekliği William James'inkiler kadar bir etkileşimdir ve bencilce kendi kendini kandırma bir yana, deneyimleyici bilincin muharebeden anladığına tatmin edici bir alternatif yoktur – Andrey'in iki ölümünde anırttığı dı dışında: Austerlitz'de, sonsuz gökyüzü ve ardındaki hiçlik; ve Borodino sonrasında, aşk, kabulleniş ve nihayet "yaşamdan uyanma" adı verilen ifade edilemez bir başkallığın içine çekilmeleri.

Ama bu, Tolstoy'un düşünme sürecinin bu safhasında "metafizik" olarak adlandırma alışkanlığı edindiği bir şey. Her ne kadar deneyimin üstün olduğunu reddetmiyor olsa da, dünyayı bir yasalar dünyası olarak anlama tutkusundan da vazgeçmez. Böylece, ikinci sonsözünde (bölüm 10), tıpkı yüzyılının biliminde henüz bilinmeyen ve dolayısıyla da "kaçınılmazlık yasalarının" dışında kalanın "yaşam kuvveti" olarak adlandırılması gibi, tarihte de "bizim tarafımızdan bilineni kaçınılmazlık yasası olarak adlandırdığımızı ve bilinmeyi de hür irade olarak adlandırdığımızı" gözlemler. "Hür irade tarih için yalnızca insan yaşamının yasaları üzerine bildiklerimizden arta kalan bilinmeyen için kullanılan bir ifadedir." Yirminci yüzyılın biliminde "kaos" fiziksel dünyanın yasaları üzerine bilinenden "arta kalan bilinmeyene" uygulanan ifadeydi, bunların tümü, Newtoncu ölçekte, uzun süre matematiksel dildeki öngörülebilir betimlemenin dışında kalmıştı ve bir zamanlar

ilkesel olarak kurlsız sanılmıştı. Aslına bakarsanız, Tolstoy'un nitelendirmesi, insanoğlu-
nun çeşitli zaman ve koşullarda "kaos" olarak betimlemeye yatkın olduğu şeye uygundu.
Tolstoy için, hür irade ilkesel olarak kurlsız sanılan arta kalan bilinmeyen kaostur ve
gerçek anlamda bizatihi özgürlük de öyledir. Ama her şeyi bildiğimiz hür irade, yanıltıcı
olabilecek olsa da, kökü deneyimin dolaysızlığındadır. Olay ne kadar uzaksa, der Tolstoy,
tarihsel açıklamada hür iradeye o kadar az gerek duyulur. Ama insan gerçekliğini ve dola-
yısıyla da insanlık tarihinin, kaotik olsa da, gerçek doğasını oluşturan inkâr edilemeyecek
deneyssel dolaysızlıktır.

Mahşer ve Kıyamet

GAZETECİLİK SAYESİNDE, "Mahşer" Birinci Dünya Savaşının eşanamlısı oldu. Bu
isim İncil'de yalnızca Vahiyde, yeryüzü, tüm sakinleri ve aslında tüm yaratılış hüküm
gününe gelip sona ermeden önceki son büyük muharebenin toplanma yeri olarak geçer.
Mahşer adını varsayılan mekânından alır (belki de Megiddo Höyüğünden),* "Waterloo" ve
"Gettysburg" gibi, ama o zaman, bütün muharebeleri sona erdirecek muharebe olarak, bu
adı "Bütün Savaşları Sona Erdirecek Savaşa" verir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde, seküler
düşüncede bir yazar yaklaşan herhangi bir çatışmayı "Mahşer" olarak adlandırabilirdi.⁷⁷
Ve aynı zamanda Büyük Savaş olarak da adlandırılacak savaşın gelmesiyle, terim ışıkla
karanlığın güçleri, bizim tarafla onların tarafı arasındaki bir hesaplaşmayı akla getirmesiyle
rağbet gördü. Ama sonuçlanması öncesinde, savaş *bir* Mahşer değil, düpedüz Mahşer oldu,
kıyameti işaret eden muharebe.

Aşına bir dünyanın, bir toplum, bir ulus, bir kozmik düzenin kaosa dönuştüğu ya
da geri döndüğu kıyametsi bir dönuşüm olarak savaş Grimmelshausen'in romanındaki
savaş betimlemesine Goya ve Dix'in gravür dizilerinde olduğu kadar içkindir. Vahiy
Kitabının betimlemesi Goya'nın anormal canavarlarının ve Dix'in harap topraklarının
nasıl okunacağını etkiler ve savaşın simgesel şekillendirilmesiyle Rubens, Picasso ve
popüler karikatür betimlemesindeki sonuçlarını etkiler. Goya'nın *Los desastres*'i, her ne
kadar işgal ve direnişin güncelliklerine dayansa da, tasarımında Savaş, Salgın, Kıtık ve
Ölüm içerir: Yaygın anlayışla, Kıyametin Dört Atlısı (Vahiy 6:1-8). Rubens'in *Savaşın
Dehşetleri*, klasik mit yazımına dayansa da o da Mars olarak Savaş ve başlayan katliam
olarak Ölümün yanında Kıtık ve Salgını da ucube kişileştirmelerle betimler. Daha da
kapsayıcı olarak Bruegel, kutsal ve seküler, geleneksel ve yöresel-alegorik olanların bir
karışımıyla, gök alev alev yanar, ve her yanda ölüm ve yıkım sahneleri görölürken, iskelet
ordularının tüm yaşayanlara baskın yapıp onları alt ettiği, kompozisyonun merkezinde
de geleneksel Ölüm Meleğiyle kırmızı atı ve büyük kılıcıyla Savaşın kıyamet imgesinin
(Vahiy 6:4) birleşmesi olarak elinde tırpanla bir iskeletin dört nala giden kemikleri
ıkmış bir ata bindiği bir Mahşer olarak *De Triomf van de Dood*'u [Ölümün Zaferi]
(1562) resmeder. Toprak, deniz, hava ve ateş bu kalabalık Kıyamet manzarasında, nihai
muharebede tüketilirken görölür.

Dünyanın sonundaki muharebe birçok kişinin imgelem gücüne, kadim Yakındağu'nun
kıyametbilimsel anlatılarından gelen özellikle güçlü bir damardan korku salmıştır. Anlaşılan

* Mahşer: Özgün adıyla Armageddon, Megiddo'da gerçekleştiği söylenir —n.



RESİM 5.46. Paul Nash, *The Menin Road* [Menin Yolu] (1919). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Imperial War Museum, Londra. © Imperial War Museums (Art IWM ART 2242).

kuzeyin Norveçlilerinin Ragnarök'ü, kausun geri dönüşüne yol açan nihai anarşi bile son muharebenin Hristiyan sürümünden etkilenmiştir. Bu biçimiyle, ebediyetin seküler sonrası düzeni için Mahşeri bir hazırlık, dünyanın kaotik sonunu da giriş olarak gören bir eğilim vardır. Gene de, çalkantılı Avrupa'daki kıyamet muhayyilesi felaketi çok iyi anlamıştı ve İncil anlatısını, kentlerle imparatorlukların yıkılmasının yanında noktalayan evrensel tufan ve yok edici ateş öngörülerinden beslenmişti. Kıyamet görüşünün dürtüsü ne olursa olsun, kişisel ya da toplulukla ilgili yok olma korkusunda, tamamlanma arzusunda yatsın ya da sadece genişletilmiş ve tahmini tarihsel deneyime bir yanıt olarak gelsin, şeylerin kaotik bir sonunun şiirsel ve resimsel vizyonları düzenli bir şekilde savaş tahayyülünü çağırıştır. Ama yirminci yüzyılda, eğretileme akımının diğer yönde ilerlediği söylenebilir. Yirminci yüzyıl savaşının ölçek ve yıkıcılığıyla karşı karşıya kalan tahayyül kıyamet dil ve betimlemesinde uygun bir karşılıklık aramıştır.

Evrensel yıkım iki şekilde gelir: Şiddetli felaket olarak ve bunun sonrası olarak. Her ne kadar John Martin ve J.M.W. Turner gibi on dokuzuncu yüzyıl sanatçılarının elinde yıkım görüntüsünü bir kasvet manzarası, bir geriye dönüş olarak betimlemek için bir gelenek olsa da, bizatihi felaket anının büyük enerjilerini betimlemenin zorluğunun çekimine kapılmışlardı. Birinci Dünya Savaşında, görmüş olduğumuz gibi, aralarında Dix'in de bulunduğu bir dizi avangard sanatçı başlangıçta böylesi bir duruş takınmıştı. Marinetti, fütürist manifestolarında ünlü olduğu gibi, Mehşerin şiddetli enerjisini olumlu anlamda temizleyici olarak kucaklamıştı. Tek güzellik, diye beyan etmişti, kausun yıkıcı ürünlerindiydi. "Dehanın kırmızı kutsal günleri başladı! Bugün bizim için, şarapnellerin korkutucu senfonileriyle ilham sahibi topçularımızın düşmanın kütleleri arasında döktüğü çılgınca heykellerden başka beğenecek bir şey yok."⁷⁸ Şiddetli patlama imgesi, C.R.W. Nevinson'ın *Bursting Shell*'inde [Patlayan Kovan] (1915), muğlak şekilde yayılan çok bacaklı ışınları, spiraller çizen parlaması dağılan altıgen kılıfı ve mekânsal çarpılmasıyla yaptığı gibi hem soyutlamaya hem de simgesel önermelere uygun düşer.

Gene de Büyük Savaş nihayetinde karakteristik betimlemesini çorak toprakta buldu, Mahşer kahramanca fırtınasıyla değil, yıkıcı sonucuyla görülmüştü. Bu zamanla yumuşamış hüznü düşünce vesilesi olarak yıkım sahnesine dönüş değildi. Böylesi ağıtsal romantik uygulamada yıkım görüntüsü, ona (tekrarlanan Son Adam motifindeki gibi) ahlaki ve metafiziksel anlam veren öznel mevcudiyetin filtresinden geçmiş bir şeydi. Yirminci yüzyılın kıyametsi çorak arazisinde, sahnede hayatta kalanların varlığı ya da yokluğu pek bir fark doğurmuyordu. İssız alanları damgalayan parçalanmış yıkıntı kapsamlı gerçekliktir; hayatta kalanlar, cesetler gibi, enkazın bir parçasıdır. Böylece, Paul Nash'ın derinden hissedilen ama kupkuru verilen resimleri, *We Are Making a New World* [Yeni bir Dünya Yapıyoruz] (1918) donuk ve insandan boşalmış bir sahne, soğuk grotesk tepeler ve siperlerle onların eski sakinlerini anımsatan çukurlardaki ezilmiş toprak ve kırmızı bulutlarla yükselen güneşin başlığın ironisini tamamladığı soluk gökyüzünün çeyreğinin oluşturduğu fonun önünde kapkara ölü ağaçlar gösterir. Ne tanık ne de yapıcı vardır. Diğer yandan, Nash'ın düşsel *Menin Road*'u [Menin Yolu] (1919), bunun kadar harap olmuş, çukurlu koyu sarı toprağın yarıklar ve çukurlardaki sularla karıştığı ve buruşmuş metal ve benzeri enkazla dolu bir manzaranın ortasında, dağınık figür gruplarını gösterir (RESİM 5.46). Ön plandaki su ve çok büyük birkaç yapı bloğu izleyicinin görüşünü keser. Bir kez daha ölü ağaç gövdeleri, bir dizi dikey şekil, bir zamanlar yol olan bir şeyin etrafına dağılmıştır ve duman bulutları uzaklarda göğü kaplar. Sahnenin garip bir güzelliği vardır, bulutların ve dumanların arasından çıkıp solgun, donuk renklerin üzerine dökülür ve su basmış siperlerle gölcüklerin üzerinden yansır. Ama kraterle ağaç gövdesi arasındaki, uzaklardan yansıyan ve sahnenin cüceleştirdiği asker çifti neredeyse konuduşıdır, harap olmuş toprakta bir hareket kalıntısı noktasıdır – yukarıya yükselen çıplak, ölü ağaçlardan daha az bir ahlaki ya da entelektüel filtre ya da düzen getiren mevcudiyet.⁷⁹



RESİM 5.47. Otto Dix, *Der Krieg* [Savaş], triptik (1929-32). Ahşap üzerine tempera.

KAYNAK: Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.



RESİM 5.48. Otto Dix, *Flandern* (zu Henri Barbusse, "Le Feu") [Flandre (Henri Barbusse'den, "Le Feu")] (1934-6). Tuval üzerine yağlıboya ve tempera.

KAYNAK: Nationalgalerie, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Fotoğraf: bpk, Berlin, Jorg P. Anders / Art Resource, NY.

Nash'ın resmindeki çift gibi, şair ve oyun yazarı John Masefield ve bir arkadaşı böylesi düşsel bir sahneyi savaşın dördüncü yılında, Ancre Muharebesinin hemen sonrasında katetmişlerdi ve Masefield'in karısına yazdığı bir mektupta harap olmuş ülkeyi güçlü yansıtmayı, ayrışık müstehcenliğinin yanında geniş tekdüzeliğini ve temel kargaşasını aktarır:

Araziyi betimlemeye çalışmanın bir yararı yok... kilometrelerce, nereye bakarsanız bakın, patlama çukurları, büyük oranda da çok derin çukurlar, yarıya kadar su dolu ve birbirleriyle birleşen ve herhangi bir ot bitmeyen ama hepsi kaba ve pis ve insan ve araba ve eski parçalanmış kum torbaları, miğferler, kurukafalar, dikenli teller, içinde ayak olan botlar, bombalar, kovan parçalarıyla dolu, tüm dünyayı çürüten pis kokulu bir yaranın üzerine süs gibi konmuş bir kül yığını sanki. Böylesi bir çamurun üzerinde yürümenin neye benzeyeceğini belki imgeleyebilirsiniz. Üzerinde ne kabuk ne ot, ne bir ince dal ne bir çalı, ne bina ne de canlı bir şey kalmış. Bu eziyet görmüş bir çamur, kasabanın olduğu yerde birkaç kırık tuğla ve bir zamanlar yol olan yerde de bir çamur gölü var ve biz de böylesi bir arazide saatlerce dolaştık.⁸⁰

Otto Dix ve başka birçok sanatçı için, düzensizleşen bu ıssız arazi, apaçık Sahipsiz Toprak, yalnızca savaş sonrasında o kadar çok barutu patlatan ve o kadar geniş ve şiddetli enerjii yoğunlaştırmış, örgütlemiş ve serbest bırakmış olan Mahşer için ana imge olmuştu. Cephe ve savaş bölgesindeyken, Dix değişen görüşünü yansıtan, aralarında birçok parlak guvaşın da bulunduğu yüzlerce desen çizmişti. Aralarında, *Siper* (1918) başlıklı bir desen vardı, şiddetli, girdaba benzer renk ve enerji kaosu, kıyametsi kafalar ve kan fışkıran delinmiş

insan figürleri serpiştirilmiş.⁸¹ Dix'in savaşı sonrası ilk (muhtemelen Nazilerin "Dejenere Sanat" tasfiyesi sırasında imha edilmiş, ama fotoğrafı kalmış) resminin başlığı da *Siper*'di [*Der Schützengraben*]. Savaşı tek bir görsel ifadeye yoğunlaştırma girişimi olarak, bu ürkütücü bir kâbustu – özgün karakteri zar zor seçilen siperin felaketli yıkıntısı içinde yarı gömülü çürümüş cesetler karmaşası. Desenin kaotik ateş ve enerjisinin uzağında, onun yerine çözümlenme ve felç, donmuş jestler ve çürüyen et, paçavralarla parçalanmış silahlar, bir karanlık merkezin çevresinde savaşın yıkım ve enkazının kalabalık bir betimlemesidir. Yamulmuş metal direklerin üzerindeki platform gibi bir şeyin üzerinde olmadık biçimde havada duran, kolu yarı kalkmış, gökyüzüne bakan, parçalanmış, katı bir ceset daha da bariz dizinsel simgesellikle daha sonraki çalışmalarda da görülecektir.

Böylesi açıkça kıyametbilimsel simgesel önermeler, Dix'in 1923'te, *Siper*'in tamamlanmasıyla başladığı, birçok açıdan bu resmin çözümsel açılması olan bir dizi gravürde yer alır.⁸² Ama Dix'in bir sonraki on yılda resmettiği ve adı gene *Der Krieg* (1929-32) olan bir sunak biçimindeki hırslı triptiğinde geliştirilir, burada, toprak tonlarındaki orta panelde, eğik çelik direklere asılmış, yüksekteki kurumuş ceset bu kez yıkımın üzerinde baş aşağı asılmıştır ve yıkımla katliamın arasından aşağıyı, altüst olmuş bir cesedin çıplak, delik deşik bacaklarını işaret eder. Triptik, predellasıyla,* bir çarmıha gerilmeyi akla getirir ama aynı zamanda da kıyametsi bir Son Hüküm sahnesi önermesi de taşır, izleyicinin solunda, kurtarılmış olanların isimsiz saflarının yerine, sonu gelmeyen bir asker kolu şafak sisinde, Golgota yolunda yukarı doğru ilerler ve sağda da lanetlilerin azabının yerine, Dix'e benzeyen, kasvetli, gergin bir figür arkasındaki cehennem ateşinden feci şekilde yaralı bir adamı çeker. *Der Krieg*'in merkezi panosu *Siper*'i anımsatır, ama ufka kadar uzanan, ev kalıntıları, Menin Yolu boyunca görülenlere benzer bir sıra ölü ağaç gövdesi ve çıplak, krater oluşmuş bir yükseltinin bulunduğu beyaz, boş toprakları içerecek şekilde bakış açısını yükseltir.⁸³ Nihayet, Nazi rejiminin baskı ve tacizlerine karşın resmettiği *Flandern (zu Henri Barbusse, "Le Feu")* [Flandre, (Henri Barbusse'ün "Le Feu" adlı eserinden)] (1934-6) resminde, Dix Yıkım Günü sonrası sabahın kendi sürümünü sunar (**RESİM 5.48**). Barbusse, son çatışmanın içinde savaşı kötüleyen ünlü bir roman yazarı bir sosyalist, gazeteci ve Fransız olarak Nazilerden özellikle tiksiniyor olmalıydı.

Aralık 1915 tarihli, İngilizcede ilk kez *Under Fire: The Story of a Squad* olarak tanınan bu roman (*Le Feu, Journal d'une escouade* [Ateş, bir manganın günlüğü]), cephe gerisine saflarda dövüşenlerin yaşadıkları haliyle siperlerdeki savaşın sterilize edilmemiş bir açıklamasını aktarmayı amaçlar ve lafı edilemeyecek kadar yabancı kalan bir şeye aşinalık katar.⁸⁴ Cephe gerisindeki bir kasabanın yaşamına kısa süreliğine yeniden giren bir askerin yorumladığı gibi, "Yalnızca bir ülke yok... İki taneler. Size söylüyorum, iki yabancı ülkeye bölünmüş durumdayız: oradaki cephe... ve gerisi, burada" (277). Ama deneyimlenen savaşı, amaçsız akışı ve sabitliğiyle ve derinleşen kâbus niteliğiyle aktarmada, Barbusse dikkat çekici ölçüde başarılıdır. Romanı çok tanınmış ve çevrilmiş, ardından gelen edebiyatın büyük bölümünü etkilemiştir ve pasajlarının birçoğu da konu ve tavır olarak Dix'in gravürleriyle eşleştirilebilir. Bu gravürlerden yirmi dört tanesinin röprodüksiyonları 1924'te

* Triptik: Yan yana üç ayrı tuvalden oluşan resim, ikili olduğunda da diptik olarak adlandırılır.

Predella: Triptik gibi çoklu resimlerin altına genellikle konan, bazen bütün resmi kateden dar alt-resim –çn.

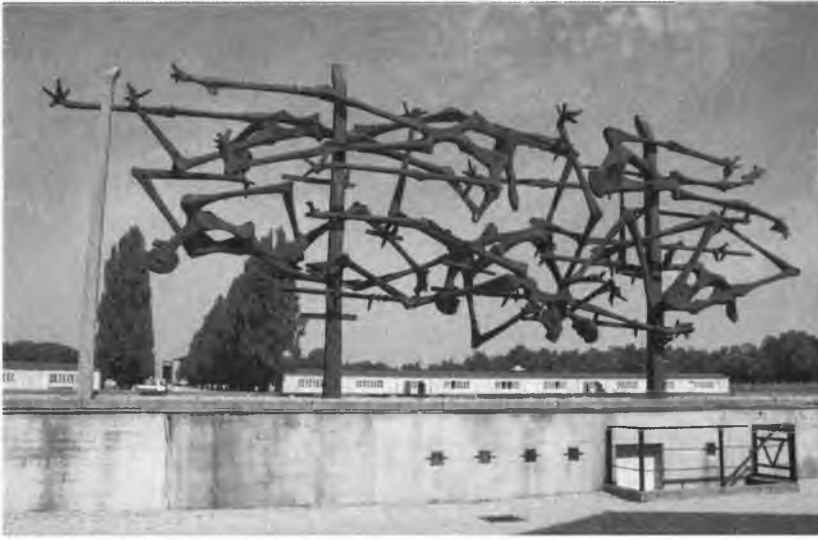
kitapçık halinde yayımlandığında Barbusse bir giriş yazmıştı. *Dix Flandern*'i adayarak Barbusse ve *Le Feu*'yü onayladığında, romanın tamamlanmış bir kausun betimlenmesine en yakın yaklaşımını, eşitlemeyi amaçlayan bir resimde gerçekleştirmiş olur. Anlatının ateş tırmanışını izleyen, bir çalışma takımının çözünme, aşırı tükenme, nihai ayırt edici kimlik kaybına şafakta uyanışının açıklaması.

Barbusse'ün yenilikleri arasında klasik on dokuzuncu yüzyıl savaş romanlarındaki bir ya da birkaç bireyin değil, bir "manga", çeşitliliği kadar tipikliğiyle de örnek bir grubun ortak baş kahraman olarak yaratılmasıdır, burada o, gözlemleyen ve kaydeden üye genellikle "biz" in içine gömülüdür. Her ne kadar geriye dönük olarak bir gazeteci ve sosyalistin alt kademedeki savaş deneyimini aktarmadaki pratik yaklaşımı olsa da, araç aynı zamanda sonraki, etnik, bölgesel, ve mesleki açıdan farklı bir grup askeri bir muharebe ya da savaş sırasında ele alan birçok film ve öykünün öncüsüdür. Söylemeye gerek yok ki, manga anlatı sırasında neredeyse tamamen yok edilir ve en ağır kayıplar da sonlardaki bölümlerde gerçekleşir.

Bir güncenin ayrıcalıklarına sahip olma iddiasındaki anlatı dağınık, geçişten ve doğrusal ilerlemeden yoksun, cepheye girip çıkan manganın görev ve hareketlerindeki deneyimleri gibidir. Savaş şimdiki zamanda, her günün ötesinde, kenarları görülmeyen bir akıdır. Ötesini görmek, bir dağdaki sanatoryumda geçen öngörülü girişte ya da savaş öldürme ihtiyacı üzerine taraflı konuşmada bile olanaksızdır: "*Faut tuer la guerre.*" Gene de büyük bir topçu barajı altında ön saflardaki siperlere hareketlenirken, Sahipsiz Topraklarda felaketle sonuçlanan bir devriye sırasında ve ("Ateş" başlıklı bölümde) toprak üstünde düşman siperlerine yönelik taarruz ve sonrasında roman yoğunluk kazanır. Bu korkunç ve sürekli kasılmadan sonra yüksekliği düşmeyen bir tempoya erişmek gerekir, eylem anma karşıt bir şey. Ardından gelen, muharebenin katliamı içinde Dante'ye özgü bir yeraltı sahra hastanesine bir yolculuktur, önceki saldırılardan kalma kemik ve bedenlerle kaplı bir araziye. Ve sonra, cephe gerisindeki başka bir dünyaya bir kaçamak gibi bir aradan sonra, öngörülü bir sahneden zirvesine ulaşan, karanlıkta ve yağmur altında yeni bir siper açmak üzere gönderilen kâbus gibi bir iş grubunu yutan nihai bir hareket. Bilinen ya da bilinmeyen, kullanılan ya da terk edilmiş, bizim ya da onların geniş siper labirentini aştıktan sonra, açtıkları görevlerinden siperlerdeki su ve düşman ateşi tarafından sürülen askerler, kaybolmuş ve yorgun bir şekilde çökerler ve çamurlu, durgun sudan oluşan bir denizin içinde uyanırlar. "Siper yok, siperler bu kanalların altında kalmış. Dünyayı sel basmış. Muharebe alanı uyumuyor, ölmüş" (296). Bu şekilsiz, topraksı öbekler arasında mucizevi bir sessizlik hâkimdir, bu öbekler Fransız ya da Alman askerleri olabilir, birbirlerinden ya da ölümlerin yaşayanlardan ayırt edilmesi mümkün değildir, su birikintilerindeki boğulmuş adamlar dışında. Sahne ortaya çıkarken,

önümüzde ya da arkamızdaki, bitkin, sözcüklerden ve iradede boşalmış tüm bu ceset suratlı adamları açar... Tüm bu toprak yüklü, kendi mezarlarını taşıdıklarını söyleyebileceğiniz adamlar, çıplak gibi, birbirlerinin aynısıdır. Her yanda feci geceden tamamen aynı pislik ve sefalet üniforması giymiş birkaç hayalet doğruluyor.

Bu her şeyin sonu. Bir anlığına büyük bir duruş, savaşa epik bir ara.



RESİM 5.49. Nendor Glid, heykel, Dachau anma alanı (1959-68).

KAYNAK: Fotoğraf © Martin Gemell Photography.

Bir zamanlar, savaşın en feci cehenneminin alev saçan mermiler olduğunu düşünmüşüm; sonra, uzun bir süre, sürekli üzerinize kapanan yeraltı geçitlerinin boğuculuğu. Ama hayır. Cehennem sudur.

Rüzgâr artıyor. Buz gibi soğuk ve buz gibi nefesi etimizden geçiyor. Dolanan su yolları ve sürüngeçenler gibi birbirlerine sokulmuş hareketsiz adamların oluşturduğu adaların arası cesetlerle benek benek, boğulmuş ve çözünen ovada, tesviye eden ve boğan kaosu içinde hafif hareket belirtileri ortaya çıkıyor. Yavaşça ilerleyen insan grupları, koca gocukları ve çamurdan önlüklerinin ağırlığı altında eğilmiş, gökyüzünün kararar ışığı altında yol boyunca sürüklenen, ayrılıp sonra bir araya gelen varlıklardan oluşan kabileler görebilirsiniz. Şafak o kadar kirlidir ki, günün bitmekte olduğunu düşünebilirsiniz.

(299)

İlksel ve tufan sonrası yankılarıyla bu sahne, nereden bakarsanız bakın, Dix'in *Flandern*'inin, "zu Henri Barbusse *Le Feu*" resminin dünyanın sonu vizyonudur. Dix'in ön plandaki, su birikintileri arasındaki mahfuz bir yarıktaki toplaşmış kahverengi figürleri, ilkel kargaşanın içindeki çamura kök salmış gibidir. Ortadakinin dikenli tellerle taçlanmış bir kütüğün üzerine çöktüğü üç kişilik asker grubu başka bir çarmıha geçirilmeyi akla getirir. Arkada, çevre renklerinde başka askerler fark edilir ve şişmiş bir ceset bulanık yeşil sularda yüzer. Ön plandaki yüksekliğin ötesinde, suların kapladığı, çıplak, yıkıntı ve ölü ağaç silüetleriyle dolu harap olmuş bir ova vardır. Uzaklardaki bir kasaba iskeletinin ardında çaprazdan göğe doğru duman yükselir. Günbatımı göğüne kan kırmızısı bir hattın şiddeti akseder ve gece tarafında da Vahiy'de her şeyin sonunu işaret eden kozmik görüngüyü anımsatacak şekilde çizgi çizgi bulutlar ve batan ayın çemberi görülür. Solda, kırmızı gökyüzü hattı suya kana çevirir. Bu *Flandern*'inin yıkıntısı, muharebe alanının yıkıntısı ve dünyanın yıkıntısıdır.



RESİM 5.50. Otto Dix, *Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann)* [Ölülerin Dansı yıl 17 (Ölü Adam Tepesi)]. Gravür, akvatint ve asitsiz kalem, *Der Krieg* içinde, folyo 2.9 (1924).

KAYNAK: Abby Aldrich Rockefeller bağışı, Museum of Modern Art. Dijital resim © Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

Dix ve Barbusse'ün savaş deneyim ve vizyonlarında nihai koşul olan kaos, tükenme ve evrensel tesviyenin, amaçlı hareketin kaybının, tüm ayrım ve farklılığın kaybının koşuludur, yalnızca Fransızlarla Almanlar, dostla düşman arasındaki değil, yaşamla ölüm, etle toprak, toprakla su, ışıkla karanlık arasındaki deneyime de yapı ve düzen sağlayan koşuldur. *Kıyamet-sonrasıdır*: Nihai entropiye batmış bir dünya, on dokuzuncu yüzyıl termodinamiğinin gölgesinden yükselen kaos düşüncesinin yoğun bir şekilde hissedilen karşılanması (bkz. bölüm 7). Ama İkinci Dünya Savaşı kıyamet imgesini canlandırdı ve enerjisini de düzeltti. Savaşın, Picasso'nun *Guernica*'sında yoğunlaşan önsözü daha fazla anlam yarattı ve resim daha geniş bir izleyici kitlesine sahip oldu. Ama özellikle iki olay kıyamet tahayyülünü yakaladı ve retorikini gerektirdi: Çeşitli tezahürleriyle Nihai Çözüm* ve ateş fırtınası bombardımanların hemen peşinden tek atışta bir kenti, bir salvoda tüm dünyayı yok edecekmiş gibi algılanan ilk silah. Ahlaki ucubelik, Holokost'un ölçeğinden hiç söz etmesek bile, kendi başına kaos betimlemesini çağırır, ama aynı düzeyde muhayyileye meydan okuyan, bunun uygulanmasında düzenin dehşet verici biçimde devreye sokulmasıdır. Örgütlü kaos, yani gerçek kaosu maskeleyen sapkın ve zararlı bir sistem, Milton, Shelley, Blake ve Proudhon'un hemen aklına gelen bir çelişkidir. Ama çok az betimleme düzenle kaosu, Dachau anma

* Nihai Çözüm: Nazilerin, Yahudilerden kurtulmanın kesin çözümü olarak gördükleri, hepsinin öldürülmesi, yani soykırımı projesi –çn.

alanındaki, Nandor Glid'in dehşet içindeki iskeletleşmiş bedenlerinin, bir dikenli tel çitinin yapısallaştırılmış karışıklığını oluşturduğu heykelde erişilen yankılı görsel somutluk kadar yoğunlaştırılabilir (RESİM 5.49).⁸⁵ Üçboyutlu ama bir friz etkisi veren heykel o önceki Avrupa katliamının, Büyük Savaşın, Otto Dix'in unutulmaz *Der Krieg*'inde de görülen bir beden ve dikenli tel betimlemesinin mirasından beslenir. Dix'in gravürü *Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann)* [Ölülerin Dansı yıl 17 (Ölü Adam Tepesi)] (2, no. 9) resminde, grotesk bir birliktelik halindeki bedenler ve dikenli teller, beklenmedik bir inandırıcılıkla Glid'in yapısallaştırılmış diziliminin öncülüğünü yapar (RESİM 5.50). Dikey direkler ve sallanan ahşap parçalarına bağlanmış dalgalı yatay hatlardan oluşan bir ızgara, dikenli tellere çeşitli çürüme safhalarındaki büyük bölümü tanımlanamaz (birinde Alman miğferi vardır) cesetler asılıdır. Bunlar grotesk ve zarif duruşlarda kalmışlardır, bir merkezden bir patlama ya da merkezkaç eyleminde donmuş bir sahne dansı halinde dışarı doğru uzanırlar. Nandor Glid'in heykeli ızgarayı içerir, ama yatay genişlemede sonu yokmuş gibi oluşmuştur, iskeletsi bedenler büyük ölçüde ima edilen tellerle yekvücut olmuştur, diken kümeleri de gökyüzüne ve dışarı doğru (beyhude yere) uzanan eller olarak verilmiştir. Birinde, kaostaki örüntü ve düzen acı bir ironidir. Diğerindeyse, trajedidir.

Diğer yandan, atom çağının gelişi, kaos imgesine daha basit bir zorluk oluşturur. Burada, çıplak yıkıcı kuvvet (bilimsel akılcılığın ürünü ve pragmatik hesapçılığın aracı olsa da) kesin kıyameti akla getirir: Eğretileme olarak değil, yeni, içkin bir olasılık olarak. Patlama anının yaratılışı tersyüz edici enerjisi ve dolaysız etkileri John Hersey'nin Hiroshima anılarında canlı ve aslına uygun bir ifade bulmuştur ama nükleer kıyametin hayaleti ve dolayısıyla karakteristik betimlemesi her şeyin üzerinde beklentiseldir. Ve beklentisellikte, kıyametsel, ani ve eksiksiz bir olay olarak savaş aynı zamanda sürekli bir koşul, kaosun ikinci safhası, hayatta kalanlar için Hobbesçu bir akıbet olarak savaşa dönüşün başlangıcı olarak da imgelenebilir. Böylece, Stanley Kubrick'in kendi korkularımızın faillerini parlak biçimde alaya alan filmi *Dr. Strangelove*'da* (1964) olduğu gibi Kıyamet Gününde doruğuna varan senaryolar ve kaos ve tersine yaratılışın nükleer değişim sırasında gerçekleştiği yoğunlaşma bulutunun sonlandırıcı simgeselliği nükleer sonrası bir dünyanın anarşi ve entropisinin betimlenmesiyle sahayı paylaşabilirdi. Bir yanda, *The Road Warrior* (ya da *Mad Max 2*) [Yol Savaşçısı (ya da Mad Max 2), 1981] ve takipçileriyle Cormac McCarthy'nin romanı (2006) ve sinema uyarlaması *The Road* (Yol, 2009); diğer yanda Nevil Shute'un romanı ve Stanley Kramer'in filmi *On the Beach*'te (Kumsalda, 1957/1959) insanlığın ağıtsal sönümü ve Beckett'in *Oyun Sonu*'nda (1957) son kıvılcımdaki nihai safhası, yaklaşan ölümü vardır.

Egemen mecazı ileri bir entropili kaosun komediyle aktarımı olan *Oyun Sonu*, nükleer kıyamet sonrası ya da Birinci Dünya Savaşı çorak toprakları gibi sınırlayıcı bir tarihsel özgüllüğe karşı koyar ama her ikisinden de önermelere dayanır ve hatta böylesi ilişkilendirmeleri davet eder. Mekân ve durum açıkça belli bir kıyametsi olayın kalıcı ve ölmekte olan sonrasına aittir. Ama kazamat pencerelerinden görülebilen ve Clov tarafından aktarılan boşluk, yani her yönde sıfır, Büyük Savaşın muharebe imgesine ve dolayısıyla da somut

* Filmin tam adını (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb [Dr. Strangelove ya da: Endişelenmeye Son Verip Bombayı Sevmeyi Nasıl Öğrendim]) vermek, konumuz açısından daha açıklayıcı olurdu –çn.



RESİM 5.51. Imperial War Museum (Londra). Mimar: James Lewis (1812-4).
KAYNAK: Yazarın koleksiyonu.



RESİM 5.52. Imperial War Museum North (2001). Mimar: Daniel Libeskind.
KAYNAK: Fotoğraf: Ian Britton, FreeFoto.com.

benzerini savaşta bulan kaos betimlemesine katkıda bulunan çorak toprakların boşluğunu yansıtır. Batı Cephesindeki savaş fiilen uzun bir muharebeydi – taarruz ve topçu barajının ani krizlerinin damgasını vurduğu kronik bir ateş. Gene de muharebe alanının şaşırtıcı niteliği, ölçek ve boyutların dışında, o zamana kadar ateşli ve kalabalık bir etkinliğin alanı olarak gözükecek yerin boşluğudur. Jünger, piyadenin açığa çıktığı öldürücü aralarıyla “muharebe alanının kaotik boşluğundan” söz eder.⁸⁶ En gayretli biçimde mücadelesi yapılan alan, bizatihi muharebe cephesi, artık Sahipsiz Topraklar olmuştu. Sahipsiz Toprakların en kötü halinde insandan arınmış, dikenli tellerle sarılmış, yaralı ve cerahatli manzaraları, çatışan orduların siper sisteminde kaybolmaları ve cephe gerisindeki saklı mevkilere ölümcül ve baskın topçu ateşi Reginald Farrer’in 1918 tarihli anlatısı *The Void of War*’da [Savaşın Boşluğu] “kalabalık boşluk”, “boşlukla dolu” bir manzara olarak betimlediği anormalliği

ortaya çıkarmıştı.⁸⁷ Siper sistemi genişleyip kayarken, yıkım kasabalara, yaklaşımlara ve uğrunda savaşılan zemine yayılırken, *The Menin Road* gibi kapsayıcı çorak arazi resimleri kaos olarak savaş ve savaş olarak kaos yerine geçmeye başladı. Aslında muazzam, evvelce görülmemiş bir enerji harcaması, etkin halinde kaos olan savaş, savaş sonrası sanat ve edebiyatta mutlak boşluk, kendini değillemeye gerçekleştiren, namevcudiyete mevcudiyet kazandıran, (Aziz Augustinus’la) imgelememez olanı hiçlikte cisimleştirmeye çabalayan bir kaos sürümü olarak kalıcı bir ifade bulmuştur.

Her yönde sıfır aynı zamanda bir tür kurulmuş düzendir. Savaş konusundaki düzenleyici zorunluluk kamusal ifadesini savaş kayıtlarını, eserlerini ve betimlemelerini toplayıp saklayan ve çoğu dürtülerini yirminci yüzyılın felaketli çatışmalarından alan birçok ulusal müzede bulur. Ama düzenli bir perspektifte zapturapt altına alma ihtiyacıyla yakın deneyim ve olası tehditteki zapturapt altına alınamazın korkuyla işlenmiş kabulü arasındaki dengedeki kayma, Britanya’nın İmparatorluk Savaş Müzesi’nin [Imperial War Museum] ilk biçimiyle en son sürümü arasındaki tezatta simgesel biçimde ortaya çıkar. 1917’de kurulan özgün İmparatorluk Savaş Müzesi kalıcı Londra mekânını bir zamanlar Bethlehem Kraliyet Hastanesi (ya da “Bedlam”) olan ve 1814’te bitirilip daha sonra eklentiler ve çıkarmalar yapılan binada bulmuştur. Müze, muazzam Dorik revakı, merkezi eksen, yanlara yayılan uzantıları, binayı taçlandıran (özgün kupolanın yerini alan) kubbesi, dengesi, sağlamlığı ve simetrik olarak yerleştirilmiş on beş inçlik (380 mm) iki muazzam top arasındaki girişle güçlendirilmiş yetkisiyle anıtsal bir neoklasik simetri, uygar, akılcı ve belagatli bir etki verir (RESİM 5.51). İkinci Dünya Savaşı sonrasında, müze birtakım başka mekânlarda bazı türevler üretti (örneğin Duxford’daki eski avcı uçağı üssü), bunların en yenisi büyük Manchester’ın bir kesimindeki Imperial War Museum North’tur [İmparatorluk Savaş Müzesi, Kuzey]. Mimarı, Berlin’deki canlandırılmış Yahudi Müzesi’nin yeni bölümünün mimarı olan Daniel Libeskind’dir. Stüdyosunun web sayfası Manchester Müzesi’nin “20. yüzyılı şekillendiren çatışmalarla ilgili olduğunu” ve “projenin konseptinin parçalanmış ve sonra ikonik bir çatışma simgesi olarak yeniden bir araya getirilen bir küre olduğunu” beyan eder.⁸⁸ Birbirlerine bağlı ve aniden iç içe giren kırık parçalar, hoş bir tesadüf olarak hem silahlı kuvvetlerin üç ana kanadını hem de dünyamızı oluşturan geleneksel dört elementin üçünü (ateş burada ima edilmektedir) akla getiren toprak, hava ve suyu betimleme amacını taşır (RESİM 5.52). Açılışa gelen sanat eleştirmeni Richard Cork, “bir dağılma imgesi” kaydeder:

Kuzey ışığında parlayan alt parçalar bir depremin etkisiyle yarılmış alüminyum kaplı bir kalenin parçaları gibi sapmış, bükülmüş, üst üste binmişler. Hava Parçası bunların üzerine doğru uzanır, ama çentikli profili vahşi bir budamaya uğramış gibidir ve yakındaki su kütesine doğru dengesiz bir açıyla yatar.

Libeskind daha başlangıçta bizi merkezi hasar fikriyle karşı karşıya bırakır. Güneydeki ana müzede olduğu gibi, yiğit, makine çağı silahlarının gücünü öveceğine, bu ince bina yıkımın sonucunu vurgular.⁸⁹

İçeride, Cork’un aktardığına göre, kafa karıştırıcı bir “aşırılarda dünya” fikri sürdürülür: Kazamat benzeri girişten 4,5 derece açılı, kesici, baş döndürücü Hava Parçasına, onun ızgaralı zeminine ve dış kaplamadan giren rüzgâra; toprak parçasının eğik zemin ve tavanına ve korkutucu bir açıda asılı Harrier jete; gemi kanalı ve bir zamanların büyük, İkinci

Dünya Savaşı bombardımanında harap olmuş kara limanı üzerinden görüntüye. “Her şey, duvarlar, tavanlar, merdivenler, koridorlar, sert, pörtlük açılarla ziyaretçinin üzerine “istikrarsızlık önerileriyle” saldırır. Cork bunu bir girişme ve rahatsızlığı desteklemek üzere tasarlanmış bir “kıyamet müzesi” olarak adlandırır. Çelişkili bir şekilde, savaşın kargaşa ve güvensizliği içinde koyuverilen kaosa, savaş, en erken zamanlardaki o kadar uygun bir araç, o kadar geçerli bir eğretilme, katıksız kaosun betimlenmesi için o kadar düzenli bir görevli haline getirmiş olan insan deneyimlerine kalıcı mevcudiyet ve faillik vermeyi amaçlar.

Enerji

Hareket Halinde Madde (Atalet, Sürtünme, Gürültü)

“Sonra aptallar,” dedi Eugene, arkasına yaslanmış, kollarını kavuşturmuş, gözleri kapalı sigarasını içiyor, hafifçe burnundan konuşuyordu, “Enerjiden söz ederler. A’dan Z’ye sözlükte tıksındığım bir sözcük varsa, o da Enerji’dir. Öyle bir basmakalıp boşinanç, öyle bir papağan tekerlemesidir ki.”

—Charles Dickens, *Our Mutual Friend* (1863)

Hareket, karmaşa, çatışma ve çarpışma gibi enerji de bunu derin bir hiçlik değil de bir şeyin durumu olarak gören kaos imgelerinin birçoğuna içkindi. Tam gelişmemiş bir okyanus tarzı bütünün çalkantısı ile öngörülemezliğinden ilksel elementlerin eğretileme savaşlarına, zapt etmenin normal yapılarının tersyüz edilip feshedildiği karnaval kaynama ve serbest bırakmasına, nihai mahşere kadar, zapt edilemez bir enerji ayrılmaz şekilde, mutlak düzensizlik olarak düşünülen kaosla ilişkilendirilmiştir. Bu karakteriyle, koşullanmamış ve zapt edilmemiş kaotik enerji tümünden olumsuz bir üne sahiptir. Kozmosun antitezi olan kaos, hangi ortam ve kurulumda olursa olsun, enerjili bir karmaşaydı ve bu haliyle de yaşam, güvenlik, toplumsal düzen, akılcı beklenti, barış, öngörülebilirlik, güzellik ve adalete düşman olarak kaçınılmalıydı. Belki de yalnızca erken doğa felsefecileri arasında böylesi bozucu bir kuvvet üzerine söylenecek bir şeyler olurdu: Empedokles’in, her iki ilkenin de uyum ve ayırım arasında salınan bir dünya için gerekli olduğu için, Aşk’la olan diyalogunu anlatırken değindiği Didişme gibi ve Herakleitos’ta elemental ateş olarak ifade edilen, evrensel oluşun enerjili taban durumu gibi.¹

Yaşamın, bedeninin ve sahip olunanların tehdit altında olduğu bir dünyada, düzenin iyi kaosun da kötü olduğu düşüncesinin ötesine geçmek çaba gerektirir ve bu yüzden de bunlar, kuşkusuz, insanlığın büyük çoğunluğunun değer sistemlerinde böyle olmayı sürdürürler. Gene de on sekizinci yüzyıla on dokuzuncu arasındaki geçişin bir noktasında Avrupa düşünce ve hassasiyetinde kaosa yeni bir çehre kazandıran, radikal bir değerlendirme değişikliği de yaşandı. Bozucu kargaşayla ilgili ve enerjiyle biçim arasındaki ilişkilerde bir değerlendirme değişikliği kaos imgesindeki büyük modern sapmalardan birincisine damgasını vurdu. İstikrar ve değişme, atalet ve hareket ikiliklerini işleyen iki yüzyıllık bilimsel ilerlemenin rüzgârıyla, fiziksel dünyadaki düzenin örgütlenmesinin muzaffer biçimde birleşik ve entelektüel açıdan baskın kavramsal modeline yükseldi. Ama değişimin genellikle yerleşik kurumsal ve kültürel düzenlemelere karşıt faileri olan kuvvetleriyle dolu toplumsal, siyasal ve endüstriyel bir

iklimde, dönüşümün kaldırıcı olarak, ataletin, zapt etmenin ve sınırlandırmanın bozucusu olarak, düzenin yıkıcısı olarak enerji taraftar topladı. Enerjili kaos değerli ve özgürleştirici olarak hissedilebilir, olanak, özgürlük ilerlemenin koşulu ve yaşam olarak kucaklanabilirken, düzenden de baskıcı ve rahatsız edici olarak, zapturapt altına alma, yoksun bırakma ve indirgenmiş bir yaşam benzeri olma nedeniyle nefret edilebilirdi. Fark, içine akabileceği birçok biçimi aşan çok yönlü bir enerji olarak yaşamla, belki de çelişkili biçimde, kusursuz makinenin taklit edildiği sahte bir yaşam arasında yatar.

Bu bölümün amacı, devrimler çağında kaosun bu yeni yüzünün, koşullanmamış ya da soyut enerjinin bilimsel imgesindeki yeni bir mevcudiyet ve işlevle birlikte yükselmesinin yolunu izlemektir. Enerji kavramının genellemesinin ve ayrıtılabilirliğinin tarihi, muazzam bilimsel ve tarihsel ilginçliği olan öykü, kaos imgesindeki değişmeye katılımının çok ötesine uzanır.² Ama en baştan beri buna katılmıştır ve şairler, sıklıkla da olduğu gibi, doğa felsefecileri ya da diğerlerinden önce bunu fark etmişlerdir. Bu katılmanın perspektifinden, örtüşen ve zayıfça diyalektik dört tümce ayırt edilebilir. Birincide, enerji özgürleştirici ve istikrar bozucu bir kuvvet karakterinde, sisteme veya kapalı ya da mekanik olan her neyse ona zıt bir yaşama kuvveti ya da *vis viva* görülür. İkincide, enerji yeni bir kapsamlı sistemin, erimiyle evrensel ve nicel olarak istikrarlı, sakınınımının yasalarına itaatkâr değeri yapılmıştır. Üçüncü safhada, bir karşıt ikiz, Doktor Jekyll'ına bir Bay Hyde yaratmıştır. Enerjinin nicel istikrarı ve kapalı devreliliğine tezat olarak bu amansız yoldaş, durmadan genişleyen ve geri döndürülemez şekilde bozan, sonsuz iştaha sahip nitel bir abis olarak ortaya çıkar. Burada, fizikçinin enerjinin gölgesi olarak icadı olan entropiyle birlikte, kaosun modern imgesinin ikinci büyük devrimi geldi. Başlangıçta enerjinin sakınımı önermesini denetim altında tutmak amacıyla tasarlanan bir zoraki misafir olan entropi sistemsel düzensizliği o kadar etkili bir şekilde boşaltmıştır ki, kaos anlayışını dönüştürmüştür ve bunun ele alınması başlı başına bir bölüm gerektirir. Ama dördüncü safhada enerji, madde ve yapıyla olan zıtlığının kökten feshiyle sakınınım ve yayılmanın tedirgin tamamlayıcılığının bir adım ötesine geçmiştir. Artık biçimin ötekisi, düşmanı ya da seçeneği olmayan enerji bir kez daha maddesel varlığın temeli, güvenilir biçimde istikrarsız ve öngörülebilir şekilde öngörülemez olmuştur. Bu arada, sanat alanında, bir zamanlar koşullanmamış enerjiyi makinenin mantığının karşısına çıkaran Romantik isyanın nüksetmesi, Marinetti'nin ruhuyla yirminci yüzyılın dinamik kaosunu kutlayan mekanik enerjinin ilahlaştırılması olan saldırgan bir sentezde ifadesini bulur.

Bir sonraki kesim olan “Bağlarından Kurtulmuş Enerji”de, bir betimleme dizisi içinde bu dört safhanın ilk ikisiyle geniş çaplı ilgileneceğim. Ama içinde bulunduğumuz kesim olan “Hareket Halinde Madde”de, kaos ve düzenin göreceli erdemleri üzerine kabul görmüş her şeye meydan okuyan, işaretlerin toptan tersyüz edilmesini gerektiren düşünce ve hassasiyet devrimi için sahnayı hazırlamaya çalışacağım. Bunun devrimci aşırılığının anıtı, Newton'a göre evrenden az olmayan o zamanların baskın paradigmasının muazzam kuvvet ve yetkesinin ölçüsünü verir.

Statik ve Dinamik

Enerjiden önce atalet vardı. Yani, on dokuzuncu yüzyıl, fiziksel dünyada etkin olan astronomik, moleküler, elektromanyetik ve mekanik kuvvetler için büyük bir birleştirici

terim bulmadan önce, Newton hareket ve hareketsizliği birleştirici kinetik bir istikrarda bir araya getirmişti. “Enerji” daha sonra yanaltıcı hasislikte bir formülasyonla, “iş yapma kapasitesi”³ olarak, değişimin hızı ve yönündeki değişim de içinde olmak üzere değişim ifa etmek üzere egemenliğini kuracaktı. Her ne kadar bizzat Newton kusursuz ve sürekli istikrar olasılığını sorgulamak için nedenler bulmuş ve kozmik düzendeki salt mekanizmayı kuvvetle reddetmiş olsa da, onun *Principia* (1687) ya da *Philosophia Naturalis Principia Mathematica*’sından [Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri] türetilen, bir kusursuz dinamik denge, çabasız süreklilik kurulumunun temel olduğu birleştirici yasalar, eğilimler, tanımlar tarafından desteklenen hareket halindeki mimari vizyonuydu.

Principia’nın başlarında, Newton’ın “Aksiyomlar; ya da Hareket Yasaları”nın birincisinde hareket durumu ve hareketsizlik durumu, görünüşte mütevazı “veya” bağlacıyla bağlantılandırılmış olarak evrensel süreklilik eğiliminde birleşmişlerdi: “Her cisim, üzerine dayatılan kuvvetlerce bu durumunu değiştirmek zorunda kalmadığı sürece hareketsizlik durumunda veya doğru üzerindeki tekdüze harekette süregider.”⁴ Bu kurulumun aynı yolda devam etmesi ve değişmeye direnmesi karşılığındaki kavrayıcı terim ilk olarak önceki “Tanımlar” arasında görülür. “İçinde bulunduğu sürece her cismin mevcut durumunu korumasına çalışan direnme kuvveti,” diye vurgulayarak açıklar burada Newton, “çok belirgin bir terimle, *vis inertiae* ya da atalet (eylemsizlik) kuvveti olarak adlandırılabilir.”⁵ Newton burada hareket ve hareketsizlik arasındaki farkı ilişkisel belirsizlikle daha da daraltır, çünkü bu içkin “atalet kuvvetinin” yalnızca direnç değil, tepki olarak da düşünülebileceğine dikkat çeker. Bir cisim başka bir cismin “dayatılan kuvvetine” karşı koyarken aynı zamanda bu başka cismin durumunu da etkilemesi nedeniyle bu, tepkidir. Aslında, “hareket ve hareketsizlik, genelde düşünüldüğü halleriyle, yalnızca görece ayırt edilirler; genelde böyle olduğu kabul edilen bu cisimler de doğrusu gerçekten hareketsiz değildir.” Tepki ve direnişin birbirlerine özümlemeleri Newton’ın üçüncü hareket yasasında başka bir ifade biçimi alacaktır. Bu arada, hareket ve hareketsizliği görelileştirmek, hareketin, uzay boşluğunda sürtünmesiz bir jiroskobun dönmesi gibi, fiilen bir tür hareketsizlik olduğu bir sisteme uyar.

Hareketin üçüncü yasası tüm tepkileri hazmedebilecek ve tüm değişiklikleri özümseyebilecek bir telafi edici mekanizma formüle ederek sahneye daha da istikrar getirmiştir. Üçüncü madde der ki, “Her etkiye her zaman karşıt ve eşit bir tepki vardır; ya da iki cismin birbirleri üzerindeki karşılıklı etkileri her zaman eşittir ve karşıt parçalara yöneliktir.” Eylemin karşılıklılığı değişimin karşılıklılığını getirir – “eşitliği” söz konusu cisimlerin kütle ve hareketinin hassasiyetle hesaba katılmasına bağlı olan bir değişim. Ama formüle edildiği şekliyle üçüncü yasa bizatihi dili ve sentaksıyla, eşdeğerliliğin ötesinde eylemin etkisizleştirilmesini, ya sistemdeki dosdoğru iptal ya da otomatik telafiyle, hareket halindeki bütünü bozucu etkilerden koruyan yerel bir dengeleşimi önermekten de geri duramaz.

Newton’ın hareket halindeki kozmosunun doğru hatlar boyunca dağılmasını engelleyen güç kuşkusuz, kütleçekim adı verilen, (kendi deyimiyle) “merkezcil kuvvettir” – Newton’ın matematiksel zarafet ve saydamlıkla çok güzel betimleyebildiği, cisimler ve parçalar arasındaki o evrensel çekim. Ama, perspektifi tersyüz edersek, yörüngedeki gezegenler atalet hareketleri sayesinde yalnızca kütleçekime direnmeyi ve aralarındaki mesafeyi korumayı

başardıklarına göre, örneğin gezegenler arası uzaydaki geciktirici bir ortam gibi başka direnişler tüm sistemi çöktirebilir. Birinci yasasını açıklarken, Newton atalet devamlılığını, “hava tarafından geciktirilmesi dışında dönüşüne son vermeyen,” döner bir topaça örneklendirir. “Gezegenlerin ve kuyruklu yıldızların daha büyük gövdeleri, daha serbest uzayda daha az dirençle karşılaştığından, hem ileri hem de döner hareketlerini çok daha uzun bir süre korurlar” (14). Daha sonra, *Opticks*’te, hissedilemeyen esirin rolü üzerine tahminde bulunurken Newton, Descartesçi kozmos modellerinde boşluksuz *plenum*’u (boşluksuzluk) dolduran farazi “Akışkanın” aksine bunun gezegenlerin hareketi üzerindeki etkisini hemen bir kenara atar. Newton esir direncinin “dikkate alınamayacak kadar küçük, suyun direncinden en azından 600.000.000 kez daha düşük” olduğunu varsayar. “Ve bu kadar düşük bir direncin Gezegenlerin Hareketleri üzerinde on bin senede bile hiç de önemsenmeyecek bir etkisi olur.”⁶ Descartesçi sürekli ortama gelince, (biraz döngüsel olarak) “Gezegenler ile Kuyruklu yıldızların düzenli ve kalıcı hareketlerinden büyük bir Örnek doğar... Bu nedenle, Gökyüzünün her türlü kayda değer Dirençten ve dolayısıyla da her türlü kayda değer Maddeden yoksun olduğu açıktır.”⁷ Newton’ın nihayetinde işlerin yürümesi için yalnızca bir Yaradan’a değil, güneş sistemindeki hareketin toplamının “sakınılması ve toplanması” için “etkin İlkelere” ihtiyaç duyması,⁸ onun dünyevi ve göksel mekaniğini birleştirmesinin, bir kararlı durum evreninin şablonu haline gelmesini engellememiştir. Newton’ın imgelediği dünya sistemi mutlak bir kinetik istikrara doğru meyleder ve entelektüel vârislerini çeken de budur.

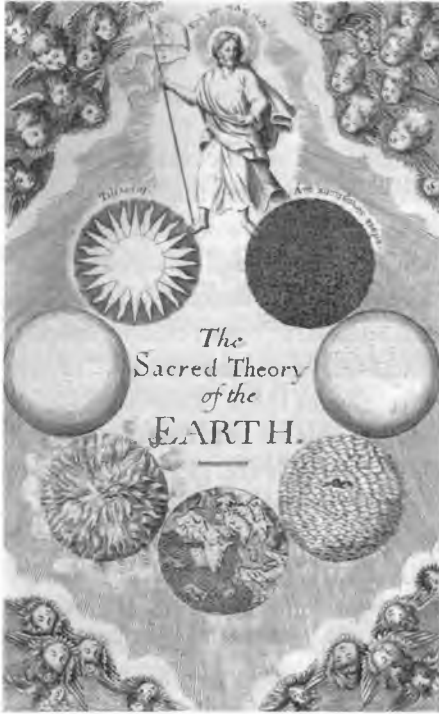
Hareket yasalarının ve kozmosa uygulanmalarının, bir devrimi önceki bir dizi kahramanla birlikte taçlandığına dikkat çekmek hiçbir şekilde Newton’ın etkisini ve başarılarını azaltmaz. Galileo, arkasından da Gassendi ve başkaları, ataletin genelleştirilmesi için deneysel ve kavramsal temelleri attılar. Descartes, karşıt kuvvetlerin yokluğunda hareket veya hareketsizlik durumlarında devam etme yolundaki algılanan eğilime, yaşamsal unsur olarak doğru parçası üzerinde ilerleme eğilimini ekledi. Hareket ve kozmosun devamıyla ilgili olarak, Borelli, Huygens ve Newton’ın çağdaşı ve rakibi Hooke Newton’ın çözdüğü atalet problemini, kütleçekimi nicelleyip kavramsallaştırarak anladılar. Çözüm ayrıca Kepler’in bir güneş ve manyetizma motorunun güdümündeki bir sistemle eşleştirdiği Kepler’in iki gezegen hareketi yasasına (1609) dayanır. Kepler sonrasında, Thomas Kuhn’un dikkat çektiği gibi, “kendi kendine yeterli ve kendi kendini yöneten bir mekanizma olarak güneş sistemi düşüncesi hep tekrarlandı.”⁹ Newton’ın ara sıra kapıldığı bilimsel ve metafiziksel kuruntulara karşın, “Newton Evrenini” anlatan düşünce, onu izleyen bir buçuk yüzyıl boyunca bir yandan kusursuzluğu geliştirilip doğrulanırken, bir yandan da onurlandırıldığı ilham eseri ve kaynağı dünya sistemi böyle bir şeydi.

Bir devridaim makinesinin kinetik istikrarı tarafından belirlenen bir dünyada, kaosa ne olur? Geçmiş ya da gelecek, fiziksel âlemde imgelenen rolü nedir? Ya insanın birleşik ama bağıntılı olmaktan çok uzak dünyasında? Eğer varsa, geleceği nedir?

1692 sonlarında, Worcester piskoposunun din işleri memuru ve sonradan devrinin en büyük klasik düşünce insanı Richard Bentley bilimi din davasının saflarına katan bir dizi vaaz verdi. Hayli atılgan bir şekilde, ilahiyat için beş yıl önce *Principia*’da çerçevesi çizilen dünya sistemi içinden savlar ve fiziksel konular üzerine akıl yürütmeleri için de

bizatihi Newton'dan doğrudan rehberlik aradı. Bentley'nin vaazları, büyük doğabilimci Robert Boyle'un kâfirlere karşı Hıristiyanlığı savunmak amacıyla verdiği konferans dizisiyle uyumluydu ve Newton da yardım elini uzattı. Bentley'nin sekizinci söylevindeki özel hedefi, fiziksel fikirleri (Boyle'un yardımıyla) on yedinci yüzyılda büyük bir canlanma yaşayan ve hem Newton hem de Boyle'un yeni madde bilimlerine olan katkılarında büyük bir yer tutan, atomcuların evrenin kökeni düşünceleri idi. Ama ikisi de Yaratılışın Musa kökenli açıklamasının yerine kaotik istikrarsızlık ardaalanında atomların rastlantısal ardışıklığına dayanan evrenin kökeni üzerine Epikurosçu/Lucetiusçu varsayımları koymak için bir neden görmemişti. Newton ilkelerinin evrenin mimarisinin altında yattığını düşünüyordu, ama evrimini örgütlediklerini değil. Sonraları, "onları düzene sokmak üzere" tüm maddeyi oluşturan ilkel parçacıkların Yaradanı olduğunu yazacaktı. "Ve öyle yaptıysa, Dünyanın başka bir Kökenini aramak ya da yalnızca Doğa Yasalarıyla Kaostan oluştuğunu öne sürmek felsefe dışı (bilimdışı) olurdu; ama bir kez oluştuğunda, asırlarca bu yasalarla devam edebilirdi."¹⁰ Dahası, kütleçekim uzaktan bir etki gibi görüldüğü ve Newton'ın da ısrarla belirttiği gibi maddenin (kütle gibi) içkin bir özelliği olmadığına göre, dünya sistemini sürdürmek için (Bentley'nin deyimiyle) "tinsel ve ilahi bir Gücün" sürekli failliğine ihtiyaç duyuyordu. Bentley Newton'ın kütleçekimi keşfinin ateistlerin savındaki ölümcül eksikliği ortaya çıkardığını düşünüyordu, çünkü kütleçekim maddeye içkinse, "Sistemimizin halihazırdaki biçimi ebediyen sürüyor olmalıydı;" "geçmiş ebediyetten bu yana sonsuz Değişiklikle" bir sistemler silsilesi de olamazdı, çünkü herhangi bir sistem nasıl olur da "içkin karşılıklı Çekim ilkesine aykırı olarak... kendisini Kaosa dağıtabilirdi?" Bentley sonucun kaçınılmaz olduğunu düşünüyordu: "her türlü açıklamaya göre de esas Kütleçekim ve Çekim gücü Ateistlerin kendi Kaos Doktrinleriyle uyuşamazdı."¹¹

Newton sistemi genel kabul görmeye başlayıp bilim insanları gözlemlenen yörünge hareketlerindeki kalan anormallikleri ve düzensizlikleri çözdükçe, eğilim var olan fiziksel dünyadan kaosu kovmak oldu. Gök mekaniği bir standart sağlıyordu, ama fizik yasalarının tekdüzeliğine tabi tüm görüngülere uygulanabilecek bir standart. Kaos sistemin dışındaydı. Ama jeofiziksel kanıtları açıklamaya ve belki de jeotarih dinamiği içinde dinsel ve dindışı arasındaki uçurumu kapatmaya çalışan en azından bir kozmoloğun imgesinde, kaos münferit bir kozmik başlangıçla kısıtlı değildi. Aynı zamanda tarihsel bugünün ve açıklanmış geleceğin de bir kısmını oluşturunuyordu. *Principia*'dan birkaç yıl önce, düşüncenin bilinmeyen sularındaki bu diğer cesur serüvenci, yakında yayımlayacağı, esas olarak yerkürenin evrimiyle ilgilenen ama diğer gezegenlere ve yıldızların gezegen sistemleri olan güneşler olduğu (muhtemelen canlıların yaşadığı) geniş bir evrene göndermede bulunmadan da etmeyen bir çalışması üzerine Newton'a danıştı. *Telluris Theoria Sacra* ya da *Sacred Theory of the Earth*'te [Yerkürenin Kutsal Kuramı], Thomas Burnet fiziksel görüngüler için bilinçli bir doğa felsefecisi gibi fiziksel açıklamalar aradı, ama aynı zamanda bunların İncil tarihi ve kehanetlerle olan uyumunu da sağlamaya çalıştı. Burnet'in makroskopik jeolojisi ilk kez 1681'de iki kitap olarak çıktı, sonra dört kitaba genişledi ve ruhsal ardılı Immanuel Velikovsky'nin çalışmaları gibi kral ve birçok başka sıradan okurun yanında Addison ve Steele gibi bazı kültürel konularda söz sahibi kişilerde önemli ölçüde coşkuya yol açtı ve birçok baskısı yapıldı.¹²



RESİM 6.1. Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth* (1690-1), kapak resmi.

ıslak kaosu ve gelecek olan gazabın ateşli kaosu arasına yerleştirilmiş, düzensiz kıtaları, değişken dağları ve eşitsiz denizlerin belirlediği günümüzün dünyası bulunur.

Burnet'in kitabının radikal tezi, böylesi bir sonuç üreten içkin fiziksel mekanizmayı içerir. Saat yönündeki süreç, Musa'ninkine kadar klasik, karanlık dokulu yüzeyi "Elementlerin farklılığından yoksun; her çeşit parçadan oluşan, ama Düzeni ya da herhangi bir belirli biçimi olmayan; Kaosun gerçek betimlemesi olan," akışkan parçacık kütesini temsil eden ilksel kaosa başlar.¹³ Burnet daha kaba elementlerin kütlelerin merkezine batmasını, orada sıkışıp sertleşmelerini ve daha hafif parçaların sıvı ve uçucu bölgelere ayrılma durumunu savlar. Ama sonra, sıvı bölgede "Krema ve Süt, Yağ ve Su ve benzerleri gibi" bir ayrışma tasarlayarak gelenekselden ayrılır (kitap 1, bölüm 5, s. 56), bu arada havadan çok miktarda hafif parçacık da oturup yer kürenin kabuğunu oluşturur. Kaos "parçaları bildiğimiz gibi illaki de Merkezden eşit uzaklıktaki Küresel bir yüzeye düşen akışkan bir kütle" olarak düşünüldüğünden, kabuk bir yumurtanın kabuğu gibi "pürüzsüz, düzgün ve tekdüze, Dağlardan ve Denizden yoksun" olacaktır (kitap 1, bölüm 5, s. 60). (Burnet yaratılış öykülerinde bu mecazın sıklığına dikkat çeker.) Bu, der, Nuh öncesi kuşakların yaşadığı tufan öncesi dünyadır ve resimde tüm pürüzsüz kusursuzluğuyla görülür.

Tufan ve bunu izleyen dünyanın, bu kabuğun çökmesi ve "suların Doğanın büyük rahminden fırlarcasına dışarı fışkırıp *Abisin çeşmelerinin Tekvin 7.11'*de olduğu gibi" açılmasının sonucu olduğuna karar verir (kitap 1, bölüm 7, s. 77). Burnet kabuğun çökmesi

Burnet'in kitabı içkin bir istikrarsızlığa, yer kürenin kaostan evriminin mirasına dayanıyordu. Tufan öncesi ve sonrası dünyanın, yeni bir mimari eseri, diyelim ki bir tapınak, felaket yaşamış bir yıkıntıdan ne kadar farklıysa, aynı ölçüde derinden farklı olduğunu öne sürüyordu. Burnet şimdiki dünyaya geçişi açıklar ve etkileri hem gözlemler hem de Kutsal Yazılarla desteklenen mekanik kuvvetlerle gelecekteki gidişatını öngörür. Bu durumda, yer kürenin tarihi, ilksel kaostan nihai ideale, aralarında iki yer küresel felaket yani tarihsel zamanlardaki canlandırıcı kaos ve iki görece yer küresel kusursuzluk çağı da olmak üzere, yedi safhalı bir ilerleme olarak görülür. Bu yedi çağ dünyanın tüm tarihini özetleyen ve sistemleştiren simgesel bir kapak görseliyle resmedilir (**RESİM 6.1**). Kaos, birçok simgesiyle, bu tarihin yarısını işgal ediyor gibidir, ama nihayetinde, her şeyin zamansız başlangıç ve sonu olan Alfa ve Omeganın önderliğinde ilerlemenin dairesel biçiminde zapt edilmiş gibidir. Onun karşısında, ilk ve son safhaların yarı yolunda ve tufanın

için, doğal olarak kuruyup çatlaması, yağmurların yumuşatıcı etkisi gibi muhtemel doğal açıklamalar verir, bu arada da doğal ve ahlaki süreçler arasındaki mukadder hizalanmaya dikkat çeker.¹⁴ “Tufan en şiddetli ve aşırı durumundayken, Yerküre kırılmış, kudurmuş suları dağlardan da daha yükseğe çıkan ve havayı kırılan dalgalarla, evrensel bir sisle ve yoğun bir karanlıkla dolduran, öyle ki Doğayı ikinci bir Kaosa düşmüş gibi gösteren Abis tarafından yutulduğunda işlerin bu garip halini” kendimize betimlemenin zorluğundan söz eder (kitap 1, bölüm 8, s. 84). Gene de, küresel felaket üzerine gelişmiş açıklaması, atmosferdeki kasılma, kabuktaki çöküşün sarsıntısı, serbest kalan kuvvetlerin ölçeği, on yedinci yüzyılın en iyi üslubunda canlı ve somuttur. İlk safhadaki ilksel çorbanın aksine, bir kuvvetler kaosu iş başındadır. Burnet’in kapak resminin üçüncü dairesi dalgaların altında kalmış, meleklerin göz kulak olduğu bir geminin de mukadder biçimde Ağrı Dağı’nın tepesine tünediği (bildiğimiz haliyle dünyanın) yıkıntı halindeki ana hatlarıyla sonucu betimlemeye çalışır.

Tarihsel çevrimin dibe en yakın durumu olan şimdiki yerkürenin karakterine gelince, Burnet yalnızca hakkaniyetli tarafsız bir göz ister. Bazı kesim ve bölgelerin yeterince güzel ve düzgün olduğunu teslim eder, “ancak bütün yüzeyini düşünürsek, ya da tüm dış Bölgeyi, birbirlerine göre belli bir düzene göre dizilmemiş, parçaların alakalarının ya da düzenlerinin bulunmadığı kırık ve karışık bir cisimler kümesi gibidir.” İyi bir teleskopla bakılan ayla karşılaştırır. “Benim yargıma göre her ikisi de büyük bir Yıkımın imgesi ya da resmi gibidir ve enkazının üzerinde yatan bir Dünyanın gerçek veçhesine sahiptir” (kitap 1, bölüm 9, s. 91). Daha sonra, yanardağlar ve depremlerden söz ederken, ekler, “Gerçek şu ki, Kentlerimiz yıkıntıların üzerine inşa edilmiştir, Tarlalarımızla Taşramız yıkılmış kemer ve kubbelerin üzerinde durur ve Yerkürenin dış çerçevesi de böyledir, dolayısıyla da sık sık sarsılmasında şaşılacak bir şey yoktur” (kitap 1, bölüm 9, s. 98). Felaketli çöküşün en açık mirasına dikkat çeker – “Okyanus Kanalı,” doğanın özgün çerçevesinde yer almış olamayacak muazzam bir bozukluk. “Bu büyük boşluğu tüm suları boşaltılmış biçimde, çıplak ve Güneşe bakarken, çenesini yerkürenin bir ucundan diğerine açmış olarak imgelem gücüne sunduğumda, bana Doğadaki en korkunç şey gibi gözükür. Hangi el ya da alet Yerkürenin üzerinde bu genişlikte bir hendek kazıp, bunu çevreleyecek duvarlar olarak yanlarına dağlar ve kayalar yerleştirebilir?” (kitap 1, bölüm 10, s. 102). Doğanın bu çehresinin ölçek, bozulma ve düzensizliği karşısında Burnet, Romantik ardıllarının sarhoşluğu olmadan da olsa, yüceliğin tüm dehşetini hisseder.

Yalnızca büyüklük de değil, onu garip ve açıklanamaz kılan, parçaları ve tarzında gördüğümüz o vahşi ve çok çeşitli kargaşa; Bu kendi türünde diğer Kaos, bundan Sahneleri kim resmedebilir ki? Körfezler, uçurumlar, Yarıklar; Çukur içinde çukurlar ve kayaların altında kayalar, kırık Dağlar ve pürüzlü adalar, köklerinden sökülüp Denize dikilmiş Ülkeler gibi görünüyorlar.

(kitap 1, bölüm 10, s. 104-5)

Burnet dünyadaki daha sonra gerçekleşecek yangın felaketine yol açacak doğal kuvvetler konusunda o kadar emin değildir, ama bu eritme sürecinin inceltme ve düzelmeye yol açacağından emindir. Küçülen yüzey sularının bir araya gelmesini, büyük ve eşzamanlı yanardağ etkinliklerini, yeraltı mineral yakıtlarının alev almasını, korkunç meteor ve gazları

ve bunların hepsinin halihazırdaki yıkıntının mağaramsı durumundan kaynaklanacağını imgeler. Evrensel yangın felaketi üzerine kapsayıcı açıklaması savaş, cehennem ve doğanın daha düşük felaketlerinin çarpıcı kullanımını içerir. Şöyle sonuçlanır:

Bir Ateş Tufanı: Veya Yeryüzünün tüm Küresini kaplayan bir ateş Denzinde. Çünkü, Yeryüzünün dış bölgesi erimiş cam ya da akan metal gibi eriyip flüora dönüştüğünde, diğer akışkanların doğasında olduğu gibi, tüm boşlukları ve çukurları dolduracak ve her yerde merkezden eşit uzaklıkta düzgün bir yüzeye inecek. Bu ateş Denizi, ilk Abis gibi, tüm Yeryüzünün yüzeyini kaplayacak: bir tür ikinci Kaos oluşturacak: ve bundan yeni bir Dünya yükselmesi kapasitesi doğacak.

(kitap 3, bölüm 12, s. 305-6)

Burnet'in süreci ayrıntılandırmasında, kentlerin, dağların ve onları taşıyan büyük toprak kütlelerinin erimesinin sonucu, çevresinde "Yeryüzünün etrafında farklı boy, şekil ve hareketten oluşmuş ve saydam olmayan bir bulut ya da kalın bir karanlık bölgesi oluşturan hepsi bir araya karışmış," uçucu madde bulunan erimiş madde bölgesinin altında katı kalan bir çekirdektir. İşte bu dış bölge, "veya her şeyin üzerinde o ateş küresi," bir sonraki safha için yaşamsal değerdedir ve bu "gerçek Kaosun çekilmesidir: ya da düzen ya da ayırım gözetilmeksizin elementlerinin bir karışımı ve kargaşası. Burada ateşin kuvveti veya kışkırtmasıyla hepsi karmakarışık bir şekilde bir araya gelmiş tüm Toprak, Hava, Su parçacıkları vardır." Sonra, kuvvet durduğunda yerleşecekler ve "farklı kütleçekim derecelerine göre" ayrılacaklar, kaostan sonra ilk çökmeye benzer şekilde abis üzerinde bir kabuk oluşturacaklar ve "Cennet gibi Dünyayı" yeniden kuracaklardır. "Doğa burada aynı işi tekrarlar, hem de aynı yöntemle; yalnızca malzemeler artık ateş tarafından biraz daha inceltilmiş ve temizlenmiştir." Aynı zamanda, kabuk çökmesi sırasındaki felaketli dengesizlikler sırasında kayan Yerkürenin eksenini Ekvator düzlemiyle doğru bir ilişkide yeniden biçimlenecektir (kitap 4, bölüm 2, s. 323-6).

Burnet'in kapak resmindeki altıncı safhanın özelliksiz binyıllık dünyası, hayata döndürülen doğruların yaşadığı dünya da son bir tükenişle ölecektir. Burnet Kutsal Metinlerde pek bir ipucu bulamadığını söyler, daha sonra olacaklar konusunda filozoflar da çok az şey söyler, ama stoacılar da ince bir ateş ya da esire dair önermeler vardır, bunları geriye doğru izlemişti, Herakleitos, Orfeus ve

Doğunun Bilgelerine kadar... Ama Yerkürenin bu Ateşe çözünmesi iki biçimde anlaşılabilirdi; ya gevşek bir aleve çözünecek ve böylece dağılıp Havadaki Yıldırım gibi kaybolacak, hiçliğe yok olacaktı; ya da Güneş ya da sabit bir Yıldız gibi sabit bir aleve çözünecekti.

Burnet bu ikincinin gerçekleşeceği görüşündeydi, ama kanıtların zayıf olduğunu kabul ediyordu ve yedinci dairedaki düzeltilmiş ateş ve ışığın betimlemeyi amaçladığı da buydu. Burnet gezegenlerin bir zamanlar sabit yıldızlar olduğunu öneriyordu ve öyleyse, "büyük bir Zaman dairesinde aynı duruma dönmeleri Kaderin yöntemlerine uygun gibiydi; çünkü kaybolan ya da bozulanları belli bir süre sonra geri getirmeyi seviyordu" (kitap 4, bölüm 10, s. 376). Bu kapak resmi Yaradanı ayakta, bir ayağı kadim kaosta, diğeri de kutsal amaçtaki yerkürede gösterir – kaosun cisimlenmiş hali ve geçişlerin efendisi eşikteki Janus'tan ziyade simetrik, kutuplaşmamış ve yön edinmemiş koronun

gözetiminde tüm Çemberlerin kapatıcısı, dramın mimarı olarak. Burnet, baş kahramanı Yerküreye muhabbet duymaktadır: “Burada,” der, “Onu yedi bin yıl boyunca karanlık Kaostan parlak bir Yıldızla çeşitli safhalardan geçirdikten sonra bırakıyoruz”

(kitap 4, bölüm 10, s. 377).

Burnet de bir Janus figürüdür, bu geleneksel kaygılar fiziksel yaklaşımı hakkında bilgi verir. Bununla uyumlu bir şekilde, Burnet’in evreni Newton’inkinden birçok önemli veçhesiyle farklıdır. Zamansal güzergâhı kısa da olsa, temel olarak tarihsel ve evrimseldir; kaos, dünyanın mekanizmasının dışında bir koşula indirilmeyip, süregiden sürecin bir parçasıdır; ve gözlemlenebilir jeolojik görüngüler yoluyla açıklamalar sunar. Bu farklılıklar jeoloji bilimiyle (buna bağlı evrimsel biyolojiyle birlikte), on dokuzuncu yüzyılda kısa süreyle doruğuna çıkıp tıkanan gezegen ve güneş fiziği arasındaki iraksamanın da habercisidir. Burnet’in kaotik süreci, Byron’ın 1821’deki kozmolojik draması *Cain*’de (Kabil) olduğu gibi, daha sonraki o şiirsel katastrofizmde de yankı bulacaktı.

Homeostatik Evren

Burnet’in *Sacred Theory*’sinin yalnızca bugünün yerküresini tüm düzensizlikleriyle açıklayan iki cildi yayımlanması öncesi Newton’a ulaştırıldı. Newton yorumlarla yanıt verdi ve uzun bir mektupta “Musa kaosu” ve Yaratılış üzerine odağı yerküreden güneş sistemine kaydıran kendi açıklamasını da sundu. Newton tüm gezegenlerin birlikte yaratıldıklarını kabul eder. “Onlar ve güneş de ilk başta ortak bir Kaostular. Bu Kaos üzerinde gezinen Tanrı’nın ruhuyla hepsi birer gezegene dönüşecek olan birçok parçaya ayrıldı.” Aynı zamanda nazikçe yerkürenin başlangıçtan sonra dağlı-okyanuslu düzensiz hale gelmesine neden olabilecek mekanizmalar önerdi, bu mekanizmalar Burnet’in tufan öncesi kusursuz küresi ve kabuğun felaketli bir patlayış sonrası içe çökmesine gerek bırakmıyordu. Güherçilenin tekdüze bir çözeltiden uzun çubuklar halinde kristalleşmesi ya da erimiş kalayın donması gibi kimyasal etkimelerden “tekdüze bir kaostun başlangıçta düzensiz biçimde tepeleri oluşturmak üzere ayrışık damarlar ya da kütleler olarak donabileceğine örnekler verdi ve sade bir ek olarak, “Süt kaostun olduğu kadar tekdüze bir sıvıdır. İçine bira dökülüp karışım kuruyana kadar bırakılırsa, bu kesilmiş maddenin yüzeyi Yerkürenin herhangi bir yerinde olduğu gibi pütürlü ve dağlık olur,” diye belirtti.¹⁵ Anlaşılan, bilim insanı ve Hristiyan Newton için kozmos öncesi bir durum olarak kaos bir zorluk oluşturmuyordu, ama bir kez güneş sistemi çalışmaya başladığında, kaos patlamalarını gereksiz ve istenmeyen bir şey olarak görüyordu. Makine bir kez harekete geçirildiğinde, ara sıra ince ayar gerektirebilirdi, ama mimarisini ve eylemini ifade eden genel yasalar, düzensizliğin asli ilkesi olarak içkin bir istikrarsızlık içerecek şekilde yapılanmamıştı.

On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde, özellikle Lagrange ve Laplace’ın çalışmaları doruğuna çıkan sağlam matematiksel çözümlemeyle doğa felsefesi dünyanın mekanik sisteminden son kaos ceplerini de sıkıp çıkarmayı başarmıştı. 1787’de, Laplace gezegenler ve aydaki tüm görünürdeki bozuklukların aslında toplamda sistemi bozacağına istikrar kazandırdığını göstermişti. Bu homeostatik “dünya sistemi” üzerine açıklamasında (1796) “Elementlerin... dış nedenler [*causes externe*] bunu rahatsız etmediği sürece illaki de en büyük istikrarı yaşayabilecekleri şekilde örgütlendikleri kesindir,” diye yazabilmişti.

Yerküredeki gelgitlerin dalgalanmaları ve kutupların konumu için geçerli olan, gezegenler ve uyduları için de böyleydi: “bu sistemin istikrarı da hareket yasalarının başka bir sonucudur.”¹⁶ Dahası, kendi (ve Kant’ın) sistemin bulutsu kökeninden halihazırdaki istikrarlı kurulumuna “hareket yasalarının bir etkisi olarak” evrilebileceği yolundaki hayli inandırıcı varsayımının ışığında, Laplace gezegen mekanizması ve başlangıçtaki kaostan örgütlenmesini doğrulamak için Newton’ın akıllı ve her şeye kadir bir varlığa başvurusundan da vazgeçebiliyordu (443). Laplace’a bakılırsa, Newton “güneş sisteminin sınırlarının” açıklaması olarak “nihai nedenleri” için içine sokma gereğini fazla zorlamıştı. Şimdi artık doğa felsefesi bu sınırların hayli ötesine uzanmıştı ve bu süreçte de doğanın genel yasa ve kurulumlarının dışında ilksel ya da süregiden kaos gereğini ortadan kaldırmıştı. Gene de, Laplace’da güneş sisteminin, yani insanın kaderinin evrenin kaderinden hataya yer vermeyecek şekilde ayrıldığı görülür, bu ayrılma on dokuzuncu yüzyılda imgelere egemen olacak ve fiziksel ve biyolojik duruşlar arasındaki ateşli tartışmalara altmetin sağlayacaktı. Bir yanda Jüpiter’in aylarının çok güzel bir ilişki halindeki hareketlerini kurup sürdürmekte ve her gezegenin yıllık periyotlarını, eksen eğimlerini ve dolayısıyla mevsimlerini istikrara kavuşturmakta kütleçekimin etkisini takdir eden Laplace, şunu gözlemler: “Anlaşılan, doğa gökyüzündeki her şeyi, bize yeryüzünde bireylerin korunması ve türlerin devamlılığı için o kadar hayran olunacak şekilde bağlı kaldığını gördüklerimize benzer amaçlarla, gezegen sisteminin kalıcılığını sağlayacak şekilde düzenlemiştir” (442). Ama diğer yandan, uzayda kütleçekim dışı kimi mekanik dirençlerin olasılığına ve salım nedeniyle güneşin kütleindeki kaçınılmaz azalmaya dikkat çekerek sorar:

Ama Cuvier’ nin betimlediği sayısız fosil kemiğinden ender bulunur bilgelikle tanımayı başardığı soyu tükenmiş o kadar hayvan, görünürde çok sabit gibi duran o şeylerde bile doğanın değişikliğe gitme eğilimini göstermiyor mu? Güneş sisteminin büyüklüğü ve önemi hiçbir şekilde bu genel yasada bir istisna olmamalı, çünkü bunlar bizim küçüklüğümüze görecelidir; ve bu sistem, bize ne kadar geniş görünse de, evrende önemsiz bir noktadır.

(443-4)

Çevremizdeki evrende, sayılamayacak kadar çok güneş ve güneş sisteminin arasında yerel bir sistemin geçip gitmesine olan kayıtsızlığın yükü ve bununla ilişkili olarak gök mekaniği ve evrensel fiziksel eğilimler arasındaki gerilim devrimler çağının diğer ucunda daha da akut bir şekilde hissedilecekti.

Bu arada, hareket aracılığıyla oluşturulup sürdürülen zamansız bir yapı olarak Newton sisteminin tamamlanması muhayyileleri çekiyor ve dünyayla insan etkinlikleri için yararlı paradigmlar sunuyordu. Bizatihi “hareket yasalarının” istikrarı sağladığı atıl, homeostatik modelin duygusal çekiciliği kadar entelektüel kuvveti de, Pope’un mısralarından Adam Smith’in siyasi iktisadına ve Malthus’un nüfus dinamiklerine geniş entelektüel ve kültürel yelpazede kendini gösteriyordu. *Milletlerin Zenginliği*’nden [Wealth of Nations] tam yirmi yıl önce Smith zekice dikkat çekmişti:

Sistemler birçok açıdan makinelere benzer. Bir makine de gerçekte sanatçının gerek duyduğu o farklı hareket ve etkileri hem icra etmek hem de bir araya getirmek üzere

yaratılmış küçük bir sistemdir. Bir sistem, gerçekte zaten icra edilen o farklı hareket ve etkileri bir araya getirmek üzere icat edilmiş imgesel bir makinedir.¹⁷

Ama aynı tamamlanmamış eserde, “Astronomi Tarihi”nde, Smith sözü Newton’a gerçek bir övgüyle sonlandırmıştı. Smith’in savı felsefi sistemlerin “yalnızca muhayyilenin, doğanın aslında bağlantısız ve uyumsuz görüngülerini bir araya getirmeyi,” ya da başka bir yerde dediği gibi, “bu zıt ve uyumsuz görünümünün kaosa düzen getirmeyi amaçlayan icatları” olduğu yolundaydı. Ama Newton “makinesinin” erimi, sağlamlığı, açıklayıcı ve bağlantılandırıcı gücü ve ardından gelen deneysel kanıtlamaları, onu şunu sormaya yöneltmişti:

O zaman bunun, insanlığın genel ve eksiksiz onayını almış olması ve artık muhayyilede Gökyüzü görüngüsünü birleştirme yolunda bir girişim olarak değil, insan tarafından gerçekleştirilen en büyük keşif, hepsi de gerçekliğini her gün deneyimlediğimiz bir temel olgu tarafından yakından bağlantılandırılmış en önemli ve derin gerçeklerin muazzam bir zincirinin keşfi olarak kabul edilmesi gerektiğini düşünebilir miyiz?

(45-6, 105)

Smith bir söylem alanından kaynaklanan sistemlerin bir başkasına ait görüngülere uygulanmasının yararı konusunda açıkça kuşkucuydu (46-7). Ama Newton modeli tarafından o kadar büyülenmiş ve egemenlik altına alınmış bir entelektüel iklimde, Smith’in kaotik “servet” görüngüsünü daha sonraki akılcılaştırmasındaki arz ve talebin karşılıklılığının, Malthus’un olumlu denetimlerindeki gibi, Newton’ın etki ve tepkiyle kuvvetlerin kurulumu ilkelerinden tat alması şaşırtıcı olmaz. Ataletin her failin kendi çıkarını kollama tutumu biçimini aldığı, kütleçekimin de “gizli el” rolü oynadığı bir serbest değişim, sermaye birikimi ve tüketimi sisteminin kendi kendisini ayarlayan mekanizmaları, güneş sisteminden inanırlılık kazanmıştı.

Sürtünme ve Gürültü

Hiçbir çağ tekbiçimli değildir ve bir kültürdeki herhangi bir güçlü paradigma da dirençle karşılaşmaya hatta direnç üretmeye mahkûmdur. Newtoncu dünya sistemi, ataletten sürekli olmaya doğru eğilimli, yalnızca uygunsuz dış nüfuzlara ya da eksik tanımlanmış yavaş hareket eden direnişlere tabi muhafazakâr bir sistemdi. Bu baştakileri tanımlamak zordu ama yer küresel bir kurulumda en önemlileri “sürtünme” başlığı altında geçiyordu.¹⁸ “Çünkü SÜRTÜNME,” der dini bütün yaratılış kataloğu *Jubilate Agno*’da [Kuzuya Sevinmek] (1756-63) Christopher Smart, “kaçınılmazdır, zira Evren Tanrı’nın işleriyle DOLUDUR.”¹⁹

Ataletsel dünya sistemi paradigmasına direnç birçok şekil almıştı ve sıklıkla da düpedüz ret yerine modelin bazı ikircikli yanları yansıtılıyordu. Çağ tasarımı ya da doğa olarak kaosu saf dışı bırakan ve durağan olanın dinamiğini de içerir gibi duran bir mekanik modeli kutlarken, ikirciklilik genellikle kendisini yerel sistemlerde kaosu sürmesini kabul etme şeklinde ifade ediyordu. Hogarth yerinde bir örnek sunuyordu. İngiliz bahçe ve parkının on sekizinci yüzyıl mucitleri gibi, Hogarth da doğanın düz çizgilerle bir işinin olamayacağını, yılan kavi “güzellik hattının” Yeryüzünden görüldüğü kadarıyla gezegenler sisteminin “gerçek” dansına daha yakın bir şey olduğunu ama gene de gerçek vahşiliğin güzelliğine sahip olmadığını düşünüyordu. Ama Hogarth’ın betimlemelerinde büyük bir rol oynayan



RESİM 6.2. William Hogarth, *The Enraged Musician* [Öfkeli Müzisyen] (1741). Gravür, ikinci ya da üçüncü hali.

KAYNAK: Metropolitan Museum of Art, New York. www.metmuseum.org.

kaos yalnızca Öklitçi diyagramlardan kaçınılmasından ibaret değildi. Hogarth'ta kaos, perspektif hatalarını akıllıca gösteren levhalarındaki kaotik geometrinin de akla getireceği gibi sanat aracılığıyla denetim altına alınıyordu ve sanatın araçlarına anlatısal yapılarında vücut bulan dengeleyici sistemler de dahildi. *A Harlot's Progress* [Bir Fahişenin İlerlemesi] (1731) ile başlayan, *Marriage à la Mode* [Modaya Uygun Evlilik] (1745) ve *Industry and Idleness*'a [Hamaratlık ve Tembellik] (1747) ulaşan en büyük resim dizilerinde kaos, atalet hareketinin öncül olduğu ve her etkinin ödül ya da ceza olarak kendi dengeleyici tepkisine sahip olduğu bir anlatı güzergâhıyla zapt edilir. Başka yerde, *Gin Lane* [Cin Yolu] gibi ahlaki ve fiziksel kinetik kaos, *Beer Street*'in* [Bira Caddesi] tam karşısı olarak gösterilir ve dolayısıyla zapt edilip anlamlandırılır – tıpkı Tembel ve Hamarat çırakların tezatlı çiftleştirilmeleriyle gösterilen meslekleri gibi. Her ikisi de kendi kendine yeterli ahlaki ve toplumsal bir sistemde karşıtını üretip sınırlandırır. Gene de bunlar düzensizliğin çok canlı olmaya eğilimli, hatta vahşice karikatürleştirildiği failleri ve temsilcileridir. Ve birçok düzensizlik sahnesinin içinde, *Strolling Actress Dressing in a Barn* [Ahırda Giyinen Gezgin Aktris] (1738) gibi bazıları sistemi desteklemekten ziyade yıkıcıdır ve en azından bir sahne, tam tekmiil kaosla yavan uyumun bozulmasından safi keyif ifade eder. Bu *The Enraged Musician* [Öfkeli Müzisyen] (1741, RESİM 6.2) başlıklı, çoksesli kakofoni ya da gürültünün betimlemesi olan gravürdür. Her ne kadar bir betimleme olarak sadece görselliğiyle bir çelişki olsa da aynı zamanda kaosu sıklıkla kargaşa olarak betimleyen anlamsız sözcüklerin görsel benzeridir. Gravürde hepsi de birbirinden bağımsız (sokak müzisyenleri de içinde olmak üzere) gürültü çıkaranların çeşitliliği ve çoğulluğu birleştirici bir ilkeye yer açmaz

* *Gin Lane* ve *Beer Street*: 1751 yılında İngiliz sanatçı William Hogarth'ın cin üretimini kısıtlayan yasa Gin Act'i desteklemek amacıyla, cin tüketiminin kötülüklerini ve bira tüketiminin erdemlerini resmettiği iki gravür –çn.

ve sonuçta ortaya çıkan kargaşa eşdeğer bir karşı kuvvet üretmez; tutarsız detoneliğini bastırarak daha yüksek bir müziğin işin içine karışacağını da önermez.

Hem sanat araçlarınca ehlileştirilen kaos hem de kaos kuvvetlerince bozulan sanat, boyun eğdirilen kaos ve zincirlerinden boşanmış kaos bir ataletsel sisteme direnişi dramatize edebilir. Hogarth'ta her iki anlatı da izlenir ve nihayetinde tamamlayıcıdır. Ama hiçbir şekilde rahat bir çözüme erdirilmemiş bir ikircikliliğin iki yanı olarak, her biri yüzyıl ilerledikçe, bir yandan ataletsel istikrarı kinetik düzensizliğin üzerinde gören yaygın akla parlak bir şekilde bozucu bir saldırı düzenleyen, diğer yandan da sanattaki kaotik betimleme paradoksunu muazzam bir doruğa getiren, biri sözcüklerde diğeri de müzikte birer sese sahip olmuşlardır. Böylesi gelişmeler kaçınılmaz biçimde kendi kendine yeterli anlaşılabilir simge sistemleri olarak bizatihi sanatın araçlarını devreye sokmuşlardır.

Söz konusu iki çalışma Laurence Sterne'ün 1759-67 arasında parça parça yayımlanan anormal kurgusu *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [Tristram Shandy Beyefendi'nin Yaşamı ve Görüşleri] ve Haydn'ın büyük oratoryosu, prömiyeri 1798'de Viyana'da gerçekleştirilen *Die Schöpfung*'dur [Yaratılış], özellikle de kaos anıştıran açılış bölümü.²⁰ Haydn'ın sesle kaos sürümü hiçbir şekilde Hogarth'ın sokak kakofonisinin kozmik eşdeğeri değildir. Daha doğrusu, Newton'ın yüzyılıyla nihai müzikalitesi ve dolayısıyla da anlaşılabilirliğiyle uzlaşır. Sanatta kaosu hem ifade hem de zapt etmenin yolunu bulur. Üstelik hem Newton'ın hem de Newtoncuların isteyebileceklerinden daha da ileri gider ve hem kaosta hem de kozmosta oluşturucu durumlar ve duygusal evrende karşıtlar olarak bir pencere açar. Diğer yandan, Sterne'ün özyaşamöyküsel anlatı kıyafetine bürünmüş abartılı kurgusu Newtoncu düzen için derinden yıkıcıdır, saat gibi evrenin farazi sürtünmesiz çalışmasının, karmaşıklığı altta yatan bir geometriye indirgeme ihtirasının ve bizatihi sistemin yetkesinin komik bir reddidir. Kararsız güzergâhıyla ve içkin tamamlanamazlığıyla övünen özlü bir parça olarak "Newton-sonrası evrende kaosa nerede yer vardır?" sorusuna yanıtı, "Her yerde"dir.

Tristram Shandy bir konuda kusursuzsa, o da sürtünmenin ideal ataletsel sisteme ne yaptığının, anlatısının görünürdeki konusuyla arasında giderek açılan uçurumda da kaydedilen kusursuz örneklenmesidir. Günlüğüne başlamasından bir yıl sonra, artık dördüncü cildin ortasına gelmiş olan Tristram oraya kadar yaşamının ilk gününden öteye geçemediğine dikkat çekmek üzere ara verir. Ardından gelecek her gün birinci kadar çok betimleme gerektirmeye aday olduğundan, "bu tempoyla," der, "yazdığımın tam 364 kez daha hızlı yaşamak zorundayım" (bölüm 13).²¹ Yalnızca kendi kendisini sollamasının olanaksız olması bir yana, kaçınılmaz şekilde giderek daha geriye düşecektir. Üstelik, yaşamı ataletsel olarak sürerken, betimlemesi ve dolayısıyla da artık anlatı yumağını çözmesinin de gerektirdiği bu yaşam akışı, Newton'ın yasalarının ve görünüşte hükmettikleri sistemin tekdüzeliğiyle doğrusal ve yörüngesel düzenliliğiyle büyük ölçüde çelişen müdahalelere ve dalgalanmalara, sapmalara ve çizilen dairelere tabidir. Sonuç Tristram'ın o güne kadar olan anlatı hareketinin iyi bilinen resminde çizilmiştir: (RESİM 6.3, cilt 6, bölüm 40'tan). Tristram'ın başka bir yerde dediği gibi, "çalışmamın mekanizması kendine özgü bir türdendir; iki karşıt hareket buna dahil edilmiş ve uzlaştırılmıştır ki, bunların birbirlerine aykırı oldukları düşünülür. Tek kelimeyle, çalışmam hem sapar hem de ilerler, üstelik aynı

TRISTRAM SHANDY. 169

CHAP. XL

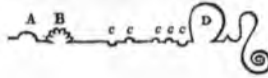
I AM now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold foods, I make no doubt, but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



Inv. T. S.

Sculp. T. S.

These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes. — In the fifth volume I have been very good, the precise line I have defaced in is being thus:



170

THE LIFE OF

By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to Navarre — and the intended curve B, which is the first rising when I was there with the Lady Bassifere and her page. — I have not taken the least frisk of a digression, till John de la Cade's devils led me the round you see marked D — for so far as they are nothing but parentheses, and the common *ins and outs* incident to the lives of the greatest mislivers of fate; and when compared with what men have done, — or with my own transgressions at the letters A B D — they vanish into nothing.

In this last volume I have done better still — for from the end of Le Fever's episode, to the beginning of my uncle Toby's campaign, — I have scarce stepped a yard out of my way.

If I mend at this rate, it is not impossible — by the good leave of his grace of Benevento's devils — but I may arrive hereafter at the excellency of going on even thus;

which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler, (borrowed for that purpose) turning neither to the right hand or the left.

This right line — the path-way for Christians to walk in! say divines —

— The emblem of moral rectitude! says Cicero —

— The *best line*! say cabbage-planters — is the shortest line, says Archimedes, which can be drawn from one given point to another. —

RESİM 6.3. Laurence Sterne, Anlatı-hattı betimlemeleri, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Gentleman içinde, kitap 6 (1761).

anda.” Bunun, “yerkürenin ekseni etrafında gündelik dönüşünü yaparken yılı oluşturan eliptik yörüngesinde ilerlemesiyle” olan farklılığına dikkat çeker (ama o ikili hareket bu düşüncüyü doğurmuştur), çünkü kitabının durumunda, “Sapmalar, tartışılmaz biçimde, güneş ışığıdır, onlar yaşamdır, okumanın ruhudur, örneğin bunları kitaptan çıkarırsanız, ki yanında kitabı da çıkarsanız olur, her sayfasında soğuk bir ebedi kış hüküm sürer.” Dolayısıyla, o “sapmalı ve ilerlemeli hareketleri o kadar karmaşıklaştırmış ve işin içine katmıştır ve bir tekerleği diğerinin içine sokmuştur ki, bütün makine, genelde, çalışır durumdadır” ve gelecek kırk yıl boyunca da çalışmasını sürdürebilir (cilt 1, bölüm 22).

Tutarsız ve öngörülemez olanda, fazlalıklarda ve müdahalelerde enerjiyi yani yaşamı belirlemek, Sterne’ün romanını esas güzellikleri zamansız ve düzenli geometrilerinde olan farazi inşalara düşman bir karşı-sistem haline getirir — esas erdemleri sapmaz düzenlilikleri olan hareketlere dirençli bir karşı-sistem. Tristram’ın ana rahmine düştüğü gece, tıkrı tıkrı işleyen şehvetinin ortasında Bay Shandy’ye sorulan yıkıcı soru, “Dua et sevgilim, dedi annem, saati kurmayı unutmadın değil mi?” Bayan Shandy’deki eskimiş zihinsel ilişkilendirme hatlarının çalışmasını göstermenin de ötesine gider. Olay romanın sistemlerle, özellikle de doğal olarak saptırıcı ve öngörülemez olanı bir mekanik kusursuzluk modelindeki donuk döngüsel düzenliliğe indirgemeyi önerenlerle olan ilişkisi üzerine uygulamada ilk ama eğretileme açısından son sözü sunar. Bozulmaya neyin yol açtığına gelince, Sterne’ün ilerideki Shandycilik tarafından Samuel Johnson’ın 1755’teki sözlük tanımından etkilenip etkilenmediği sorulabilir: “*Sürtünme*, makinelerde, bir cismin diğeri üzerindeki hareketi nedeniyle oluşan direnç.”

Tristram Shandy’nin enerjisi anlatının öngörülemezliğinde ve yorumlayıcı matrisin istikrarsızlığında, bizatihi dilde olduğu gibi, olasılıkları daraltıp sabitleyeceğine, çoğaltır. Bu aynı zamanda Tristram’ın dünyasında yaşayanların saplantılarında da bulunur, onla-

rın zihinsel sistemleri ve şehevi çıkarları, anlaşıldığı kadarıyla gerçek dünyadaki çatışan amaçlara sahip olma yolundaki evrensel eğilim doğrultusunda sürmektedir. Bu bir yön değil koşul enerjisidir, ilerledikçe sapor, (görüldüğü kadarıyla) neredeyse istemeden, rastlantılardan üretilir. Tüm özelleştirici, indirgeyici sistemlerin ters yönünde ilerler ve bu haliyle de Sterne'ün ardıllarının birçoğunda görülecek, kaosta olumlu bir erdem bulacak ve kaosu dünya üzerine salıverilmiş koşullanmamış enerjideki özgürleştirici ve dönüştürücü potansiyelle özdeşleştirecek bir yeniden değerlendirmenin oynak habercisidir.

Aksine, Haydn kaosu karşılaşmasını var olan formel bir dile içkin tekrarlanan bir düzenin aşırıya zorlanmış hali içinde oluşturur. Sonuçta ortaya çıkan karmaşık betimleme rahatsız eder, ama nihayetinde Newtoncu dünyanın kinetik istikrarında huzur bulan kafa yapısıyla uyumsuz değildir. Böyle bir kapsayıcılığa ulaşırken Haydn, direnişin dokusuna değer veren ve kurgusal betimlemesi var olan formel dile, kendisi kaosa sürüklenmeden kaosu zapt etme yeteneğine meydan okuyan Sterne'den daha az ihtiraslı olmayan ama nihayetinde daha muhafazakâr bir program sunar. Bunun uzantısı olarak, Haydn'da değil ama Sterne'de, herhangi bir sistemli betimlemenin tüm deneyimsel gerçekliği zapt edebilme yeteneğinden kuşku duyulur.

Haydn'ın *Die Schöpfung*'u bir giriş bölümüyle başlar, ilk yayımlanışında "*Die Vorstellung des Chaos*" [Kaosun Takdimi] başlıklı bir *Einleitung* [giriş], Do minörle başlayan ve birçok değişikliğin ardından sonunda ışıktan söz eden büyük Do majörle sonuçlanıp yerinden edilen bir kaos "öngörüsü".²² Haydn'ın *Die Schöpfung*'un bu ilk safhasını şaşırtıcı ele alış iki işlevli gibi düşünülebilir – biri çağrıştırmacı ve böylece betimleyici, diğeri de müzikal, sanatın halihazır durumundaki gerekliliklerini yerine getirip fırsatlarını kullanan. Haydn kaos çağrıştırmak amacıyla, sonunu getirmediği harmonik ilerlemelerle tamamlanmaktan kaçman ve birbirlerinin içinde kaybolurmuş gibi duran parçalı motifler kullanıp, geniş, yavaş hareket eden bir şekilsizlik izlenimi verir. Ama araçları müzikaldir. Yani, duyulabilir skala boyunca, Monteverdi'nin *Orfeo*'sunda (1607) olduğu gibi çarpışmaları ve sevimsiz karışıklığı ses âleminde düzensizlik akla getirecek rasgele karışımlarla oluşan gürültüye başvurmaz. Orada, usta müzisyenin ölüm ve karanlık karşısındaki, ikna edici armonileriyle sağladığı zaferi, gezici zafer şarkısı ve ardından gelen kaygılar sonuçlanır sonuçlanmaz, sahne yönetiminin boş (müziksiz) kesimi altında belirmesiyle sıfırlanır: "*Qui si fa strepito dietro la tela*" (Burada, fon kumaşı ardında gürültü vardır).²³ Bunun yanında, Ben Jonson'ın *Masque of Queens*'inde [Kraliçeler Maskı] (1609), giriş antimasque'nın^{*} alegorik cadıları "*çıkırıklar, tefler, çingiraklar veya başka gürültülü aletlerle, karışık bir gürültü çıkarıp garip hareketler yaparak*" sahneye girerler. Amaçları şudur:

...ışığı yakmak;

Cenneti cehennemle karıştırmak ve Doğanın kendi içinde

Dövüşmesini sağlamak; her şeyin bütün kasnaklarını sökmek;

Ve sonların kaynaklarına geri girmelerini sağlamak

* Masque: 16 ve 17. yüzyılda Avrupa'da revaçta olan, müzikli, şarkılı, danslı, kostümlü ve gelişmiş sahne tasarımı, sıklıkla saray halkının da katıldığı sahne oyunu. Masque öncesinde ya da sahne aralarında sunulan ve profesyonel sanatçılar tarafından icra edilen komik-grotesk dans da antimasque olarak adlandırılırdı –çn.

Diğer bir deyişle, her şeyin ötesinde âlemin uyumlu düzenini kutlamayı ve ilhamını vermeyi amaçlayan müzik ve dansın, “sayılar” (mısra) ve gösterinin teatral bir biçiminde, gürültü tarafından başlatılıp betimlenen kaosu yeniden tesis etmek.²⁴ Pythagoras’tan bu yana müziğin, sayılara çevrilebilir ahenkli ilişkilerle evrenin düzenini ifade ettiği ve doğrusu cisimleştirdiği düşünüldü ve “kürelerin müziği” gibi icatlarla da lafzına yaklaşıyordu.²⁵ Gürültü iflas ve yıkımın, çatışmanın, geçiciliğin, evrensel dağılmanın sesiydi. Tutarlı yapı algısını değilleyen sessizlik değil, gürültüdür. David Hockney’nin sağırlığından söz ederken gözlemediği gibi, “Bu inen bir sessizlikten çok yayılan bir karışıklıktır. Sağırılık bir kaos uğultusudur.”²⁶

Gürültü yirminci yüzyıl öncesinde Batılı müzik fikrinin dışındaydı, ama ahenksizlik değildi²⁷ ve ahenksizliğin müzikteki rolü, evrende düzensizliğin süregiden patlamalarını bunun sistemli kusursuzluğuna karşı bir sav olarak görmeyenler için verimli bir benzetme kaynağı olmuştu. Bu doğrultuda, “önceden kurulmuş bir ahenk” eğretilmesinde (Tanrı ve işleyen kozmos ya da ruh ve maddi gerçeklik arasındaki gibi) görünüştteki süreksizliklerin bir çözümünü gören Leibniz aynı zamanda bütünde en büyük düzenin üretilmesi için parçalarda biraz düzensizliğin gerekli olduğu vakalar olduğunu ve üstelik “doğru yerdeki bir ahenksizliğin bile ahengi rahatlatmış”ı” öne sürmüştü.²⁸ Gerçekten de, ahenksizlikler, çözülmek üzere oradaydılar, sistemin bir parçası ve müzik sistemine hükmeden aynı estetiğin hükmü altındaydılar: “Büyük besteciler sıklıkla dinleyiciyi uyarmak ve iğnelemek amacıyla ahenksizlikleri ahenkli seslerle karıştırırlar, öyle ki, sonuçtan kaygı duysun ve her şey düzene kavuşunca, daha çok zevk alsın.”²⁹

“Kaos Betimlemesinde,” Haydn ahenksizlikleri kullanır, bu akortlara dayanan bir armonik sistemde göreceli bir konudur, ama “her şeyin düzene kavuştuğundaki” o hazır gerilim düşüşlerinden kaçınır. Burada düzene dönülmeyecek, düzen yaratılacaktır. Ahenksizliği böyle kullanarak, Haydn kuşkusuz daha inceliklidir ve muhtemelen gene de dikkat çekici on sekizinci yüzyıl önceli Jean-Féry Rebel’den daha “müzikaldir”. Çok beğenilen bale-senfonisi *Les éléments*’da (1737) Rebel “*Le chaos*” betimlemesini re minör skalasındaki bütün notaların aynı anda çalınan sesleriyle başlatmıştı, bu çağdaşlarına tam nitelikli bir gürültü gibi gelmiş olmalı.³⁰ Rebel daha sonra kaosunu, farklı karakteristikleri çeşitli vesilelerle [*diverses reprises*] “birbirlerinden kurtulmak [*se débarrasser*] için” çabalayan dört element olarak anlatır, süregiden kozmosun serbest kalan düzenli uyumuna yaklaştıkça, çabalama azalır. Müzik ve amaçlarının programı üzerine bir *Advertissement*’da (uyarı ya da giriş), Rebel der ki, “Simphonie’nin giriş bölümü... bizatihi Kaostur, değişmez yasalara uyup Doğal düzen içinde onlara atanan yerleri aldıkları anın öncesinde Elementler arasında hâkim olan karışıklık.” Her elementin hem enstrümanlar hem de betimleyici niteliğiyle nasıl karakterize edildiğini gösterir ki, her biri “bütününde ya da kısmen tanınabilsin, ayrılabilirsin ve karıştırılabilirsin.” Kendi anlaşılan yasalarıyla müzik sisteminin neleri içerebileceğinin sınırlarını zorluyor olmanın bilinciyle, betimsel ve müzikal işlevlerin arasına bir köprü kurmaya çalıştı. “Elementlerin karışıklığı fikriyle armoninin karışıklığı fikrini birleştirme işine giriştim. Önce tüm sesleri karışmış halde ya da daha doğrusu Oktavdaki tüm notaları tek bir seste birleşmiş olarak duymayı denedim,” der. Bu notalar daha sonra, uyum halinde, “tamamen doğal bir ilerlemeyle” gelişirler “ve bir ahenksizlik sonrasında,

mükemmel bir ses duyulur.”³¹ Sistem, yani kozmos bir kez tüm elementler kendi yerlerinde değişmez yasalara uyacak şekilde oluştuğunda, düzenin çerçevesine meydan okuyacak hiçbir şey kalmadığından, koreografili ilişkileri uzun zamandır dans eğretilmesinde benzerlik bulmuş olan elementlerin dansı ilerleyebilir.³²

Kaosu müzik aracılığıyla betimlemenin mantığı neredeyse en baştan başlayarak *Die Schöpfung*’un alımlanmasında kritik bir konuydu ve yirminci yüzyılın başlarına kadar bir koruma refleksini hâlâ tetikliyordu.³³ 1801 tarihli, kendisi de bir müzisyen olan F.L.A. Kunzen’e atfedilen dikkat çekici bir eleştiri, bizatihi “kaosu müziğe uygulama” anlayışına saldırdı. “Daha talihsiz bir fikir olabilir mi? Müziğin tümü düzendir, ritimdir. Bunlar olmadan müzik düşünülemez. Notaların kaosu müzik değil gürültüdür, haykırma, şamatadır; ve güzelin, idealist olanın ötesindeki her şey sanat için kaybedilmiştir.” Kunzen Haydn’ın “bu kaotik izlenimi oluşturmak için tüm sanatını kullandığını” kabul eder, ama sonucu kabullenemez.³⁴ Besteci, orkestra şefi ve Goethe’nin dostu Carl Friedrich Zelter’den ünlü ve içgörülü bir erken dönem çözümleme, “olanaksızlık ve çelişki görünümünü” kabul eder, ama “bu mucizenin aslında tüm planın en şiirsel ve dolayısıyla da en iyi bölümü” olduğunu, müzik enstrümanlarının becerebildikleri hammaddelerden, “devasa, neredeyse hesaplanamaz bir sanatsal ihtişam ağının örülüp oluşturulduğunu” öne sürer. “Kaosun armoni, melodi ve ritim araçlarıyla betimlenemeyeceği itirazı artık yere yıkılmıştır.”³⁵

Haydn’ın imgelenemez olanı anıştırmada “ton boyamadan”, öykünmeci lafzilikten kaçınıyor olması, kuşaklar boyunca eleştirmenlerin müzik deneyimini imgelere çevirmesini engellemedi. Zelter partisinin “özgün ve esrarlı görünümünü,” “geniş ufkun önündeki böcek bulutları gibi muazzam kara kütlelerin etrafına üşüşen figürlerle” destekler. Ama daha isabetlisi, Haydn’ın lafzi olmaması sözlü betimlemeleri psikolojik etki aktarımlarına dönüştürür. (Zelter, “Tüm bunlar Kaosun karanlık imgesinde birleştiğinde, ardı ardına gelen modülasyonların anlatılamaz düzeyde güzel ve bazı yerlerde dehşete düşürecek kadar yüce ve azametli olduğu sonsuz uyumlulukta bir doku oluşturur,” diye devam eder.) Çözümsel sorun, Haydn’ın böylesi etkileri müzikal olarak nasıl yarattığını anlamaktır, yani, betimlemeci amaçlarla müzikal işlevleri nasıl ve nereye kadar uyuşturmayı başardığını.

Ünlü modern Haydn akademisyeni H.C. Robbins Landon, Haydn’ın kaos girişinde bir şemadan diğerine “genel tınısını nasıl gayri maddileştirdiğine” dikkat çeker.³⁶ Kendi çapında garip bir eğretilme olan tınının gayri maddileşmesi, müzikal değil betimlemeci işleve atıfta bulunur. Bir anlamda Haydn’ın kaosu, Jean-Féry Rebel’inkiyle kıyaslandığında, açıkça gayri maddileşmiştir. Biçimsiz boşluğu betimlerken Haydn çatışmalarından ve bölünmüşlüklerinden “kaos” üretmek için geleneksel dört element karakterizasyonundan kaçınır ve bunun yerine daha soyut, doğrusu daha “müzikal” yollara başvurur. Haydn’ın betimlemeci amaçlarını sürdürüp de aynı zamanda aralarında bir gerilim olacağını var-sayacağınız müzikal işlevi nasıl tatmin etmeyi başardığı, daha sonraki çağlardan, biri on dokuzuncu yüzyıl ortasının karakteristik üslubunda yazılmış iki iraksayan açıklamada odağa alınır.

Thomas Damant Eaton, etki anlamında müzikal yollardan söz ederken, “Kaos Betimlemesi” üzerine şunları yazmış:

Haydn işlerin bu durumunu resmetmek için *armoniden* yararlanmış. Melodi ve modülasyon çok fazla düzen kokardı ve burada her şey karışık olmalı ama çalışılmamış olmamalıydı. Çözüm için ağlayan ve çığlık atan uyumsuzlukları dinleyin. Çağrı çağrısı izler ama uyum gelmez; sonunda gelince ve düzen üzerinize yayıldığında kasvetli pırıltı öncekinden daha korkunç bir dizi uyumsuzluk tarafından söndürülür ve daha derin bir gece çevrenizde koyulaşır. Böylece bir sesler labirentinden, sahne akoru (buna akor denirse) minör olan düşük bir iniltide dağılana kadar sürüklenirsiniz.³⁷

Eaton müzikal işleve verilen keskin zararın, çağdaş kulağa (hâlâ) müzikal düzenin siperleri olan şeylerin kasti gösterişinin, izin verilir verilmez feshedilen isteksiz tavizlerin hep birlikte yolumuzu şaşırtan ve dehşet veren bir kaos için psikolojik kalıbı “icra etmeye” ya da etkilemeye nasıl da katkıda bulunduklarını anlatır. İcra birincildir. Gene de, Eaton bunun yalnızca karışıklık olmadığı, müziksizlik olmadığı, “çalışılmamış olmadığı” konusunda açıktır.

Hem klasik hem de Romantik müzik tarzlarının usta modern yorumcusu Charles Rosen başka bir yön tutturur. Bu kaos çağrışımının müzikal işleve fiilen nasıl hizmet ettiğini ve sonunda, betimlemesinin nasıl daha yüksek ve daha temel, aslında gerekli eylemlerinde duran sistemler için kütleçekim ve ataletin olduğu gibi kurulu varlıklara içkin bir düzen tarafından kapsandığını gösterir:

Die Schöpfung’un açılışındaki ünlü kaos betimlemesi “yavaş-bölüm sonata biçimindedir”: Hiçbir şey, Haydn için “sonata”nın nasıl da bir biçim değil, müzik dilinin ayrılmaz bir parçası ve hatta bu dil içinde yapılacak herhangi bir geniş ifadenin gerekli asgarisi olduğunu daha iyi gösteremezdi. Temalar burada, müzik paragrafları gibi çok küçük parçalara indirgenmiştir ama ayrı bir gelişme kesimi olmayan fakat eklenmiş yorum ve simetrik tekrarı olan bir sonata bölümünün boyutları Haydn’ın yavaş bölümlerinde her zamanki kadar mevcuttur.³⁸

O zaman, Haydn’ın *Einleitung*’u betimleme işlevinde yaratılış düzenine tezat, müzikal işlevinde birleştiktir. Dahası, biçim olarak olsun ya da kaçınılmaz sentaks, Newtoncu sistemin en parlak döneminde yükselip gelişen büyük müzik üslubunun en tipik yapısal ifadesi olarak klasik sonata bölümünün simetrik olarak tekrarlayıcı olması hiç de anlamsız değildir. Hatta denebilir ki, yapısı gezegen yörüngeleri gibi iki odak noktası (gerilimli bir anahtar ilişkisindeki tema grupları) bulunan eliptik bir özden gelişmiştir ve ilk ilkelere (anahtar ve tema) ya da hareketin başladığı yere sapmaz dönüşüyle hareketi (ya da gelişmeyi) bütünlük ve istikrara dönüştürür.

Gene de bu Haydn’ın kaosu on sekizinci yüzyıldaki canlandırmasının sonu, toplamı değildir. Kapalı biçimin rahatlığını bastırmaya ve düzensizliği müzik evrenine dahil etmeye olan ilgisinin başlangıcı da değildir. Bu ilgi, örneğin, bariz kesiklikler ve geri dönüşlerle dolu 60 numaralı Senfonisi “Le Distract”de (yaklaşık 1775) ve kesintiler, kayıp tempolar, gerçekleşmeyen kapanışların damgasını vurduğu 64 numaralı “Tempora Mutantur”da (1773) görülür. Haydn’ın bu çalışmalardaki müzikal amaçlarıyla zamanın avangard edebiyatı arasında yakınlıklar vardır, özellikle de *Sturm und Drang* dramasıyla (aşağıda ele alınmıştır).³⁹ Haydn’ın “Sanat yalnızca katı ilkeleriyle Kaosun anlamını aktarmaya muktedirdir” ilkesine bağlı olduğunu telaffuz eden Heinrich Schenker, gene de onun “sa-

natının yollarını esnetmeye, bunların esrareniz bir şekilde bizatihi Kaosun gizlerini akla getirecekleri kadar gerilimi artırmaya adanmış” olduğu görüşündedir. Sonunda, bizatihi müziğe içkin olan zamansallık, değişme gerçekleştirmek için biçimin sınırlarını esnetmekte bir araç olur. Schenker’in ilaveten gözlemlediği gibi, “zamanda gelişen bir sanat olan müzik Kaosun etkisini yinelemek için uygun konumdur: ilk titremeler ve hareketler, karanlık kuvvetlerin ilk gürlemeleri; oluşma, doğurma; nihayet, ışık, gün ışığı, Yaratılış!” (97). Haydn’ın kaosu partisyona göre kaosun yapımının girişi olabilir, ama zamansallaştırılmış kaos olduğunca, kaosla süreci, yani kaosla yaratılışı yeniden bağlantılandırır ve bir yandan da sınırsız sürüklenme ve ertelemenin yaratıcı deneyimini de doğurtur. Gerçekten Haydn var olan biçim olarak süreci de içeren araçlarını müzik dilinde bulduysa, bunu enerji ve sürecin biçimin yetkesini sorgulayabildiği bir iklimde gerçekleştirmiştir. Ne de olsa, *La création du monde*’un (1801) Raphael’in kaosta sıçrayan Yaradan’ına (RESİM 3.2) dayanan bir kapak resmine sahip olan Paris baskısı kendisini devrim takviminde “*Exécuté le 3 Nivôse an 9e*” (9. Yılın 3 Nivôse günü icra edilmiştir) olarak betimler.

Bulutsu Varsayımı

Görmezden gelinmesi sakıncalı olan modern eleştirmen Donald Francis Tovey, Haydn’ın kaos betimlemesinin “yüce ve romantik unsurlarına” dikkat çekerken, bunun “Mutlaka Haydn’ın dikkatini çekmiş olan Kant ve Laplace’in bulutsu varsayımıyla çok yakından” uyumlu olduğunu düşünüyordu.⁴⁰ Laplace savını, Tovey’nin “okunabilir ve popüler” dediği *Die Schöpfung*’dan yalnızca iki yıl önce yayımlamıştı; Kant’ın (ondan daha önce ve bağımsız olarak gelen) daha da radikal düşüncesi, Haydn’ın birçok dostunun bulunduğu Alman entelektüel çevrelerindeki ileri düşünce ve hassasiyetlerle özellikle uyuyordu.

Her ne kadar Kant’ın modern bilime kurucu katkıları bir filozof olarak geçiyor olsa da, meslek yaşamının başlarında aynı zamanda (modern anlamda) bir bilim insanı olarak da yazılar yazmış ve bu yönüyle kimi önemli katkılarda bulunmuştu. Yerkürenin dönüş periyodu üzerinde gelgit sürtünmesinin etkilerini ciddi olarak ilk düşünen oydu ve görünür evrenin evrimini açıklamakta bulutsu varsayımına varması da yalnızca jeofiziksel bakışının genişletilmesiydi.

Gezegenlerin hepsinin aynı yönde döndükleri güneş sistemi düzlemi gibi kanıtlardan geriye doğru gidildiğinde, bulutsu varsayımı Newton evreninin yeniden tarihselleştirilmesine yaramıştı. 1840’larda dersler veren Hermann von Helmholtz Kant/Laplace savını (“bilimdeki en mutlu fikirlerden biri”), atalardan kalma bir “kaotik bulutsu madde topu” varsayar gibi özetlemişti, “başlangıçta, bu en uzak gezegenin güzergâhına kadar yayıldığı, milyonlarca kilometre küpte ancak bir gram kütle içeriyordu.” Yavaş bir dönme hareketiyle kendisini diğer yıldız sistemlerinin yapısından ayırınca, “parçalarının karşılıklı çekiminin etkisiyle yoğunlaştı; ve yoğunlaştığı ölçüde, dönüş hareketi hızlandı ve bunu yassı bir disk şekline soktu.” Bu diskten çevredeki bulutsu kütle giderek artan merkezkaç kuvvetiyle yeniden ayrıldı ve kendi dönüşlerini edinerek, gezegenlere ve uydularına dö-

* Fransız Devrimi sırasında, takvimi de monarşik ve dinsel tınılardan arındırmak üzere yeni bir “Cumhuriyetçi takvimi” yürürlüğe sokulmuş, 1793-1805 yılları arasında uygulanmıştı. Büyük ölçüde ondalık sisteme dayanan bu takvime göre, 9. yılın Nivôse ayının 3. günü, Gregoryen takvimine göre 24 Aralık 1800 gününe denk gelir (<https://calendarhome.com/calculate/convert-a-date>) –çn.

nüştüler. Von Helmholtz'un gördüğü kadarıyla bu süreç devam ediyordu ve bizim güneş sistemimiz için bile henüz tamamlanmış değildi.⁴¹ Ya da, Robert Chambers'ın benzer, hayli popüler kitabı *Vestiges of the Natural History of Creation*'da [Yaratılışın Doğal Tarihinin Belirtileri] belirttiği gibi, "buharsı bir kaostan" ve "bir evrensel Ateş Sisinden" bir evren çıktı ki, "artık durmak diye bir şey olmadığını biliyoruz."⁴²

Kant (bizatihi denemesinin başlığında) bu bulutsu varsayımının Newton ilkeleriyle uyum içinde olduğunu öne sürdü,⁴³ ama sonunda Newtoncu istikrarı yerinden eden bir evren vizyonu ortaya koyuyordu. Yani, dışarıda hiçbir şey bırakmayan bir sistem olan ve halihazırdaki atalet/kütleçekim koşulunun homeostatik ve kendi kendisini sürdürür kıldığı bir kozmos yerine, Kant kaotik ilkeyi yalnızca önceki bir zemin olarak değil, sabit, kuvvetler oyununa içkin ve nihayetsiz, doğrusal değişme üretecek şekilde içeren bir evren düşünmüştü.

Kant'ın tarihselleştirilmiş açıklamasında, uzayda tamamen ayrılmış maddeden oluşan bir ilksel koşul öngörülür. Bu ilksel kaostan evren kendisini çekme ve itmenin (içkin kuvvetler) kuvveti ve mekanik yasalarının işlemesiyle oluşturur. Ama Kant'ın öyküsünde, bizi halihazır evrene getiren anlatı yalnızca başlangıçtır. Onun dinamik evreninde, kaos yaşayan bir devamlılığın gerekli koşulu olarak süregider. Kaos, zamansallaşmış, nihayetsiz, ama sonsuza kadar uzanan bir yaratılışın sürmesini sağlayan şeydir. Yani, kozmosu yaratan birleşme ve ayrılma dışı doğru ışıdır biçimde, çekim ve itmenin işlerini yapacağı şekilde kuramlaştırılmışlardır. Bu yüzden hep oluşmakta olan bir kozmos sınırı, hep bu bizim, kendi içine kapanık değil, birlikte var olduğu Yüce Varlık gibi sınırsız olan evrenimizde yapılaştırılacak bir kaos vardır. Kant bu düşünülmüş ve akılcı, anlatımda olağanüstü, hatta vecd halinde bir vizyonun kapağını açar, burada işleyen yasaların eksiksiz basitliği ve Samanyoluyla uzaktaki muadillerinde zaten gördüğümüz milyarlarca dünyayı aşan imgelem dışı sonsuzluktaki ölçek, yücelikle kendinden geçmeyi getirir. Yaratılış nihayetsiz ve olumludur – hiçbir zaman ulaşamayacak, hatta yaklaşılamayacak bir eksiksizliğe (ya da mükemmelliğe) doğru genişleyen bir evrim. Ve süreç yalnızca kaosu değil, ölümlülüğü de kucaklar: Yıldızların yanıp tükenmesi, sistemlerin çöküşü ve bir merkeze düştükten sonra, yeniden dağılmak üzere patlaması. Gene de, bunu yaparken, hep net bir kazançla, zaman, uzay ve kaostan çıkararak yaşayan yaratılış için yeniden enerjilendirirler.

Haydn tabii ki bu kadar ileri gitmez. "Kaos Betimlemesinin" ardından, Haydn'ın Miltoncu librettosu yalnızca Şeytani patlama ve Düşüşün tehdidiyle gölgelenen İncil'e bağlı yerel mimariye döner. Kantçı nihayetsiz yaratılış ve sonsuz doğurgan kargaşa vizyonu burada onun menzilin dışındadır ama kozmosun ilk ışığına yönelten birincil kaotik süreçler değildir. İngiltere'de, erken 1790'larda Haydn, aynı zamanda ciddi bir müzisyen de olan büyük İngiliz-Alman astronom William Herschel'i ziyaret etti ve anlaşılan bağlantıları sıcak olmuştur.⁴⁴ Herschel birkaç yıldır arzulu bir şekilde gökyüzünde görülen bulutsu oluşumlarının incelenmesi ve sınıflandırılmasıyla meşguldü. 1791'de, Royal Society'de bulutsuların, yıldızların belirgin safhalarda "yoğunlaştığı" kaynak madde olduğu üzerine, gözlemlere dayanan tamamen yeni bir görüşü açıklayan bir makale okudu. *Exposition du système du monde* [Yerküre sisteminin açıklanması] (1796) başlıklı çalışmasında güneş sisteminin evrimi üzerine kendi savını sunan Laplace, Herschel'in "bulutsuların yıldızlara dönüştüğü"

aşamalı açıklamasındaki safhaları özetler ve “karşıt akıl yürütme güzergâhlarından varılan böylesi dikkat çekici yakınsama, güneşin bu önceki varoluşuna büyük olasılık atfeder,” der.⁴⁵ Haydn gibi zeki bir ziyaretçisine teleskobunun harikalarını gösterirken Herschel’in özel ilgi alanının konu edilmemiş olması garip olurdu. Herschel’in sonrasında Haydn’ın *Die Schöpfung, ein Oratorium in Musik gesetzt*’in (Viyana, 1800) muhteşem ilk baskısının alıcıları arasında bulunması şaşırtıcı olmasa gerek.⁴⁶

Evreni üretmiş olabilecek güzergâh ve kuvvetleri belirlemeye dalmış olan çağdaş kozmolojinin bu nedenle hem İngiltere’de hem de Almanya’da, İngiltere’deyken kendi Yaratılış açıklamasını vermeye kalkışan Haydn’ın eline geçmiş olması olasıdır. Ayrıca eklemek gerekir ki, karanlıktan ışığı doğuran bilim ya da doğa felsefesi, en azından Mozart kadar Haydn’ı da etkileyen Mason ideolojisinde özel bir yere sahipti. Haydn birçok kez Zelter’in kendi Kaos açılışını üstlenmişti; yukarıda sözü edilenden önceki bir makalede, Zelter’in imgesinin bulutsu kuramının oluşturucu süreçlerindeki safhaları yansıttığı bir açıklama sunmuş olması bizi şaşırtmamalı: Rasgelelikten belirgin, görünüşte girdaplı hareketlere geçiş; birleşme ve ayrılma, yörüngesel tanım, yıldız oluşumu:

Uvertür kaosu betimler. Tüm enstrümanların devasa bir *unisono*’su, aynı zamanda ışısız ve biçimsiz bir kütle imgelem gücümüze önerilir. Bundan tek tek notalar çıkar, bunlardan da başkaları doğar. Bunlardan biçimler ve figürler dokunur, hattı ve düzeni olmadan, yok olup sonra başka bir kılıkta yeniden ortaya çıkarlar. Hareket başlar. Muazzam kuvvetler birbirlerine sürtünür ve gebe kalmaya başlar ve ara sıra da sanki rastlantı eseriymiş gibi, ahenkli şekilde erir ve yeniden karanlığa gömülürler. Eğilip bükülen bilinmez kuvvetler kademeli biçimde ayrılır ve bariz açıklıklar bırakarak, düzenin yakında olduğunu ilan ederler. Her sel kademeli olarak, zorlayarak da olsa kendi yatağım bulur. Burada bir yıldız kendi güzergâhında ilerler, orada bir başkası. Yüzen kuvvetler toprağa yaklaşır. Benzer biçimler birbirlerini çekip kucaklaşır. Gece olmuştur. Ve Tanrı konuştu: Işık olsun! Ve ışık oldu!⁴⁷

Ama ışıkla birlikte artık rahatça safi mekanik kuvvetlerin âleminde değiliz. Işığın gelişi, ilksel karanlıkla o kadar derinden özdeşleştirilen kaosu kovuluşunun işareti artık olmadığına, ışık, kaosla tezat olmayıp Turner’ın resimlerinin bazılarında olduğu gibi şiddetli şekilde kaosla birleşik zapt edilmemiş enerji olarak ortaya çıktığında, bizatihi kaos da simgesini ve doğasını değiştirecektir.

Serbest Enerji

Enerji hareket eden şeydir.

—Werner Heisenberg

Fiilen kapalı, hareket ve durağanlığın aynı anlama geldiği ataletsel bir sistemde, değişiklik doğurmak, yani durmak, kalkmak, yön değiştirmek, statükoyu değiştirmek çaba gerektirir. Büyük enerji püskürmeleri ya da girişlerinden, yalnızca yerel istikrarı bozacağından değil, bir bütün olarak sistem için ölümcül olma olasılığından ötürü de endişe duymak gerekir. Dolayısıyla böylesi enerji püskürmeleri, düşüncede ya da betimlemede genellikle

kaos doğuşuyla özdeşleştirilirdi (hâlâ da öyledir). Ama değişmeyi etkisizleştiren modeller, hareketli toplumlarda evrensel çekiciliklerini kaybedebilirler ve fiziksel bilim de el yordamıyla somutlaştırılmış ve genelleştirilmiş, mekanik kuvvetin ve hareket halindeki kütlelin canlı kuvvetinin ötesine genişletilmiş bir enerji kavramına doğru ilerlerken, enerjinin statik dengeye karşı verimli bir karşıtlığa konulduğu ve istikrarlı biçimden kurtulduğu yaratıcı bir iklimle karşılaştı. Enerji değişme, hatta bozulma getirecek bir araçken, kendiliğinden bir değer haline geldi. Ham haliyle enerji, hatta canlı enerji kılığındaki kaos bile, mekanik tekrarlamaya ve süregitmeye, ataletin ölü ve öldürücü eline karşı olumlu bir seçenek olarak kucaklanabilirdi.

İzleyen kesimlerde, kaosla olan bağlantılarına rağmen bilinçli bir şekilde zapt edilmemiş akı ve enerjiyi değerlendirip kutlayan bir entelektüel devrimin safhalarını izliyorum. Almanya’da, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru, iddialı yeni bir kuşak bu bağlantıyı kucaklayıp öznelleştirecek, ham kaosun devreye sokulmasını *Wirrwarr*’ olarak dramatize edecekti. Bu benim aşağıdaki ilk kesimimin başlığı olacak. Başka bir yerde, radikal görüşlü şairler bir tersyüz etme, yeniden tanımlama, yasa ve sınırlamaları yeniden belirleme, baskılayıcı zapt ve cisimleşmiş atalet retoriğine “gerçek” kaos, ya da Blake’in isabetli ifadesiyle, “Taşlaştırmacı Kaos” olarak atıfta bulunurlar. Blake ve Shelley bu başlık altındadır, her ikisi de Milton’ın radikal bir okumasına dayanır ve Blake’in durumunda, Newton evrenine şiddetli bir eleştiri söz konusudur.⁴⁸ Devrim, kendisini şiir ve felsefede ilan ettikten sonra, temel için bilim ve tarihe baktı. Alman düşüncesine gömülmüş olan Carlyle tarihte, yakın tarihte, kendi iç dinamiklerinden başka sınırlamaya tabi olmayan, bir andan diğerine öngörülemez olan ve toplumsal ifadeye erişimi engellendiğinde felaketli biçimde patlayan kuvvetlerden oluşan bir evren için uygun bir bağıntı buldu. Carlyle’in *The French Revolution*’ı [Fransız Devrimi] (1837), hareket halindeki, zapt edilemez kuvvet olan kaosu anımsatmak için tarih yazınındaki en ihtiraslı girişimlerden biridir ve “Enerji Destanı” olarak adlandırılmayı hak eder.

Bu arada, bilim ve tarih de bir kez daha kaosu kozmosun içinde nitelendirmenin yollarını bulmuştu, ama bu kez dinamizmiyle devasa bir kozmos söz konusudur. Bu, önemli bilim insanı Michael Faraday’ın düşüncesinde doğan ve Joseph Mallord William Turner’ın ilerlemeci radikal sanatında (“Enerjinin Resmi”) çağrıştırdığı evrendir. Yakınsamaları yeni yüzyılın kaotik enerjiyi dönüştürücü yeniden çerçevelemesinin yaratıcı erimine ve verimliliğine tanıklık eder. Nihayet, yirminci yüzyıla sarkan bir “Sonsözde” kendilerini enerjinin havarileri ve dolayısıyla da söz ve işleriyle bozucu kaosun destekçisi ilan eden İtalyan Fütüristlere başvuruyorum. Eşzamanlı olarak makineyi modern dünyadaki dinamik olan her şeyi örnekler gibi kucaklamaları bir ironidir, zira amentülerinin Romantik kökenleri, enerjinin Prometheus gibi ataletçi bir sistemin ve bir mekanik homeostatisin kırılmaz zincirleriyle bağlı olduğu makineci evrenin reddine bağlıdır.

Wirrwarr

Hem enerjinin somutlaştırılması hem de kaosun yeniden değerlendirilmesinin kökleri, siyasal, iktisadi ve endüstriyel devrimler çağındadır ve onun sanat ve estetiğiyle konuşurlar.

* *Wirrwarr*: Almanca kaos, kargaşa, karışıklık anlamında –çn.

Orada Romantik olarak adlandırılan, Rousseau'dan Burke'e kadar olan Yüzyılın çarpıcı bir özelliğiyle bağlantılıdır: Beceriye bir niyet ve bizihi sisteme duyulan kuşku. Bunlar hem devrimci hem de karşıdevrimci retorikte görülür. Sanat ve estetikte tarz adabının reddiyle, içeriğin biçim karşısında kayılmasıyla, parçalı ve eksik olanın beslenmesiyle, yüceliğin yükseltip kovalanmasıyla konuşurlar. Kuramcılar için yüce, güzelin simetrisine, oranlılığına, erişilebilir sınırlarına ve amaçlı düzenine karşın konforlu zevkleriyle olan gerilimdedir. "Doğa yücelik fikirlerini kaosunda veya en çılgınca ve en düzensiz düzensizlik ve perişanlığında uyarır," der Kant.⁴⁹ Yüceliğin estetiği, güzel biçimin statik ve kendi kendini zapt eden sükûnetinin aksine, ateş ve fırtınanın şiddetli eyleminin, ezici yükseklik, kütle, derinlik ve boyutta, çölde, dağda, buzulda ve abiste insan boyutunun baş döndürücü hiçe sayılmasının algılanan niteliklerini deneyimleyen özneye, egoyu yok eden tehdit ya da zapt edilemez esrime olarak, duyuşal devrim olarak aktarılması anlamına gelir.

Goethe, safhalar halinde çağının en yüksek simgesel metnine dönüştüreceği malzemeyi toplayarak, estetiği ayrılmaz biçimde felsefi mücadeleyle bağlantılandırdı. *Faust* kısım I'de kaotik ilkeyi eylemin itici gücü olarak öne çıkarmakla kalmadı, yaratıcı düşüncesinin bu safhasında kaos ve düzen arasındaki, sanatta ya da dünyadaki durmak bilmeyen mücadeleye birleştirici bir çözüm de sunmadı ve üstelik kendi tercihini açıklamaya da hazırды. 1800'de Faust planı için karaladıklarında şunları öngörüyordu:

Biçim ve Biçimsizlik arasındaki çatışma
Biçimsiz içeriğe öncelik
Boş biçim karşısında.
İçerik biçim sağlar
Biçim hiçbir zaman içeriksiz olmaz.
Böylesi çelişkiler, birleştireceği yerde, onları daha farklı kılar.⁵⁰

Buna göre, Goethe'nin Mephistopheles'i, "Yaşlı Kaos'un fantastik oğlu," değilmenin ruhunun ötesindedir; aynı zamanda doğrulayıcı işlevi, bir iç kozmos ve kapalı biçimin karşıtı olan kararlı durum koşullarının bozulması olan bir enerjidir. Dramın "Cenneteki Giriş" bölümünde, Tanrı Mephistopheles ilkesinin onayını kaydeder:

İnsan kolayca tembel ve yumuşak olur
Ne pahasına olursa olsun, kısa sürede dinlenmeyi seçer;
Bu yüzden ben onu zar atacak, karıştıracak ve ayartacak
Birişle eşleştirmek isterim.⁵¹

Karışıklık, durum değişikliği, yön değişikliği, nihayetsiz arzudan, yenilenme ve nihayetsiz olasılıklar doğar.

A.W. Schlegel bunu Romantik sanatın ilkesi yapar. "Bir *ritmik nomos* (yasa), güzel bir düzene arz edilmiş kalıcı bir şekilde yerleşmiş yasalar bütünü'nün ahenkli yayılması" olarak adlandırdığı şeyin damgasını vurduğu antik şiir ve sanatın aksine, Romantik şiir, diye ilan eder, "düzenli evrenin tam da bağrında saklanmış yatan ve durmadan yeni ve muhteşem doğumların peşinde koşan bir kaosa gizli bir çekimin ifadesidir; burada ilksel aşkın yaşam veren ruhu suların karşısında yeniden kuluçkaya yatar."⁵² Veya, şair Novalis'in

(Friedrich von Hardenberg) veciz formülasyonu: “Her şiirsel eserde kaos, düzenin alınıp çıkarılmasıyla oluşur.”⁵³

Germen halk geleneğinin malzemeleriyle tarihsel ve imgesel dünyaların birleşim noktasına dönen Goethe, Faustçu olumlu tatminsizlik ve yüce tamamlanmamışlık fablolarını, Novalis’e de kaos ve yaratılışın ayrılmaz karşılıklılığını ifade eden bir yaratıcı âleme oturtmuştu. Alternatif *Märchen* dünyasını yapmak için doğal ve doğaüstü olanın karmaşık karıştırılmasında, Novalis zamansallaşmış bir doğada kaosla uyumun eşzamanlı mevcudiyetini ve iç içe ardıllığını görmüştü. En zarif mirasını oluşturan yoğunlaşmış parçalardan birinde, şunları yazar:

Gerçek bir peri masalında, her şey harikulade olmalıdır, esrarlı ve tutarsız ve her şey de canlı [*alles belebt*]. Her bir şey başka bir şey gibi. Doğanın tümü garip bir biçimde tüm ruh dünyasıyla karışmalıdır. Evrensel anarşi zamanı –yasasızlık, özgürlük, *Doğanın Doğal Durumu*, *dünya* öncesi zaman... dünyanın, bir bakıma *dünya sonrası* zamanın süzölmüş özelliklerini doğurduğu o zaman– tam da doğal durumun ebedi âlemin *garip bir imgesi* olması gibi. Peri masalı dünyası gerçek (tarihsel) dünyanın *tam tersidir*, aynı zamanda da Kaosun kusursuz Yaratılışı olduğu gibi tam onun gibidir.

Sonunda, yalnızca matematiğin simgesel dili tüm anlamı sönümleyip başkalaştıran kaos paradoksunu sarmalamaya yarayabilir:

Gelecek dünyada, her şey *sabık* dünyada olduğu gibidir, ama gene de *her şey tamamen farklıdır*. *Gelecek* dünya *akılcı* bir Kaostur, kendi kendine nüfuz eden, hem kendi içinde hem de dışında olan, *Chaos*² ya da ∞ .⁵⁴

Novalis, kısmen de genç ölmesiyle, biçime alternatif olarak parçaya önemli enerji sağladı. Dostu, filozof Friedrich Schlegel, her ne kadar “eskilerin eserlerinin birçoğu parça olduysa” (ve dolayısıyla eksik sonuçlar, ima edilen şekil, parçalanmış ihtişam, tarihin esrarengiz izinin anırttığı zengin olasılıklardan yaratıcı ilgi kazandırsa) da, “modernlerin eserlerinin birçoğunun da başlangıçta parça olduğunu” gözlemlemişti.⁵⁵ İdeal Romantik kurgunun “şekil verilmiş, sanatsal Kaos” karakterine sahip olacağını önenen de Friedrich Schlegel’di – bu en azından çağın kurgudaki anlatısal yönelmenin bir eleştirmeninin *Tristram Shandy*’de önceden yerine getirildiğini düşündüğü bir beklemeyle.⁵⁶

Denge ve zapt etmenin estetiğindeki daha az karmaşık bozulmalar, tutku, duygu ve koşulsuz “etki” de duygusal devrim arayan güncel sanatta öne çıktı. Goethe’nin erken *Faust*’u Alman edebiyatında gürültülü bir dönemin izlerini taşıyor – Amerikan Devrimine yoğun bir ilgiye eşlik eden ve Aydınlanma kültüründeki baskın damarların akılcılıkları ve saçmalıkları karşısında sabırsızlık gösteren bir kaotik enerji doğrultusunda. Karl Kroeber Romantik sanatı “çoğullaştırıcı tarz ya da belki daha doğrusu, maksimalist bir estetik” üretir şekilde tarif ediyordu.⁵⁷ Sanat bu son nitelendirmeyi hak ediyorsa, *Sturm und Drang* edebiyatına aitti – en güçlü platformunu adabın biçimsel sınırlandırmaları ve doktrinleriyle yola çıkmış olan ama aynı zamanda teatral icrasında da en asli şekilde dolaysız ve kinetik olan dramada bulmuş olan bir edebiyat. Yeni ve cesur konuları eklemenin yanında, *Sturm und Drang* dürtüsünün var olan hayli gelenekselleşmiş, biçimselleştirilmiş yapı ve icra tarzları içinde düzene sokulmuş ve zapt edilmiş bir tutku ve duygu dramasını, kendisinin

ötesine itmiş ve bir bakıma duyguların tükettiği ve düzenli bir şekilde çılgınlığın sınırında dolaşan, dramatize duyarlılıktaki şiddetli sarsıntılar, aşırı tezatlara ve ani kopukluklarla ortamı doldurmuş olduğu da söylenebilir. Dilsel ve dramaturjik sentaksı bunu taklit ederek hamle yapmış ve dışavurumcu bir işlev edinmeyi hedeflemişti. Diksiyon, betimleme ve sahne eylemleri de bunu izlemişti. Harekete adını veren oyun, Friedrich Maximilian Klinger'in *Sturm und Drang*'ının [Fırtına ve Baskı] (1777) adı başlangıçta *Wirrwarr* olacaktı, fırfır, paldır-küldür gibi o tekrarlı, onomatopoeik sözcüklerden biri, gürültülü karışıklık, çatışma ve kaos anlamında. Örnek baş kahramanı, uçucu ve çalkantılı İngiliz soylusu "Wild", dövüşmeye ve savaşta kendini kaybetmeye, "her şeyin yeni, her şeyin anlamlı olduğu" Amerika'ya gelmiştir. Oyunu fırtınalı bir havada, "gene kargaşa ve patırtıda, havanın fırtınada döndüğü gibi duyguların ortalıkta döndüğü yerde" beyanıyla açar. Vahşi gürültü ve "yok edici çılgınlıkta" mutlu olur ve "Çılgın kalbini!" "Kendini *Wirrwarr*'da tazelemeye" çağırır. Manik, umutsuz, "boş" bilinçli abesliğe sıkışmıştır, değişme için, benliğinin bile kısıtlayıcı sınırlarından yok olma pahasına da olsa kurtulmak için vardır. Bilindiği gibi, "Bir davula gerilmemi isterim ki, yeni boyutlar kazanayım. Kalbim nasıl da yeniden acıyor. Ah, bir el beni havaya uçurana kadar bir tabancanın namlusunda olabilsem," diye ilan eder.⁵⁸

Enerjileri bağları patlatan adam Schiller'in yüce melodramı *Die Räuber*'de [Haydut] (1779-81) başka bir biçim alır. Fransızcaya tercüme edilip adı *Robert, chef de brigands* [Robert, haydut reisi] olarak değiştirilmiş, işlerin sabit düzeniyle savaş halindeki asi Schiller'e devrimci Fransa'da Danton ve Roland imzalı bir yurttaşlık belgesi kazandırmıştı.⁵⁹ Oyun dilin ve eylemin üsluba damgasını vuran tüm aşırılıklarını sergiler ama gene de nihayetinde onu başkalarından ayrı tutacak şekilde anarşik ilkeleri betimlemesinde eleştirel bir karmaşıklığa da ulaşır. *Die Räuber*'in bir önsözünde, Schiller kanunsuz kahramanının, küskün ve karizmatik Karl Moor'un, "yalnızca anıtsal endamı nedeniyle, yalnızca gerektirdiği *Kraft* [kuvvet, enerji] nedeniyle en kötü huyu çekici bulan bir ruh," olduğunu yazar.⁶⁰ Schiller'in gözlemlediği gibi, kolaylıkla Brutus ya da Catiline olabileceğinden, her türlü güçle donanmış olan Moor ilk gözüktüğünde, bu modern hadımlar çağında, "Prometheus ateşinin parlak kıvılcımının söndüğünden" ve tüm artakalanın kurtayağı tozu, yani sahne ışıklarının çatırtısı olduğundan yakındır. "Bedenimi bir korseyle sarmayı, irademi yasaların deli gömleğine sokmayı" reddediyorum der ve "yasanın henüz bir büyük adam üretmediğine, ama özgürlüğün bir dev doğuracağına" inanır (191-2). Sonra, algıladığı bir adaletsizliğin darbesi karşısında, devasa bir tutkuyla yanıt verir. "Doğanın tüm âleminde isyan borusunu çalmayı, yeri, göğü ve denizi, bu sırtlan sürüsüne karşı saşa kaldırmayı!" arzular (202). Dördüncü, adı anılmayan elemente gelince, "ateşli ruhu" üzerine tekrarlanan gözlemlerin yanında kapsamlı kundakçılık ve patlamalar da onun Prometheus yolunu işaretler.

Ama tüm yıkıcı enerjisine ve isyan yolundaki kozmik iştahına karşın, Karl Moor oyunda nihai kaos faili değildir. Moor kahramanca yaşayıp sıradan toplumsal yaşamın boğucu bayağılığını delip geçmekle selim, evcil rüyada mahrem bir yaşam sürdürmek arasında derinden bölünmüştür. Schiller Karl'ı, kötülüğü doğrulamasını her şeyin istek ve çıkar olduğu bencil maddecilikte bulan "soğuk" biraderi Franz'ın karşısına koyar. Schiller'in

tanımlayıcı önsözünde, Franz “bozar... indirger... alaya alır,” “anlayışını yüreği pahasına” o kadar inceltir ki, “insanlık ve cennet onun gözünde sıfırdır” (300). Yaşam, Franz’ın anladığı kadarıyla, “kuvvetin kuvveti yıktığı” bir pislik döngüsüdür (259). “Kudret haklıdır ve tek yaşamız gücümüzün sınırındır” (189). Franz eline fırsat geçtiğinde, ne yaptığını farkında, haz duyarak, mutlak bir müstebit olur. *Die Räuber* dünyasında gerçek anarşist enerjik Prometheusçu asi değil, sistemli nihilisttir.

Karl Moor kendi ilan ettiği özgürlüğünü toplumdan intikam alıp cezalandırmak için kullanır, ama kanun kaçaklarının başı olarak kazançlarını telafi için dağıtır. Her iki eylem de vahşi adalet biçimleridir, bir tür vahşi düzen içindir. Gerçek anarşi görüntüsünden şoka girdiğinde fikrinden döner: “Ah, ne kadar aptalmışım, terör yoluyla dünyayı daha adil bir yer yapacağımı ve adalet davasını yasadızlıkla sağlayacağımı düşünmüşüm” (296). Artık, “ağlayıp diş gıcırdatarak” görmüştür, *“benim gibi iki adamın, yaratılışın tüm ahlak düzenini yıkacağını.”* Schiller’in daha sonraki özetinde, “Etkinlik ve güce karşı hatalı tutumlar ve bütün yasaları aşan çok miktarda enerji, kuşkusuz, sivil topluma çarptığında, sonu hiç olur” (300). Ama Karl Moor’un içindeki, boğucu statükoya karşı başlangıçtaki meydan okumasıyla yıkımın sonuçları karşısında geriye dönük duyduğu düzen özlemi arasındaki farklılıkta ifadesini bulan derin bölünmeler hiç de dramatik karakterle kısıtlı değildi. Schiller “Haydut Moor’da nefret edip sevdiğimiz, beğenip acıdığımız garip Don Quixote” üzerine yazar. Boğucu engelleri aşabilen, baskıcı sistemlere karşı çıkabilen, Prometheus ateşini indirip yeni bir şey için sahneyi hazırlayabilen enerji bolluğu, hem oyun yazarının hem de Avrupalı izleyicilerinin bölünmüş yüreklerinde ve zihinlerinde derinden yankılanmıştı. Carlyle’in daha sonraları bu karışık ve canlandırıcı canavar oyun üzerine yazdığı gibi, *“Die Räuber”*’in yayımlanması yalnızca Schiller’in değil, Dünya Edebiyatının tarihinde bir çağ açmıştır.”⁶¹

Schiller, estetik ve felsefi yazılarında, Kant’tan hareketle hızla ilerlerken, Romantik yücelik anlayışı üzerine vurgulayarak yazmıştı. Karl Moor’u yaratmasının üzerinden on yılı aşkın bir süre geçtikten sonra ve Fransız Devriminin rahatsız edici ama gene de canlandırıcı ikliminde, yüceliği mutlak büyüklüğü doğadaki yüceliğin göreceli büyüklüğünü yansıtan ve aşan öznel bir âlemde bulur, çünkü fiziksel düzeydeki böylesi aşkınlık insanın koşulsuz özgürlüğünün temel koşuludur. Bu doğrultuda, tam beşeri niteliğine yükselen zihin, Newtoncu evrenin öncülleriyle ahlaki evrendeki farazi uzantılarını ve nihayetinde toplumsal ve siyasal âlemlerin, eylem ve seçim çevrelerinin mekanik düzenlenmelerini de geçersiz kılar. Bunun yerine, böylesi bir zihin fiilen fevkalade kaosu kucaklar:

Tıpkı gözlemci yolcunun doğanın garip vahşiliğini fiziksel doğada o kadar çekici bulması gibi, böylece ve aynı nedenle, heves duymaya muktedir her ruh ahlaki dünyada bulunan üzücü anarşide bile özel bir zevk kaynağı bulabilir. Kuşkusuz, doğanın büyük iktisadını yalnızca anlayışın yoksullaşmış ışığında gören, asi düzensizliğini düzeltip yerine ahengi koymaktan başka düşüncesi olmayan birisi, bilge bir düzenlemeye göre yönetileceğine şansın kaprislerine kendisini kaptırmış gibi duran bir dünyadan keyif alamaz.

“Bu görüngüler kaosunu tek bir kavrama geri döndürme iddiasından” isteyerek vazgeçilmesini önerir, çünkü

Tam da görüngülerdeki, onları anlayış için yetersiz kılan bu bağlantı arzusu, bu anarşi, onları akıl için değerli yapan şeydir. Ne kadar düzensiz olurlarsa, doğanın özgürlüğünü o

kadar temsil ederler... Özgürlük, tüm mahsurlarıyla, her yerde soylu ruh için onsuz daha iyi olan toplumsal düzenden, koyun sürüsü gibi ya da saat misali çalışan bir makine gibi toplumdan daha çekicidir. Bu mekanizma insanı yalnızca bir ürün yapar; özgürlük onu daha iyi bir dünyanın yurttaşı yapar.⁶²

Schiller doğanın uysallaşmamış kaosunu güncel toplumun kısıtlamalarını uygulamaya zorlarken, aşınmış pastoral eğretilere (koyun sürüsü gibi toplum) yerini modern imalata bırakır ve saat gibi evrenden türetilen olumsuz imgelemi yaklaştırmakta olan makine çağının yabancılaşma ve toplumsal inşa söyleminin zorlayıcı bir beklentisi olur.

Taşlaşdırıcı Kaos

Prometheus ateşi, enerji ve isyan bir arada, içten değişmelere karşı istikrarlı sistemlerde kurumsallaşmış bir düzensizlik, bozucu, enerjik kaosta da dinamik, açık bir düzen, aşırı özgürlük ve sürekli gelişme umudu gören yeniden değerlendirmelerde ana mecaz unsuru oldu. Shelley'nin devrimler çağını ve Napolyon'un yenilgisini izleyen sükûnet döneminde yazılan eseri *Prometheus Unbound*'da [Bağlarından Kurtulan Prometheus] (1820) bu, Prometheus'un Kafkaslardaki kayaya bağlanmış işkence gördüğü, Zeus'un sabit, tek merkezli evreninin sürekliliğine kalan tek tehditti. Ama Prometheus onu tutan, zihin gücüyle bağlanmış kelepçeleri düşüncesini değiştirerek, fiziksel değil zihinsel enerjiyle çözüp Olymposlu Zeus'un cebri sisteminden ve aldatıcı gücünden kurtulur ve dünyayı değiştirir. Diğer yandan, Mary Shelley *Frankenstein*'da (1818), kendi "Modern Prometheus"unda pozisyonları çevirir, orada, yaşam ateşini veren Victor Frankenstein kendi reddedilen ve küskün yaratısının sevgiden yoksun tanrısı, yaratısı ise bir isyan enerjisi ve Prometheusçu meydan okuma mucizesi olur. Düzen ve kaos ilişkilerinde rollerin böylesi istikrarsızlaşması Percy Shelley'nin Peterloo Katliamına (1819) verdiği yanıt olan ve bir maskta statükonun Tanrısını *gerçek* Anarşi olarak gösterdiği *The Masque of Anarchy*'de doğrudan ifadesini bulur:

Ve krallara layık bir tacı vardı;
Elinde bir asa parlıyordu;
Alnında şu yazıyı gördüm-
"BEN TANRIYIM, VE KRAL, VE YASA!"⁶³

Shelley'nin *Hellas*'ının (1821) altında, "Olumsuz sahte öğretileri ve rakip anarşileri / silahlandıran istibdatlar" çağlarında bir özgürlük ruhunun dayanıklılığını kutlayan daha karmaşık bir düşünce yatar. Bu koro sesinin yeni bir evrensel özgürleşmenin doğuşunu imgelemesini sağlar, şöyle ki,

Dünyanın büyük sabahında,
Tanrı'nın Ruhu kudretle açtı
Kaos üzerinde Özgürlük bayrağını,
Ve bunun tüm anarşi çeteleri kaçtı.⁶⁴

Anarşinin, Shelley'nin *Masque*'ındaki, dalkavukları tarafından da yeniden ele alınan mantrası, William Blake'in şekillendirici iradesi, yapabilirse, hareket edip değişeni bağlayan, dalgalanıp çeşitlenen sabitleyen Newtoncu bir demiurgos olan Urizen'i tarafından şöyle öncelenmişti:

Bir komut, bir haz, bir arzu,
 Bir lanet, bir ağırlık, bir ölçü,
 Bir Kral, bir Tanrı, bir Yasa.⁶

Gerçek anarşiyi bir zorbalık düzenine yerleştiren vizyoncu tersyüz etmesiyle Blake, şeylerin yaşamını fanatik bir şekilde ölçü, kural ve sisteme indirgemeye azmetmiş Urizen'i, yeni başlayan âlemi, kendi kendini gerçekleştiren boşlukla birlikte "taşlaşdırıcı, iğrenç kaosla" özdeşleştirir (I, paragraf 5)

Blake enerjinin şairi olarak adlandırılmayı diğer bütün sanatçılardan çok hak eder. Başka geç on sekizinci yüzyıl şairleri durmak bilmez enerjiyi boğucu düzenin karşısına çıkardıysa da bunu genellikle enerjiyi nitelik dışında bir şey olarak kavramsallaştırmadan yapmışlardı. Ama Blake'te enerji, gelişmekte olan çağdaş bilim söyleminde yakında olacağı gibi, tam anlamıyla kavramsallaştırılmıştır. İmgelemi bu toplumsal, siyasal ve psikolojik görüngüleri fiziksel dünyayla birleştiren temel ilkedir. Blake ve enerji üzerine en ikna edici şekilde yazmış bilim insanı Morton D. Paley, "enerji iddialarının yıkıcı doğasını kabul eden ilk uygarlık eleştirmeninin Blake olduğuna" ve Paley'nin, Blake'in 'özgürleşme etiği' olarak adlandırdığı şeyin içinde enerjinin "kurtarıcı kuvvet" olacağına dikkat çeker.⁶⁶ Kaçınılmaz olarak enerji devrimin, engelleri yıkmamanın ve sistemleri sarsmanın yaşamıdır. Eylemlerinin ayırım gözetmeksizin şiddetli olabilmesi, kurtarıcı kuvvetinin bozularak yeni baskılara dönüşmesi, kendi kuşağından, özgürlük etosunun devrimci tarih tarafından ele geçirildiğini gören başkaları gibi Blake'in de deneyim yoluyla yüzleşmesi gereken bir bilgiydi. Gene de Blake'in tüm sonraki gelişmesinin köklerinin sistemli bir şekilde Newtoncu evrenden sıkılıp çıkarılan kaosun bedelini ödeyen ve sabit ataletsel istikrarla mekanik sistemin yerine enerjinin dönüştürücü diyalektiğini koyan bir gerçeklik vizyonunda olduğu da öne sürülebilir.

Blake'in alternatif görüşü Fransız devriminin hareketli günlerinden yazınsal öykünmesi olan *The Marriage of Heaven and Hell*'de [Cennetle Cehennemin Evliliği] (1793) güçlü bir biçimde yoğunlaşmıştır. "Sav" devrim ilan etmekle başlar ve Shelley'nin otuz yıl sonra *The Masque of Anarchy*'de alegorize edeceği aynı pozitifle negatifin tersyüz edilmesini açıklamak için nazım biçiminde alegorik bir mal edinme tarihi sunar. Ama ardından gelen, ciddi "Karşıtlıklar olmadan ilerleme olmaz" ilkesi üzerine kurulu dinamik bir evrenin kavramsal çerçevesini sağlar. Şiir bu ilkedен türetilen hatalı ve zayıflatıcı ikiliği ortaya koymak için der ki: "dindarların İyi ve Kötü dedikleri. İyi Akla uyan edilgendir. Kötü Enerjiden çıkan etken," ikinci bedenden, birinci ruhtan. Aksine Blake, "Şeytanın Sesinden," kutsal metinlerde ve kurallarda yazılı ve sabitleştirilmiş bu doktrinlere bir karşı-gerçek önerir. Der ki, "İnsanın Ruhundan ayrı bir Bedeni yoktur," ve "Enerji tek yaşamdır ve Bedendendir; ve Akıl da Enerjinin kuşağı ya da dış çemberidir," yani, pozitif sınırı değil, halihazırdaki eriminin ufkudur. Dahası, Enerji "Ebedi Hazdır" ve Blake'in burada ve başka yerlerde anlamamızı sağladığı gibi, devrimdeki ikiz ortağı arzudur.

Blake'in *Marriage of Heaven and Hell*'deki nihai ilavesi, "Bir Özgürlük Şarkısı," açılış savını tamamlar ve "yeni doğmuş bir ateşi," "taşlaşmış yasayı ezip toza katan, ebedi atları geceleyn ahırlarından ARTIK İMPARATORLUK YOK! VE ARTIK ASLAN VE KURT SONA ERMELİ diye çılgık atarak çıkaran" bir mucize ve terörü kutlar. Bu Blake'in dev-

rimci “kehaneti” *America*’da (1793) yeniden görülecek bir dildir. Bunu izleyen kehanetçi anlatı grubunda, “Özgürlük Şarkısının” adsız faili, çeşitli kıyafetlerde, Prometheusçu ve şeytansı ilişkileri kıyametin boşanması ve farazi düzenle yeniden ortaya çıkar. *The Marriage of Heaven and Hell*’de olduğu gibi, enerji “çember” akli tarafından gölgelenir ve akıl da bir “sıklığa”, halihazır durumundaki bilgi ve deneyimi ölçmeye ya da sabitlemeye yarayan bir formüle indirgenir. Blake’te sanatçının görsel betimlemeleri, (“The Ancient of Days [Günlerin Atası]” olarak) Urizen’in ve Newton’ın unutulmaz imgeleri onları aynı ölçüm aletiyle, sıklıktan evrensel yasayla sınırlandırılmış bir evren üretmeye çalışan bir pergelle donatmıştır. Ama Blake’in dinamik evreninde yaşayan ilke aklın enerjisiyle diyalektiğinin dengeli bir ürünü değildir. Doğrusu bu tek yanlı olarak, gerçek karşısına, değişmeyi durduracak edilgen dirence karşı eyleme giren pozitif bir kuvvet olarak, enerjide yatar. Canlandırılmış bir yaşamda böyle karşıtlıklar olmayacaktır ve bizatihi enerji, ket vurulmamış dürtü ve imgelem, doğal bir düzen oluşturacaktır. Durağanlık düzen değildir ve Blake için tüm statik düzen fikirleri sahtedir, gönüllü dayatmadır, ya da sadece yanılgı – özellikle de Newton’inki. Böylesi bir dünyada “düzen”, karşıtı olur: taştırtıcı kaos.

Enerji Destanı

Carlyle’in büyük eseri *The French Revolution: A History*’nin [Fransız Devrimi: Bir Tarih] (1837) ortalarına doğru, yerel destanınin geliştiği “Bütün” üzerine düşünmek üzere duraklar. Şöyle yazar:

Tüm Evrenimiz yalnızca sonsuz bir Kuvvetler Kompleksidir; Bin katlı, Kütleçekimden Düşünce ve İradeye; insanın Özgürlüğü Doğanın Gereklikleriyle kuşatılmıştır: hiçbir şeyin herhangi bir anda uyuklamadığı bütün, ebediyen uyanık ve meşgul olan bütün... Doğrusu, insanın Evren olarak adlandırdığı bu Şeylerin Sonsuzluğu, bir Eylem, bir Eylemler ve Etkinlikler toplamından başka nedir ki?.. Şeylerin Bütünü *Yapmak* fiilinin sonsuz kipte çekimidir. Kıyasız Kuvvet Çeşme-Okyanusu, yapma gücünün; içinde Kuvvet yuvarlanıp dolanır, dalgalanır, çok kollu, ahenkle; Sonsuzluk kadar geniş, Ebediyet kadar derin; güzel ve korkunç, anlaşılamayacak.⁶⁷

Bu doğrusu yaşayan, mekanik olmayan bir evrendir, taban durumu dengeleyici bir kuvvetler sistemi tarafından kararlı tutulan kalıcı varlıkların değil, işleyen enerjinin, birbirleri üzerinde etki eden ve zaman içinde hem kendilerini hem de şeylerin anlaşılamaz toplamını dönüştüren kuvvetlerin durumudur. “Her şey devir halindedir; bir andan diğerine değişmede, bu da bir çağdan diğerine anlam kazanır: Bu bizim Zaman-Dünyamızda tam olarak devrim ve mutasyondan başka bir şey yoktur ve hatta başka hiçbir şey düşünülemez” (cilt 1, kitap 6, bölüm 1). Olmak fiilinin çekimi olarak düşünülmüş ve tasarlanmış istikrarlı bir evren, izleyiciye anlamlı bir kuşbakışı görüş için tanrısal bir izleme noktası, uzay boyutunda bir harita ya da şema sağlamayan karmaşık, durmadan evrilen bir girdaba patlamıştır, çünkü “Yıldız-galaksilerin ötesinden, Günlerin Başlangıcının öncesinden, yuvarlanıp dolanır, senin etrafında, senin etkin olmadan, Uzayın senin durduğun bu noktasında, senin saatinin ölçtüğü bu anda” (cilt 2, kitap 3, bölüm 1).

Görüngüselin düzeyinde, bu “sonsuz Kuvvetler Kompleksi” istikrarsız bir kaos olarak vardır, ama tarihsel etkiye tabi olan şimdinin kaosu organik bir büyüme ve bozunma ku-

ralıyla nitelenir. Devrimi mutasyondan ve mevsimini de daha sıradan zamanlardan ayıran hızıdır, der Carlyle. Ama bir noktada sıklık kopuş olur. Ve özellikle “formüller dünyası” ve biçimlere karşı fanatik, “tüm kuralları ve deneyimi çiğneyen; Modern Zamanımızı taçlandıran Görüngü,” Fransız Devrimi kopukluk demektir:

Burada, hapisten kurtulmuş Anarşinin yozlaşmış, aşınmış Yetkeye karşı açık şiddetli İsyanı ve Zaferi demektir: Anarşi nasıl hapisten kaçır; sonsuz Derinden fırlar ve denetim dışı, ölçülemez bir köpürmeyle dünyayı sarar; safha ardından safha ateşli çılgınlıkla; çılgınlık kendi kendisini tüketene kadar ve içerdikleri yeni Düzenin hangi unsurlarıysa (çünkü her Kuvvet bunlardan içerir), bunlar kendilerini geliştirir, Denetlenemez ele geçirilir, yeniden hapsedilmezse de gem vurulur ve çılgın kuvvetlerin akıllı, düzenlenmiş kuvvetler olarak hedeflerine doğru çalışmaları sağlanır.

(cilt 1, kitap 6, bölüm 1)

Carlyle hem doğayı hem de tarihi oluşturan kuvvetler oyununu çağrıştıran temsili dilde hem fiziksel hem de biyolojik modeller önerir. Onun betimlemesinin imgesinde, organik süreçler dinamik süreçlerin gerisinde kaldığında, durağanlık ve ölü biçimlerle ölü ağırlığın birikimi çok uzun süredir büyüme ve değişimin yollarını tıkadığında insanın dünyasında kaos patlamıştır. Ket vurulmamış büyümenin meşe ormanı gibi durağanlığını, felaketli patlamanın öncüsü olan edilgen ataletle karşılaştırır (cilt 1, kitap 2, bölüm 1). Kuşaklar kötülüklerle bozunmanın birikimine, uyusukluk ve ataletle alışkanlığın “ince Toprak kabuğunun” altında yatan bir korku nedeniyle katlanacaktır. Ama, “bırakın ama... ‘ince Toprak kabuğunuz’ artık *kırılınsın!* Büyük derinlerin çeşmeleri kaynayıp çıksınlar; ateş çeşmeleri sarsın, boğsun. ‘İnce Toprak kabuğunuz’ parçalandı, yutuldu; yeşil, çiçekli bir dünya yerine, geniş, çılgınca karışan bir kaos var; yeniden, kargaşa ve çatışmayla, kendisini bir dünyaya *dönüştürecek*” (cilt 1, kitap 2, bölüm 3). Meşe ormanını yavaş büyümesi sırasında taşıyan istikrarlı kabuğun kırılma anlığı, bu ilksel kuvvetlerin patlamasında ortaya çıktı.

Model jeofiziksel ve daha doğrusu, Burnet ve Cuvier’in küresel ölçeğinde katastrofisttir. Dinamik mekanizma, aşırı yüklenmiş bir buhar makinesinin boylerindeki, bir Leyden şişesindeki, tıkanmış bir lav akıntısındaki gibi biriken bir basınç, hapsedilmiş ve büyüyen bir kuvvet mekanizmasıdır. Ama Burnet’in, yerkürenin zarının çöküşünün bizim yaşamamız için bir dünya değil bir yıkıntı ürettiği çok canlı senaryosunun aksine, Carlyle’in kaos patlaması yaratıcı potansiyelle yüklüdür, yıkım gücünün tam zıttıdır.

Carlyle’in kaos patlamasına yönelik bölünmüş duyguları, ifadesini yalnızca organikle dinamik olan arasındaki gerilimde bulmaz, çünkü yangın felaketi bile canlıdır: “Ateşler, hararet, saçılmış tohumlar, kimyasal karışımlar, insanlar, olaylar, hepsi Evren adı verilen mucizevi Kuvvetler Kompleksinde çalışan Kuvvet cisimleşmeleri olan bu şeyler, doğal safhaları ve gelişmeleriyle büyümüyorlar mı,” doruklarına ulaşır, gerileyip, “ölüm dediğimiz yere gelmiyorlar mı?” (cilt 1, kitap 7, bölüm 1). Devrimin en patlayıcı olduğu sırada bile, Carlyle’in dili yaratıcı şekilde toparlanan organik süreçleri ima eder. En derin ikircikliliği, bizatihi kaosa verdiği ikili çehrede ifadesini bulur. Bir yanda içeride ve dışarıda seyretmesi korkunç, abis dili ve imgesiyle betimlenen bir kaos vardır. Diğer yandaysa salıverilmiş enerjinin, bastırılmaz ve zapt edilemez kuvvetin, değişme ifa etmek için, çürümeyle durağanlığı süpürüp atacak ve yeni bir yaşamın olasılıklarını serbest bırakacak benzersiz

gücü olan kaosu vardır. Ama aceleci değişme heveslisini uyarmak amacıyla, Carlyle onu “Her Bilgi ve her Uygulamanın, Bilinmeyenin, Uygulanamayanın sonsuz abisinin üzerinde şaşılabilecek şekilde asılı durduğu” yolunda uyarır; “ve tüm benliğimiz, ince Toprak kabuğu gibi ihtimamla bir araya getirilmiş Alışkanlığın hâkimiyetinde sonsuz bir abistir” (cilt 1, kitap 2, bölüm 3).⁶⁸

Abis üzerinde kararsız bir şekilde askıda kalmak Carlyle’in anlatısında sık sık, çoğunlukla da Milton tarzında bir ironiyle karşımıza çıkar – örneğin Fransız Devrimini anayasal olarak pekiştirmeye çalışan kentsel ılımlıların, “pavyonları tam da kaosu üzerine yayılmış bir şekilde” çalışmaya oturmaları (cilt 1, kitap 6, bölüm 4). Ya da görünür düzenin kalıntıları (Yasa, Kraliyet, Yetke) Kurucu Mecliste zeminlerini korumaya çalışırken, Carlyle der ki, “Burada, Dört Elementin karışımının Eski Anarşide yaptığı gibi, heybetli bir Meclis pavyonunu yaydı; uyumsuzlukların karanlık sonsuzluğu tarafından perdelenmiş olarak; Abisin salman dipsizliği üzerine kurulmuş; ve şamatayı sürdürüyor” (cilt 2, kitap 3, bölüm 3).⁶⁹ Destansı tarihinin başlarında, Carlyle kaynayan kabuk altı tehlikeyi “Cehalet ve Açlığın o karanlık, yaşayan kaosu, yirmi beş milyonla, ayaklarınızın altında” olarak adlandırır (cilt 1, kitap 2, bölüm 6), yani Fransa halkı da hareket halindeki kütle olarak, tüm kısıtlarından kurtulmuş, anlatının destansı baş kahramanıdır. Girondinlerin’ Eylül Katliamlarıyla aralarına mesafe koyup alanlarındaki o “kara lekeyi” silme çabaları üzerine fikrini açıklarken, “aptallar, bu yüzeydeki kara leke değil, derinlerdeki bir kaynak! Doğru düşünün, bu ezeli Abisin doruğu, bu kara leke, ince buzdan yukarı bakan su gibi bakıyor; ince Gironde kuralları ve Saygınlığınızın ince filminden görülen Cehennem karanlığı gibi: üzerine basmayın, yoksa film kırılır, sonra!” Tehdit eden, yaklaşan Terörün girdabıdır, ama Carlyle devamla sorar, Gironde ve Fransız yurtseverliği o anda nerede olacaktı, “Ağustosun onunda dipsiz derinliklerden yükselen Kargaşa, Fanatizm ve Halkın öfkesi ve deliliğinin o aynı Cehennem Derinliği olmasaydı?.. Prusya darağaçlarında sallanan” (cilt 3, kitap 2, bölüm 5). Her ne kadar Fransa’yı kurtaran Halk Ordusu olarak dışarı uğrayan kaotik enerji kahramanca olsa ve içeride gaddarca katliamları çalkalayan ve kendi kendisini tüketen Terörün kaotik enerjisi korkunç olsa da, bu aynı enerjidir, aynı kasılmayla serbest kalmış, aynı destansı başaktörler aracılığıyla ve onların üzerinden etki etmiştir.

Carlyle’in anarşik enerji karşısındaki tutumunun karmaşıklıklarına bizatihi enerjinin kendisi için duyduğu ayırım gözetmeyen, ahlakçı olmayan bir heves de dahildir. “Dolayısıyla diyoruz ki, Ayaklanmacı Fransa, dışarıdan denetimi kaybolmuş, içeride yüksek düzenden mahrum, bu Yeryüzünde görülen en çalkantılı etkinliklerden birini oluşturacaktır... Ölçülemeyecek, çeşitli, bağdaşık olmayan, birbirinin yerine geçen ya da geçmeyen kuvvetlerden oluşan bir kuvvet” (cilt 3, kitap 3, bölüm 1). Her ne kadar bazen bunun yıkıcı yanından, tamamen yok edici olduğu, arkasında kim gelirse onun dolduracağı bir boşluk bıraktığı yolunda söz etse de, daha tipik olarak buna, en azından insanların zihninde olasılığın yeniden doğumu için yolu açma erdemine sahip olmasıyla hakkını teslim eder. Terör bile, yani “Yıkılabilecek her şeyin yıkılması,” “İkiyüzlülüklerin ve sahte güzellik görüntülerinin, Kraliyet pelerinlerinin, Kardinal cüppelerinin... Amentülerin, Formüllerin,

* Girondinler: Fransız Devrimi sırasındaki siyasal gruplardan biridir, daha liberal ve ılımlı politikalarından dolayı diğer gruplardan biri olan Montagnardlar tarafından tasfiye edilmişlerdir –çn.

Saygınlıkların, ölülerin kemikleriyle dolu parlak boyalı mezarların... İnsanların tüm Koşulları ve Çevrelerine karşı kara, umutsuz savaşlarının” süpürülüp atılması, Terör bile “yeterince zorlanırsa, deyim yerindeyse çemberi tamamlayan ve yeniden bir tür gerçek üretici umut olan bir umutsuzluğu temsil eder” (cilt 3, kitap 5, bölüm 1).

“Tüm yaşamsal Kaosta,” diye yazar Carlyle, “kendisini serbest kılarak oluşan bir yeni Düzen vardır.” Devrimci kitle ordularında, “bu acı çılgılık atan Askerlik Kargaşasında, neredeyse tamamen, intihar etmiş gibi moloz ve Kaosa öğütölmüş” Fransa için düzenin geri dönmesinin tohumlarını görür. Bunun çevresinde, (bulutsu varsayımının bir yansıması gibi) ulusun “büyümeye başlayacağını ve inorganik toprağı yeniden şekillendireceğini” imgeledi; “çok yavaşça, yüzyıllar boyunca... yeni, sonsuz tercih edilebilirlikte bir Fransa’ya doğru, umalım!” Kafasında “Dünyanın bu aynı muazzam Ölüm-Doğumunun” karşılığı olan Prusyalı Goethe’deki mevcudiyete dikkat çeker (cilt 3, kitap 1, bölüm 7). Birçok kez kullanılmış olan aynı tezat içinde, eylemle tüm devrimin anlamını sıkıştırır: “Bakın, Dünya-Zümrüdüanka’ya, ateşin tamamlanması ve ateşin yaratılmasında... bu Dünyanın Ölüm-Doğumu” (cilt 1, kitap 6, bölüm 1).

Bu ölüm-doğum sürecinin karışıklık ve çatışmalarında, “Loş Kaos, ya da çalkantılar denizi, tüm unsurlarıyla bir Yaratılışa doğru çırpınıyor ve yıpranıyor” (cilt 3, kitap 3, bölüm 8). Ama kaosun birçok yüzü vardır ve yaratıcı potansiyeli de hiç de hep hemen yakınında ya da Carlyle’in bu yakınlık üzerine düşüncelerinde mevcut değildir, ama nadiren de tamamen gözden kaybolur. Katıksız kuvvet olarak, “volkanik lav akımı, anlatılan tarzda patlarken,” dış engelleri bir kenara ittiğinden, akışında tüm rehberlik formüllerini reddeder. Doğrusu, “Hareket kendi mecrasını açacaktır,” ve eğilimlerine ses ve etkinlik verebilecek kim olursa, onun önderliğini kabul edecek gibidir. “Gerisine gelince... düzeni *olmayan* bir şey, düzen bölgesinin ötesinden ve altından ilerleyen bir şey olarak, bir Düzenlilik olarak değil, bir Kaos olarak çalışıp karışmalıdır; yıkıcı ve kendi kendini yıkıcı; hep düzen *sahibi* bir şey ortaya çıkana kadar” ve nihayetsiz çalkantıdan, “esas-unsur evrilir” (cilt 3, kitap 3, bölüm 1). Gene de en korkutucu “Zamanların Doğumları,” der Carlyle, en gürültülü olanlar değildir. “Terör Hükümlerliğini” çevreleyen şiddetli yaygara, ondan önce gelen sessiz milyonların uzatmalı acısının karşısında sönük kalmalıdır ve bu dünyanın güçlülere “ayaklarının altında kimse ilgilenmeden karışan canlı Cehalet ve Açlık Kaosuyla” tembelce oturacaklarsa, “o zaman, anlaşılan, karanlık Kaos yükselecektir” (cilt 3, kitap 7, bölüm 6). Anarşi, diye ilan eder Carlyle, tiksindiricidir ve “Anarşiden, ölüm kadar nefret edeceğiz,” ama “Anarşiden daha kötü şeylerden daha fazla nefret edilmesi gerekir.” Anarşi yıkıcıdır, “diyelim ki, Sahtecilikle Tahammül edilemezliklerin yanıp tükenmesidir; ama arkasında Boşluk bırakır” (cilt 3, kitap 7, bölüm 7). Gene de devrim sonuçlanırken, Sankülotizm’den “Yeni bir ZAMAN doğumu; hem de hâlâ yaşıyor, ölmedi, değişti. Ruhu hâlâ yaşıyor; uzaklara ve her yana kadar çalışıyor” diye söz edebiliyor (cilt 3, kitap 7, bölüm 6). Evvelce de ısrar ettiği gibi, kaos ve olasılıktan nasıl bir yeni düzen çıkacağını söylemek imkânsızdır (cilt 2, kitap 2, bölüm 6); dahası, “İdealler kendi kendilerini gerçekleştirir; ve Var olanın

* Sankülotizm (Sansculottisme): Fransız Devrimini sürükleyen aşağı tabaka insanlarına, soyluların dize kadar inen, paçası sıkı ve *culotte* adı verilen giysileri yerine pantolon giymelerinden dolayı verilen sans-culottes lakabından türetilen ve bu kitenin genel davranışını tanımlayan terim –çn.

hep dalgalanan tutarsız kaosunun ortasında muhteşem bir şekilde büyürler: Bu, Dünya tarihi bize bir şey öğretecekse, öğreneceğimiz şeydir” (cilt 1, kitap 1, böl. 2).

Carlyle, bazen sistemli iddiaları ve içeriye dönük tartışmalarına sabırsızlık göstererek alaycı bir üslupla da olsa ima yoluyla birçok bilimsel söylem damarına başvurur. Böylece, bir yandan çağdaş dünyevi dinamizm görüşlerini, yalnızca toplumsal âleme bir alegori olarak değil, onunla sürekliliği olacak şekilde kucaklarken, bir yandan da değişme mekanikleri üzerine var olan ateşli jeolojik tartışmaları bir kenara iter. Aksine, yavaş aşınmayla patlayıcı yenilenmeyi bir araya getiren birleşik bir “Neptün-Pluton Jeolojisinden” söz eder (cilt 1, kitap 3, bölüm 4). Devrim betimlemeleri boyunca, görsel olarak John Martin’in bazı güncel doğal ve doğadışı kıvrınma sahnelerinde görülenin aynısı bir dil belirsizliğiyle volkanik bir lav akıntısı kolayca felaket doğuran bir sele dönüşür. Derinliklerin çeşmeleri ilksel bir “boş, çılgınca karışan kaos” üretmek üzere “ateş çeşmeleri” olarak kaynar. İş başındaki kuvvetler, eylem biçimleri bir elementte olduğu kadar diğerinde de kendi ortamlarında gibidir ve ilksel gerçekliktir.

Carlyle’in şahsen Newton üzerine düşünceleri ne olursa olsun, toplumsal kuvvetler ve insan enerjilerinin oyununda Newtoncu modelin sistem ve öngörülebilirlik umutlarını acınası bulur – tıpkı 749 üyesiyle Konvansiyon meclisinin bir Anayasa yapmak için bir gündem ve bir zaman çizelgesi belirlemesi gibi:

İşlemleri ve olayları bu bilimsel programa göre ilerlemeli. Ama böylesi bir vakada, en iyi bilimsel programdan fiili uygulamaya, ne fark! Her insan toplantısı, sık sık söylediğimiz gibi, bir hesaplanamaz Etkiler toplantısı; bunun her birimi, bir Etkiler mikrokozmosu değil midir? Bunlardan, bilim nasıl hesaplama ve kehanette bulunabilir? Tüm diferansiyel, integral ve değişkenler matematiğiyle Üç Cisimli Kütleçekim sistemini hesaplayamayın bilim, burada dilini tutmalıdır.

(cilt 3, kitap 2, bölüm 1)

Konvansiyonun gerçek bir kaos olduğu ortaya çıkar – “Aşağının Yukarıyla karşılaştığı ve zavallı şaşkın ölümlülerin karanlığın değişken parlaklık ve siyahında hangisinin Yukarı, hangisinin de Aşağı olduğunu ayırt edemediği, ama şaşkınlıkla kudurup saldırdıkları dumanlı, ateşli bir esrar.”

Ama ataletsel gezegenler sistemi çoklu fail ve etkileşimlerin merkezi kaymış evreninin örgütlenip anlaşılması için yararlı bir şema sağlamıyorsa da, fiziksel dünyanın dışındaki benzetmeler, henüz doğal ve deneysel felsefe olduğu düşünülen yerdeki var olan meşgaleler daha uygun gibiydi. Örneğin, kavramsallaştırılması biziatihi madde anlayışını değiştirecek olan görüngülere dönerek, Carlyle 1789 Saint- Antoine karışıklıkları üzerine bölüme “Büyüme Elektrigi” başlığını koyar. 1791’in bölünme ve tutarsızlık yüklü zor kışı üzerine Carlyle, “Fransa, içinde her türden kimyasal galvanik ya da elektrik kuvvet ve maddeden çok daha garip devasa şeylerin işler durumunda olduğu bir Galvanik kütle gibidir; birbirlerini, pozitif ya da negatif elektrikleyerek; Leyden şişelerini elektrikle doldurarak, tam yirmi beş milyon Adet! Şişeler doldukça, zaman zaman, küçük bir kıvılcımla bir patlama olacaktır” (cilt 2, kitap 3, bölüm 2).

Doğrusu, bunları “fiziksel dünyadan benzerlikler” olarak adlandırmak nihayetinde Carlyle’in “Evren olarak adlandırılan mucizevi Kuvvetler Kompleksi” (cilt 1, kitap 7, bölüm 1) diyerek neyi kastettiğinin ıskalanmasına olduğu kadar, devrimci yönetimdeki, “çevresindeki devrimci fanatik Çılgınlık atmosferiyle kaplanmış her insanın, kör, gaddar bir Kuvvetin etkisinde ya da bunu etkileyerek atıldığı,” “tamamen elektriklenmiş bir dünya” (cilt 3, kitap 6, bölüm 1) olarak nitelendirilen Thermidor arifesindeki Fransa’yı bu kavramsallaştırmanın nasıl bilgilendirdiğinin de ıskalanmasına neden olur. Çünkü kimyasal, galvanik ve elektriksel enerjilerin dünyasıyla tamamen bir olmak Carlyle’in, (kaba yüz hatlarından “Herakles’inki gibi ama henüz çıldırmamış bir serbest enerjinin görüldüğü”) Danton’da beğendiği ve Corday’de altını çizdiği gibi (“Ben Devrim öncesi bir Devrimciydim; hiç enerji istemedim”), “yaşayan enerji” olarak adlandırdığı şeydir. Onun, kinetiğin *vis viva*’sını yansıtan “yaşayan enerjisi”, şeyleri olduran failden fazlasıdır; şeylerin anlamlı olmasını sağlama kapasitesidir. “Gerçekten de insan,” der Louis’nin başarısızlığından söz ederken Carlyle, “kuralsızlıktan kural çıkarmak için yaşar; yaşayan enerjisiyle, abes olanı daha az abes olmaya zorlamalıdır. Ama o zaman, hiç yaşayan enerji olmasa, yalnız edilgenlikle yaşansa?” (cilt 2, kitap 1, bölüm 1). Eylemi, kendisinininkiyle başkalarınınkini bir güzergâha bağlayan ve fiilen dünyayı yaratan iç kuvvettir (bkz. *Sartor Resartus*). “Hatta,” diye sorar *The French Revolution*’da, “insanın tüm yeryüzü Yaşamı, içindeki Semavi görünmez Kuvvetin Simgesel Betimlemesi ve görünür kılınmasından başka nedir ki?” (cilt 2, kitap 1, bölüm 9). Ve anlam değillemede, can çekişen düzenin yıkılmasında yatıyorsa, bu yok edici enerji aynı zamanda görünür ifadesini de bulmalıdır. Giyotin ilk kez “Gerçekleşmiş Fikir” olarak ortaya çıkmıştır, ama yalnızca doktorun “muazzam tek gözlü dev baltası “Elektrikli makinenin şahmerdanı gibi kızağında düşen” bir makinenin bedeninden sıyrılmış düşüncesi gibi değil. Devrim kendi üstüne dönerken, Carlyle der ki: “Giyotin, hızıyla, Cumhuriyetin genel süratinin göstergesi olacaktır. Meşum kasılma-gevşemesiyle yükselen ve inen muazzam baltasının tangirtisi Sankülöt sisteminin tüm muazzam Yaşam-hareketinin ve kalp atışının bir parçasıdır!” (cilt 3, kitap 4, bölüm 6). Fransız Devriminin şekillenmiş enerjisinin parçası ve parodisi olarak, bu yaşayan kuvvetin bir ataletsel makinenin obsesif-kompulsif eylemine indirgenmesidir. Biçim verilmiş kaostur.

Böylesi bir “sistemdeki çelişki” ifadesini, Carlyle’in (“Giyotin” başlıklı bu ciltte) doruk oluşturan kitabı için belirlediği tezatlı başlıkta bulur: “Gündem: Terör.” Eylemi *The French Revolution* boyunca yalnızca devrimi değil, içinden fırladığı kuvvetler evrenini yansıtan kapsamlı bir girdapısı anafor imgesini takip eder. Devasa bir Galvanik Kütle olarak Fransa Betimlemesine zemin hazırlarken Carlyle sorar:

Çılgınca tutarsızlığa doğru titreşen Fransa’nın burulduğu o muazzam burgacı kim resmedecek? Her Fransız damının altında, her Fransız’ın yüreğinde süregiden sarsıntıyı; konuşulan, gerçekleştirilen, genel toplamı Fransız Devrimi olan hastalıklı şeyleri, bunları insan dili anlatamaz. Ne de o muazzam kör Tutarsızlığın derinlerinde görünmeden çalışan eylem yasaları!

(cilt 2, kitap 3, bölüm 2)

1789’da “gürleyen ateş kaosu” Bastille’in üzerine çöktüğünde, bu “Her sokak barikatında küçük bir burgacın dönerek demlendiği... ve tüm küçük burgacların telaşla o büyük Ateş-

Anaforuna döndüğü” Paris’te gerçekleştirmişti (cilt 1, kitap 5, bölüm 6). 1792’deki “Eylül bur-gacında” Carlyle’in ayırt ettiği iki ana hareket, dışa doğru “Sınırlara doğru fırtınamsı akıntı” ve içe doğru da Terör ve katliamın kara deliğinde birikim, girdabın kendinden merkezkaç ve merkezci dinamikleri yansıtır (cilt 3, kitap 1, bölüm 1). Carlyle daha sonra okuyucudan, “hangi yan akıntılarla nihayetsiz girdapların bunlara bağlı olabileceğini” düşünmesini ister ve hiçbir şeye Turner’ın okyanus fırtınaları, rüzgâr ve köpüğünün kavrulmuş bir sürümünden daha çok benzemeyen, elementlerin karışmasında bir benzetme arar, yani kaosun biçimine: “Kuru Sahra’da rüzgâr uyanıp, kumun sınırsızlığını kaldırıp savurduğunda olduğu gibi! Hava bile (der Seyyahlar) soluk bir kum-havadır; ve bunun içinde solgunca belirir, otuz metre yüksekliğinde, sanki çılgın semazenler gibi bir o yanda bir bu yanda salınarak beliren Kum Sütunlarının en muhteşem belirsiz kolonları.” Nihayet, devrimin hızlanan Satürn karışıklığının kendi kendisini tüketen doruğuna yaklaşırken, Carlyle yazar:

Şimdi, dolayısıyla, bu kara, uçurumlu Abise geldik; her şey uzun süredir nereye meyle-di-yorsa, oraya; sersemletici eşiğe geldiklerinden, karışık enkaz halinde aşağı atıldıkları yere; baş aşağı, paldır küldür, aşağı, aşağı; Sankülotizm kendisini tüketene kadar; ve bu muhteşem Fransız Devriminde, bir Kıyamet gününde olduğu gibi, bir Dünya hızla, yeniden doğmayacaksa da, yıkılıp yutulmuştu. Terör uzun zamandır feciydi: ama oyun-culara artık açıkça göründü ki, onlara atanmış olan Terör yoludur; onlar da diyorlar ki, Öyle olsun. “*Que la Terreur soit à l'ordre du jour*” [Terör gündeme girsin].⁷⁰

(cilt 3, kitap 5, bölüm 1)

Devrimin gidişini yeniden canlandırırken, Carlyle yol boyunca, bu çoğalan evrende değişme, ilerleme ve yenileme olanaklarına sahip bir kaos ve dipsiz abise açılan bir kaos olduğunu açıkça belirtmek için çaba sarf etmişti. Hortum ve girdap, hareket halindeki enerji şekilleri, her iki olasılığı da içerir ve simgesi giyotin olan “sistemden” mekanik ola-nın dökülmesi belirgin biçimde yok oluşa yuvarlanışı gösterir. *The French Revolution*’dan neredeyse bir on yıl önce, Carlyle “Zamanın Simgeleri” başlığı altında modern eğilimle-rin bir teşhisini çözümlemişti. Burada, şimdiki zamanı şöyle nitelendirmişti: “her şeyin üzerinde, Mekanik çağ. Bu makinelerin çağıdır, sözcüğün her türlü içeri ve dışarı dönük anlamında.”⁷¹ Doğabilim ve hatta matematik, der, mekanik olmuştur, doğabilimci dar bir pencereden “özel madde bilimlerine” odaklanmıştı. Örnek olarak, “bir Lagrange ya da Laplace’in çıkardığı muhteşem sonuçları değersizleştirmeksizin,” bu ikincinin *Mécanique céleste* [Gök Mekanik]i eserini gösterir.⁷² Daha sonra, “İnsanın kismet ve doğasında *Dinamik* diye bir bilimin yanında, *Mekanik* diye de bir bilim olduğunu” vurgular, “insanın birincil, değişmeye uğramamış kuvvet ve enerjilerini” ele alan bir bilimdir bu. Ve “ilksel enerjilerin ölçülebilir, değişime uğramış biçimi” olan mekaniği, “içgüdüsel, sınırlanmamış kuvvet” olan dinamikten ayırt etmeyi arzular (191). Fransız Devrimine gelince, “Burada da bir Fikir vardı; Dinamik bir kuvvet, Mekanik değil. Bu Hak, Özgürlük ve Vatanın sonsuz, ilahi doğası uğruna bir mücadele-ydi, ama körlemesine ve sonunda akıldışı (192). Bu, Carlyle’in daha sonra önereceği gibi, felaketli gidişatı mekanik olanın dinamik içinde yeniden değerlendirilmesinden kaynaklanan bir fikirdi.⁷³

Tarihsel geçmiş zaman yerine büyük ölçüde şimdiki zamanda yazılmış olan *The French Revolution*’ın üslubu okuyucuyu deneyimin görüngüsel mizacına sokmak, kaos deneyimini

uyandırırken yüklü ironik düşüncelerle ahlaki bir boyut da katmak üzere tasarlanmıştır. Nihayetinde tarih, dünya-tarih yalnızca görüngüler, kuvvetlerin anaforu meselesi değil, aynı zamanda insanın bundan ne çıkardığı meselesidir de. Tarih yazma üzerine düşünceler üreten başka iki denemeden birincisinde, *The French Revolution* için hazırlık yapan Carlyle zorluğun kökenini fiili olanın doğasında bulur:

Ebediyen yaşayan, ebediyen işleyen, bir o şekil, bir bu şekil cisimlerin sayısız elementten doğdukları Varlık Kaosudur bu. Ve insanın yerleşimi ve sürekliliği kadar sınırsız, insanın ruhu ve kaderi kadar dipsiz bu Kaos, tarihçinin betimleyip, diyebiliriz ki birkaç arşın boyunda tek tek çizgilerle dokuyarak bilimsel olarak ölçeceği bir şeydir!⁷⁴

Tarihçinin çaresizliği, “Anlatının *doğrusal*, Eylemin *kattı*” olduğu olgusundadır. Ama sonraki denemede Carlyle “Evrensel Tarihin” bir anlamda, kendi kendini yazdığı süreci betimler, özetlemelerle ve büzülmelerle, unutarak ve seçerek, keskin zamansal perspektiften, çünkü “Günün işlemleri o kadar gürültülü olmasalar, ebediyen yerlerinde kalamazlar; ertesi gün yeni gürültüleriyle gelir ve onlar da kaydedilmeyi talep eder; bu varoluş kaosunun ölçülemez çatışma ve uyumunda, çehreler ardı ardına batır, tıpkı doğan her şeyin günün birinde batacağı gibi.”⁷⁵ Yazılı tarih, büyük ölçüde sonuçları olduğundan, hâlâ olgunlaşıp büyüyecek meyveler verdiğinden, anımsananlardan ayrılır; icra edilmiş tarih, deneyimlendiği gibi tarih sayısız dürtünün, düşüncenin ve işin hesaplanamaz karşılıklı ilişkilerinden doğar – Varoluşun Kaosundan. Sonra Evrensel Tarihi, giderek genişleyen dokusu kendisini ileri doğru dokuyan “o ölçülemez iplikler ve saçaklar kütlesinin çözüldüğü” sihirli bir ağa olduğu kadar, “sonsuz derinlikte peşimizden yaklaşan bir sonsuz “Hiperbolik-asimptotik” uzay genişliğine, “gerçek Epik Şiire ve evrensel İlahi yazılara” benzetir.⁷⁶

Her ne kadar Carlyle’la kimi çarpıcı yakınlıkları olsa da, hiçbir şey Edmund Burke’ün bir kaotik düzensizlik sahnesi olarak Fransız Devriminin farklı bir dünyaya ait olduğu yönündeki unutulmaz ilk nitelendirmesi kadar berrak değildir. Burke şöyle der:

Densizlik ve gaddarlığın bu garip kaosunda her şey doğadışı gibi görünür ve her türden suçla her türden çılgınlık birbirlerine girmiş gibidir. Bu korkunç trajikomik sahneyi seyrederken, en karşıt tutkular illaki de ardı ardına gelir ve bazen de zihinlerde birbirlerine karışırlar; arka arkaya aşağılama ve öfke; arka arkaya kahkaha ve gözyaşı; arka arkaya küçümseme ve nefret.⁷⁷

Bu birbirlerine bağlı aşırılarda, bu aykırı karışımlarda, bu acayip karışık ucubeliklerde Burke kaos imgesinin sıradan özelliklerini hatırlatır, ama ayırt edici olan, bunu estetik davranışın bir ihlali olarak imgelemesidir: Uçarı olanla korkunç olanı karıştırmayı, çılgınlıklarla değil suçlarla eğlenmesi, teatral piçleştirilmeleriyle tür ayrımlarını ihlal etmesi. O Burke, Yücelik deneyiminin tasarımcısı olduğundan, bunu duygusal tepki bakımından ele alır, yani çelişkili duyguların istikrarsız şekilde birbirlerini izlemesi. Estetik burada, tabii ki, bağımsız bir âlem değildir; doğrusu, Burke’ün yazar ve sanatçı dostlarının öne sürdükleri gibi, kökleri doğanın damıtılmasındadır. Ama, “bu garip sahnede,” Fransız Devriminde, “Her şey doğadışı gibi görünür.” Yani kaostur ve kaos “doğadışıdır”.

Burke’ün aynı zamanda Fransız Devriminin, aralarında “geometrik ve aritmetik bir anayasa” (202) da olmak üzere akılcı, Aydınlanma türevi soyutlamalarına karşı ve siyasetle toplumda birikimli, kalıtsal karmaşıklık lehine savlar öne sürmüş olması, son yıllarında onu düşüncesinin diğer veçhelerinden uzaklaştırmıştı.⁷⁸ Fransa’nın önünde açık başka bir yolun da bulunduğunu öne sürerken, Burke aslında istikrarlı bir siyasal evrenin temeli olarak Newton mekaniği, özellikle de üçüncü yasa önerisini akla getirmektedir – yasa koyucuların ve çıkarların çeşitliliğinin “gerçek monarşinin ağırlığıyla” dizginlendiği Newtoncu bir *concordia discors*. O zaman tıpkı gezegenlerin atalet hareketinin merkezkaç eğilimleri üzerinde kütleçekimin etkisi gibi herkes birlikte çalışabilir, genel bir özgürlük sağlanır, ama farklı parçaların “yollarından sapıp kendilerine atanan yerlerden ayrılmaları” engellenir (184). Farazi Parisli muhabirini de uyarır, “Tüm bu bileşim elindeydi, ve tüm o çıkar karşıtlığı, tüm o eylem ve karşı-eylem elindeydi, bunlar, doğal ve siyasal dünyada, uyumsuz güçlerin karşılıklı mücadelelerinden, evrenin ahengini çıkarırlar” (183).

Carlyle’in kuvvetler evreninde, bırakın “doğadışı” olmayı, elemental veçhesiyle kaos *doğadır*. Ve “yapmak” fiilinin durmaksızın çekimindeki eylem ve karşı-eylemden istikrarlı bir ahenk değil, anlamı ve yönü “yaşayan enerjiye” bağlı öngörülemez, açık uçlu bir gelişme çıkar. Burada, Burke’ünün ötesinde bir büyüklük kertesini almış gibi olduğu yerde, Carlyle’in mekanik sistemden duyduğu kuşku, bilimsel ve bilimsel dışı düşüncedeki çağdaş eğilimle, mekanikten enerjeteğe (enerji bilimine) dönüşle uyum içindeydi.⁷⁹

Enerjinin Resmi

Turner’da doğanın kavramsal genliği ve gerçekliği için bir savlamada Ruskin, *Modern Painters*’ta ressamın göklerinden birini kanıt gösterir (RESİM 6.4);ki dediğine göre, bu rasgele seçilmiştir. Ruskin hareket öneren ilerleyen fiil biçimleriyle şekille sabitliğe direnen isimler kullanarak imgeden ziyade bir eylem, *in medias res*’ hava durumu betimler. Zamansallaştırılmış betimlemesi uzay ve zamanda yavaşça kaynayan, şaşırtıcı karmaşıklıkta, izleyen tuval üzerinde gezinen gözlerinin ilerleyen eylemi oluşturduğu bir manzara anımsatır. Bu, “karanlık, uzayan, solgun sisin altında eriyen bir buhar birikiminin,” rüzgâr ve “yükselen... yok olan... sayısız, dalgalı ve savrulan kesik kesik parçalara bölünmüş,” bulut kütesinin yorgun ve yeniden canlanan hareket manzarasıdır. Ve ötesinde, “göz geniş bir aydınlanmış, beyaz sis ya da daha doğrusu eriyip yağmur olmuş ve yağmur düşmeden önce yeniden soğurulmuş bulut denizine gider, ama buhar olsun ya da çiğ, boylu boyunca yumuşak güneş ışığı nüfuz etmiş ve bunu kar beyazına dönüştürmüştür. Kademeli bir şekilde, yükseldikçe yağmurlu kaynaşma son bulur.” Ruskin, Turner’ın sahnesinde göz, dış hatları ve cisimleri değil karşılıklı nüfuz eden, etkileşen mevcudiyetleri görmek için hareket edip, girişip gerilirken anıştırılan muazzam buhar, ılık ve uzayın anlatımına devam eder ve endişeli bir tonda, “huzur arayıp bulamayan karanlık bir ruh” peşinde bitirir. “Şimdi,” diye ilan eder toparlarken, “bu Doğa! Bu evreni dolduran tükenmez yaşayan enerji; ve diğer insanların çalışmalarından bir kenara ne koyacaksınız?”⁸⁰

* In medias res: Latince, işlerin ortasına. Anlatıya öykünün ortasında ya da ileri bir aşamasında, birçok şey olup bittikten sonra başlamakta oluşan edebiyat tekniği –çn.



RESİM 6.4. J.M.W. Turner, *Babylon* (1836). Suluboya, Sör Robert Ker Porter'in bir deseninden.
KAYNAK: Victoria and Albert Museum, Londra. Resim © Victoria and Albert Museum.

Ruskin'in Turner tarafından ifade edildiğini gördüğü enerji değişken, dönüştürücü ve dönüştürücü, aynı anda hem evrensel hem de fevkalade tikellikle yüklüdür. Betimlenen görüngünün *içinde* yer almaz; görüngünün *ta kendisidir* – Carlyle'in "*olmak* fiilinin sonsuz çekiminde" olduğu gibi. Işıkla ısının karanlık ve soğukla karşılaşmasıdır, enerjik hareket ve dinamik farklılıktır, yalnızca hava ve su, toprak ve gökyüzü değil, tüm bunların arasındaki kilerdir de. Bir eleştirmen Turner'ın daha önceki gemi kazası sahnelerini tanımlamak için Shelley'nin "yıldızların kırılan dalgalar gibi kaosu, bir hengâme gibi / Ölüm alevlerinden, ateş gibi akan demirin girdapları gibi," mısralarını aktardığında, denizin çırpıntısıyla gökyüzünün görüntüsünü, ateşle suyu, doğayla sanatı, erimiş akıntıyla girdap eylemi içinde evlendiriyordu.⁸¹ Ama mısralar yalnızca benzerlikleri öne sürerken, Turner'ın sanatının altında yatan, bölünmeleri, karşıtlıkları ve aşırılıkları nihai doğası kimlik olan bir evren içindeki üretken şekillendirici kuvvetlerin gerçekliğinin düşüncesidir. Önceki uygulamalarında ve Kraliyet Akademisinde "Perspektif Profesörü" olarak zorunlu derslerinde, Turner (insan anatomisi gibi) betimleme nesnelerinden ve analogi yoluyla resmin yapısından geometrik biçim çıkarmanın yararını kabul etmişti. Ama daha sonra, daha özgür durumdayken *Modern Italy* (1838) için gravürçüsüne hazırladığı taslağa düştüğü notta, "Eseri daha sessiz ve biçimlere bölünmemiş isterim. Biçimleri çıkarırım ve izlersiniz, ama bütün biçimleri koruyarak," demişti. Bir sonuç, yakındığı üzere, "bir kütlede diğerine ton ya da ayırım almazsınız," olmuştu.⁸² Turner'ın biçimi ele alışı o zaman artık alaycı eleştiriler için bitmez tükenmez bir ilham kaynağı olmuştu, bunlar sanatının örneğini "Eriyen Görüntülerde" (Görüntülerden biri kaybolurken diğerinin ortaya çıktığı mekanik bir projeksiyon türü) ve Tekvin'in açılış satırlarında görüyorlardı.⁸³ Daha 1816'da, Hazlitt ferasetli bir şekilde Turner'ın nesneleri değil, "içinden gördükleri ortamı," nesneleri değil, ilksel hava, toprak ve su elementlerini resmettiğini açıklamıştı. "Sanatçı dünyanın ilk kaosu ya da suların

kuru topraktan, ışığın da karanlıktan ayrı olduğu duruma geri dönmekten hoşlanıyor... Her şey biçimsiz ve boş. Biri onun manzara resimleri için, bunların *hiçbir şeyin resmi olduğunu ve çok benzediğini* söyledi.”⁸⁴

Tüm gördüğümüz ışık olsa da, ki bu da enerjidir, görünür dünyayı tümünden enerji olarak, doğrudan ve aracısız enerji olarak resmetmeye kalkışmak Turner’ın çağdaşlarının çoğuna Hiçliğin resmini yapmak kadar delice bir girişim olarak görünürdü. Gerçekten de daha sonraki on yıllarında düzenli bir şekilde Turner’ın deli olduğu iddia edildi veya kurnaz bir hilekâr veya en azından görüşü ya da fırça tutuşu sakat.⁸⁵ Büyük ölçüde enerjili olaylar, fırtınalar, yanardağlar, felaketli kıvrınmalar, doğa veya ilahi öfke betimlemeleri ya da belki eğretilmeli olarak etki yaratmak ya da tehlike veya kıyametsi felaket için Romantik resimde kusursuz anlaşılabilirlikte geleneksel konulardı. Turner’ın daha çalkantılı sahnelerinin çoğu kolaylıkla böylesi şemaların içinde eritilebilirdi ama sonraki eserlerinin çoğu yapılamazdı. Soyut bir fikir olarak enerji de başarılı bir şekilde, geç on dokuzuncu yüzyılda hiç de ender görülmediği gibi, alegorik olarak betimlenebilirdi: Elektrik ya da Sanayi çağının diğer yararlı hizmetkârlarının tüm o bronz kişileştirilmelerinde olduğu gibi. Daha yaratıcı bir biçimde, Ford Madox Brown’ın, bilimsel ya da metafiziksel olmaktan ziyade toplumsal karakterde bir anlatı olarak, enerjinin heykel gibi donmuş toprak işçisinden ağırbaşlı bir sohbe dalmış düşünürlere bir dizi insan fail tarafından sarf edildiği bir Hampton sokağı sahnesinin şematik tanımlayıcı resmi *Work*’te [Çalışma] dizginlenmiştir. Turner daha temel ve daha lafzi bir şeyin peşindeydi, doğrudan görünür dünyayı oluşturan ve bunu bilip deneyimleme yollarımızı hesaba katan şeye hitap eden bir şeyin.

Turner’ın örtülü programının meydan okuması başka şeylerin yanında sanatının görevlerine de karşıydı. Hem sağduyu hem de eleştirel uzlaşımın gerektirdiği, tek, çerçeveli ve zapt edilmiş bir görüntü sağlayan gergin tuval adeta hareketsizlik ve sabit, fiziksel açıdan atıl bir sonuç elde etmenin maddi araçlarının öne sürülmesini vazediyordu. Esas numara yaşam yanılması yaratmak olabilirdi, ama doğrusu, resmedilmiş her yaşam sonuçta sabitlenmiş yaşamdı, sanat tabiriyle, ölüdoğaydı. Önermesi kapalı bir sisteminkiydi, bir dengeler ve ahenkler sistemininki. Sahneleme değil de betimleme olarak, değişimin konu olduğu yerde değişmeye istikrar vermek zorundaydı, yani (gerekli olduğunda) öncesini ve sonrasını, geçmiş olayı ve gelecek olasılığı bir araya getirmek. Tasarlamayı neyin uygun biçimde ayakta tutacağı anlamına dayanan görenekler, (örneğin) serbest düşüşteki nesneleri ya da çok glase uçuculukları betimlemeyi yüreklendirmiyordu, bu ikincisi Constable gibi sanatçıların ve bir dizi suluboya sanatçısının karşı koymayı iş edindiği bir kısıtlamaydı. Ama Turner’ın ihtirası onu istikrarsız ve uçucu olana, geçiciliğin kaosuyla ve imgelemenemez kuvvetlerin geniş karışıklığına olan sürekli ilgisinin ötesine götürdü. Onu su, toprak ve havanın kargaşada değil sakin parlaklıkta ergidiği sahnelerde bile payandaları, yaşayan enerjiyi görüp ortaya çıkarma çabasına sevk etti. Zorluk, “tükenmez yaşayan enerjiyi” somutlaşmaları ve çözünmeleriyle, çeşitliliğinde ve ezeli varlığında görünür kılmak ve şeylerin düzenindeki kapsamlı önceliğini görünür kılmaktı, hatta şeylerin düzeni gibi bir anlayışın bile üzerinde.

Turner’ın vizyonu statik geometrik biçimin istikrar sağlayıcı teçhizatını sökmeyi gerektiriyorsa, hareket halindeki akışkanların dinamik davranışında da bir manivela bulmuştu.

Özellikle doğanın kuvvetlerinin çıplak yoğunluklarıyla ortaya çıkarıldığı resimlerinde Turner tuvalle boyayı makul bir biçimde enerjinin imgesine dönüştürebileceği bir kaynağı devreye sokmuştu: İstikrarlı piramit ya da hatta koni değil ama Hermann von Helmholtz'un "alev ve dalga gibi, yalnızca sürekli bir biçimde girdabının içine taze maddeyi çeken ve eskisini püskürten hareketin biçimi" olarak betimleyeceği şey.⁸⁶ Turner'ın sanatında girdap biçimi ve girdap tahayyülünün, örnek alınacak "hareketin biçimi" olarak önemi gözden kaçmamıştır ve Jack Lindsay, Ronald Paulson ve W.J.T. Mitchell gibi akademisyenler onun çalışmaları üzerine aydınlatıcı sezgiler sunmuşlardır.⁸⁷ Hepsi, Turner'ı farklı kılanla uğraşırken, çağın devrimci bilim ve teknolojisini de gözden kaçırmadan on dokuzuncu yüzyıl başının düşünce ve duygu iklimini dikkate almışlardır.⁸⁸ Lindsay'nin "burada Hamilton ve Faraday gibi adamların bilimsel araştırmalarıyla bir yeraltı bağı" olduğu önerisi, Turner'ın özellikle de Michael Faraday'in geniş çevresiyle olan bariz ilişkisiyle temellendirilebilir. Derin kuramsal sezgilerini parlak bir deneycinin daha mütevazı kılığıyla saran bu olağanüstü bilim insanı, yaşamı boyunca elektrik, manyetizma ve kimyasal etkinlik arasındaki birleştirici bir "korelasyonun" peşinde koştu ve modern alan kuramının temellerini attı. İlk sanayi devrimi sırasında elektrik, ısı kuramı, kimya ve manyetizma alanlarındaki bilimsel keşiflerde görülen patlama ve Newton'ın ışık ve hatta kütleçekim açıklamalarındaki süregiden çözülmemiş anormalliklerle, uzaktan etki eden kuvvetler sorunu daha sesli bir hale gelmişti. Üstesinden gelebilmek için, bilim insanları bir ölçülemez akışkanlar güruhu varsaydılar, elektrik (elektrik "akımı" da buradan gelir), manyetik, kalorik ve uzun ömürlü "ışıklı esir". Dalga olarak olsun ya da bir parçacık tarafından taşınarak, daha kapsamlı enerji fikrine zaten genişlemekte olan kuvvet yayılımı için, içinde hareket edeceği ya da özünde bulunacağı bir madde biçimine gerek duyuyordu. Meslek yaşamının görece geç bir evresinde Faraday, "Bir Spekülasyon" olarak adlandırdığı bir şeyi, anlaşılan elektrik endüksiyonu ve geçirgenliği gibi görüngülerle cebelleşirken büyük ölçüde düşüncesinin yönünü belirleyen fikirleri dillendirmişti. Tek tek atomlar ve aralarındaki uzay ya da boşluktan oluşan maddi bir evren yerine, atomların "kuvvet merkezlerinden" ne daha az ne daha fazlası olduğu, fiilen sadece enerjiden oluşan bir evren önermişti. Böylesi bir model bilinen görüngülere (örneğin atomcu bir iletkenlik açıklamasının çelişkilerini bertaraf ederek) o kadar iyi uyuyordu ki, maddi, hacimsel bir atom anlayışından vazgeçmek, Occam'ın usturasını uygulamaktan başka bir şey değildi. Geriye kalan, ona göre, "çevresinde toplanmış bir kuvvet atmosferiyle küçük, değişmez, nüfuz edilmez bir madde sistemi" yerine, engelsiz bir "güç ya da kuvvet sistemiydi". Deneyci burada bilgi kuramcısı olur: "atom üzerine tüm algımız ve bilğimiz ve hatta hayallerimiz, onun güçleriyle kısıtlıdır." O zaman, "bir atom bir güç merkezi olarak düşünülürse, normalde *şekil* terimi altında atıfta bulunulan şeye şimdi artık kuvvetlerin tertibi ve göreceli yoğunlukları olarak atıfta bulunulacaktır." Faraday'in evreni (Turner'ın betimlemeleri gibi) "şekil" ve sınırlı biçim arasındaki türdeşliği yok eder. Faraday şöyle toparlar:

Maddenin oluşumu üzerine şimdi ifade edilen görüş, anlaşılan maddenin tüm uzayı ya da en azından kütleçekimin ulaştığı (güneş ve sistemi de dahil olmak üzere) tüm uzayı doldurduğu sonucunu illaki de içermelidir; çünkü kütleçekim maddenin belli bir kuvvete bağımlı bir özelliğidir ve maddeyi oluşturan da bu kuvvettir. Bu görüşte

madde yalnızca karşılıklı olarak nüfuz edilebilir olmakla kalmaz, her atom da, deyim yerindeyse, tüm güneş sistemine yayılır ama gene de kendi kuvvet merkezini korur.

Böyle bir maddi evren düşüncesi “elektrik, bağıntı, kütleçekim ve benzeri görüngüleri maddedeki bir kuvvete” atfeden matematik araştırmalarıyla, “aynı zamanda ‘madde olmadığı yerde etki edemez’ diyen eski özdeyişle de” uyumludur.⁸⁹

“A Speculation” dan üç yıl sonra, İngilizceye *On The Conservation of Energy* [Enerjinin Sakınımı, Almanca özgün adı *Über die Erhaltung der Kraft*] (1847) olarak çevrilen unutulmaz makalede Hermann von Helmholtz, enerji kavramına değişken ve yok edilemez, doğada çeşitli şekillerde kendisini yaşayan bir kuvvet ve depolanmış potansiyel olarak, maddeden farklı bir şey değil madde deneyiminden bile ayrılmaz şekilde bir şey olarak ifade eden bir bütün olarak, sabit bir depo, o “madde” soyutlamasının Janus çehresi olarak genelleştirilmiş nicelleştirilebilir biçim vererek yarım yüzyılın öneri ve araştırmalarını açıklığa kavuşturdu.⁹⁰ Daha sonra, genel bir izleyici kitlesi karşısında, tamamen dinamik bir evrende “alev ve dalga gibi, yalnızca hareketin biçimi” olarak süregiden bir şeyden söz ettiğinde, aklında maddi görünümünün yanında, devam eden benlik ve birleşik insan kimliği vardı. Bu onun, doğa dünyasında yalnızca sürekli akı ve değişimin hızlı ya da yavaş sürümleri olarak anlam ifade eden ruha (popüler bir bağlamda) yer açma yoluuydu. Fiziksel olanın yol açtığı parlak şekiller “yalnızca hareketin biçimiydi”, çünkü yalnızca hareket temeldi.

Faraday’ın karşılıklı “kuvvet merkezlerinin” nüfuz edebilirliği ve belirsiz yayılması üzerine savları onu, daha sonraki makalelerinde, tayf mevcudiyetleri uzun süre önce izlerini kayıtlarda kendilerini göstermiş olan manyetik kuvvet hatlarını fiziksel gerçeklikleri olan ama “birbirlerini izleyen parçacıklar olarak değil... uzayın koşulu olarak” var oldukları şeklinde açıklamaya sevk etmişti.⁹¹ “Uzayın koşulu” tümcesi alan kuramının mantığım içerir, uzayı atıllıktan ve boşluktan kurtarır (Einstein’ın kütleçekim anormalliklerine getirdiği çözümün yolunu açar) ve fiziksel gerçeklik imgesini değiştirir. Ardından, William Thomson ve sonra da James Clerk Maxwell Faraday’ın sezgisini meşrulaştırıcı matematik diline çevirdiler, moleküler (kimyasal) olayları karşılıklı etki eden kuvvetlerin merkezi olarak düşünmenin kuramsal avantajları girdap atomları fikrine götürdü, yani “basınçları” ve kalıcılıkları fiziksel dünyada maddenin sertliğini sürdüren kendi kendine yeterli kuvvet anaforları.⁹²

Faraday’ın modern yaşamöyküsü yazarı L. Pearce Williams onun dinamik doğa duygusunu şekillendiren düşünce akımını, Coleridge ve onun arkadaşı, Faraday’ın hocası ve muazzam popülerliği olan bilim yorumcusu Humphry Davy yoluyla Immanuel Kant’a kadar götürür.⁹³ Kant, hem zihnin bilme koşullarını bilimin alanına sokma girişimi olan *Kritik der reinen Vernunft* [Saf Aklın Eleştirisi] (1781) hem de *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*’ta [Doğabilimin Metafizik Temelleri] (1786), birbirlerinden uzaklaşmış söylem âlemlerini yeniden bağlantılandırmaya koyulur. Ve her iki çalışmada da, alta yatan teklik ve birbirlerinin yerine konulabilirlikle bir kuvvetler evreni düşünür. Madde artık otuz yıl önceki *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*’teki [Doğanın Genel Tarihi ve Gökyüzü Kuramı] (1755) gibi uzaya dağılmış ve ikincil olarak evrensel

kuvvetlere tabi bağımsız bir öz değildi. Doğrusu, artık diyordu ki, “Madde uzayı saf varlığıyla değil, özel etkin kuvvetiyle doldurur.”⁹⁴

Kant’ın, bırakın Turner’ı, Faraday üzerindeki doğrudan etkisini kanıtlamak bile çok zor olurdu. Ama Kant’ın düşündüğü, yaratıcı ve yıkıcı kuvvetleri hem temel hem de (fiilen) ayırt edilemeyecek şekilde bir olan dinamik, evrilen kozmosa yaratıcı kayma, en canlı meydan okumaları bizatihi enerjiyi ifade eden görüngülerde bulan bir bilimin kavramsal ikliminin oluşturulmasına yardımcı olmuştur. Evreni biçimler mimarisi değil de bir enerjiler alanı, dinamik şekiller ve çözünmeler, çekmeler ve itmeler, temel kuvvetlerin tezahürleri ve dönüşümleri olarak algılanacak bir evren olarak düşünmeye hazır olan Turner daireler çiziyordu.

Sanatının beyan ettiği gibi Turner bu düşünceleri paylaşıyor idiyse de onun bilimle olan doğrudan ilişkisi üzerine bildiklerimizin büyük ölçüde onun doğa ve renk ve ışık ilişkilerine olan derin ilgisine dayanıyor olduğu da bir olgudur. Bu ilgi sonradan çok daha fazlası haline gelmiş olsa da, meslekidir ve uygulamaya dayalıdır. Bilime karşı duruşu kapsayıcı açıklamalara olan açıklıkla temelsiz kuramsallaştırmalara, özellikle de uygulamaya egemen olacağı varsayılan deneyimden yoksun kurama karşı olan kuşkuculuğunu birleştiriyordu.⁹⁵ Turner burada, Fransızların analitik, matematiksel yaklaşımıyla karşılaştırıldığında, İngiliz biliminin özellikle Faraday’ın çevresinde güçlü olan genelde deneysel, görüngüsel eğilimini daha kafa dengi bulmuştur. Turner ve Faraday, Gage’in de dikkat çektiği gibi, 1820’lerde litografyacı J.C. Hulmandel’in akşam toplantılarında bir araya gelmişlerdi ve daha sonra Turner tozboyanın kimyası üzerine bilgi almak için sık sık Faraday’e başvurmuştu.⁹⁶ Faraday’ın çevresinde aynı zamanda Turner’ın arkadaşları arasında da bulunan ve çalışmalarını bildiği bilim insanı Mary Somerville de vardı.⁹⁷ Bayan Somerville 1830’larda genel okuyucu kitlesine hitap eden iki kitap yazmıştı ve bunlardan en azından biri, *The Mechanism of the Heavens* [Gökyüzünün Mekanizması] (1830) Turner’ın elinde vardı.⁹⁸ İkincisi, *On the Connexion of the Physical Sciences*’ı [Fiziksel Bilimlerin Bağlantıları Üzerine] (1834) Faraday incelemişti ve sıklıkla onun görüşlerini yansıtıyordu. Burada, Bayan Somerville ışığın, ısıнын, sesin ve akışkan hareketinin yayılımındaki ortak noktaları inceliyor ve “ışığın kendisinin, ısı ve sesle birlikte gerçek şeyler olmadığı, sadece sınırlar tarafından algımıza aktarılan hareket tarzları olduğunu” öne sürüyor ve doğanın kuvvetlerinde altta yatan bir birime varıyordu.⁹⁹ Bayan Somerville ışığın, özellikle de tayfın mor ucundaki manyetik etkileri üzerine deneyleriyle çok dikkat çekmişti ve John Herschel bunların zarafet ve berraklığını övmüştü. Bunu, *The Mechanism of the Heavens* başlıklı çalışmasını yorumlayıp, Newton felsefesi üzerine “özgünlüğün tüm erdemlerine sahip olacak düzeyde canlı ve adilce” yoğunlaşmış bir görüş sağladığını söylerken belirtmişti.¹⁰⁰

Bayan Somerville’in ışık ve manyetizmayı bağlantılandıran deneyleri, sonradan yetersiz oldukları anlaşılmış olsa da, Turner’ın ilgisini çekmiş ve korumuştur, ışık ve kimyasal tepkime arasında, dolayısıyla renkle de bir ilişkisi bulunan bir bağ oluşturmaları da bu ilginin güçlü nedenlerinden biriydi. Turner yaşamının geç evrelerinde (ziyaretçisinin kim olduğunun farkında olmayan) Amerikalı fotoğrafçı J.J.E. Mayall’ın Regent Street’teki stüdyosuna takılmıştı. Mayall, bir keresinde “üç saat kadar benimle oturup ışık ve hazırlanmış gümüş filmler üzerindeki etkileri üzerine konuştu. Tayf imgesinin kopyasını görme isteğini ifade etti

ve Bayan Somerville'in bir tayfin ışınlarında bir iğneyi manyetize etme deneyini tekrarlayıp tekrarlamadığını sordu. Yaptığımı söyledim," diye aktarır.¹⁰¹ O sıralarda (1847-9) ressam Turner renk ve ışığın ortak etkisini incelemek ve elemental madde üzerinde enerjileme, dönüştürme ve çözme gücünü göstermek üzere on yıllar harcamıştı. Kendini algılarımıza gösteren ve dünyamızı yapma ve bozma yetisine sahip bir eylem şekli olarak ışık, Bayan Somerville'in onun adına doğrulayabileceği bir düşünceydi, ama hiç de yeni bir keşif değildi.

Işık, ısı, manyetizma, elektrik ve kimyasal etkimelerde işleyen kuvvetler için ortak bir temel olabileceği varsayımı yüzyılın başlarından beri ortalıktaydı. Hem benzetme hem de deneylerden kaynaklanıyordu ve Turner'ın da bildiği, çağdaşı Sör Humphry Davy'nin düşüncesinde de rol oynamıştı.¹⁰² Tayfin farklı bölümlerinin ısıtma gücü üzerine daha 1800'de deneyler gerçekleştiren William Herschel en yüksek ısının tayfin kırmızı ucunun ötesinde olduğunu (hayretle) görmüştü. Jena'dan Johann Ritter, fotoğrafın yolunu açan, ışığın kimyasal etkileri üzerine deneylerini o zaman (1803) başlatmıştı. Gümüş klorürü güneş ışınlarına maruz bırakmış ve bozunmanın tayfin mor ucunda arttığını, en yüksek etkinin görünür olanın ötesinde olduğunu ve kızılaltı ışına maruz kaldığında, kararmış tuzun yeniden yapılandığını görmüştü.¹⁰³ Kraliyet Enstitüsünde Faraday'ın de katıldığı ilk konferansında (1812) Davy "tayfin Mor ucundaki Işıklar, Hidrojen gazı ve Volta pilinin Eksi Kutbu" arasındaki, kırmızı uçtaki benzer kümenin aksine, "olağandışı benzerliği" öne sürdü.¹⁰⁴ Benzerlik veya bazı düzeylerde özdeşlik böylece karşıtlıktan, polarize kuvvetlerin geriliminden doğuyordu: Goethe ve Turner'ın daha sonra uygulayacağı renk kuramı üzerinde de izini bırakmış olan ama aynı zamanda Britanya biliminin genelde deneysel perspektiflerini bile, dolaylı da olsa etkilemeyi başarmış *Naturphilosophie*'nin temel bir öncülü.

Işık ve eylemleri, her ne kadar böylesi farazi ölçümlere uygun olsa da, "ölçülemezler" arasında zorlu bir muğlaklığı koruyordu. Resimde ve onu bilgilendiren akademik düşüncede, konu renkle ışık ilişkisinde yatıyordu. John Gage'ın etkileyici biçimde gözlemlediği gibi, Turner için, Kraliyet Akademisi sergilerinin bile gösterdiği gibi, ışık "bizatihi renkten ... daha önce gelen ve daha acil bir kaygıydı; bu aslında, rengin koşuluydu." Dahası, özellikle daha sonraki yükseltilmiş renk paleti göz kamaştırıp kafa karıştıran Turner eserlerinde, çağdaşları tarafından kabul gören rengin tamamlayıcılığı reçetelerini reddetmiş, yerine sıklıkla tuvallerini, Michel Serres'in termodinamik bir ilke olarak betimlediği bir şekilde, "sıcak" ve "soğuk" arasındaki farktan gerilim ve hareket yaratarak enerjilemişti.¹⁰⁵ Bazı çağdaşları bu uygulamayı gayet iyi anlamıştı. Örneğin Turner'ın erken dönem yaşamöyküsü yazarı Turner'ın *Fighting "Temeraire"* çalışması üzerine gravürcü ve yazar John Burnet'in söylediklerini aktarır: "Resim, dedi bana, sıcak ve soğuk renklere bölünmüştür, bu ressamın sevdiği bir düzenlemeydi. Solda devasa savaş gemisi, koyu renk bir römorkör tarafından çekiliyor; sağda batan güneş; sıcak renk güneşli tarafta, soğuk renklerle gölge geminin çevresinde ve üzerinde."¹⁰⁶ Turner'ın düşünce ve uygulamasında renk ışığın bir fonksiyonu olduysa, sıcak ve soğuk karşıtlıklarında da hareket potansiyeli, hareket biçimlerini yaratan enerjinin akışı yatar. Ve ışık, imgeleri yaratıp yok ederek maddeyi dönüştürdükçe, en yoğun halini güneşin doğrudan etkisinde bulan ısıyan enerji de, doğal dünyayı üretip tüketir, enerjiler ve maddi olmaktan çıkarır.

Bir kuvvetler evrenindeki kuvvetlerin karşılıklı ilişkisi ve dönüştürülebilirliği, Faraday’ın öncülü ve “elektromanyetizm” ve “ısıнын mekanik eşdeğeri” gibi kavramlara yol açan bulgusal (höristik) ilkeler, Turner’da dolaylı ifadelerini bulurlar. Maddenin tüketildiği, dış hatlarla bağlantısız biçimin ışık ve hareket içinde çözündüğü o resimlerde, katıların geometrisinin hareketin biçimleri tarafından yerinden edildiği o resimlerde, konuyu algılayıcı olarak, farklılaştırılmamış ve sınırsız etkinlikten anlamın ve farklılığın inşasındaki etkin kuvvet olarak devreye sokan o resimlerde bu içkindir. Turner’ın görüşünün her üç veçhesi örnekleme gerektirir, ama birleştirici öncülün nerede açıklığa yükseldiğini önceden belirtmekte de yarar vardır. Örneğin Turner, başlığı bile bir şeyler ifade eden *Rain, Steam, and Speed—The Great Western Railway*’de [Yağmur, Buhar ve Hız – Great Western Demiryolu] (1844) de bunu yapar: demir ve pirincin değil, buhar ve hızın resmini yapar, makineyi (güneş ve yağmur da dahil olmak üzere) iklim kadar hareketlendiren çevrimsel enerjiyi, ve konu açılmışken, hat boyunca koşan tavşanı da akla getirir.

Milton kaosu imgesel bir karşı-dünya olarak betimlemeye çalışmıştı, Haydn da bir öndünya olarak. Turner aksine kaosu kavranması ve yeniden düşünülmesi için imgesi gerçek dünyada, şimdi içinde yaşadığımız dünyada bulmalıydı. Bu bir betimleme sorunuuydu, ama soyut enerji kadar soyut düzensizlik olarak değil. Söz konusu olan, duyular kadar zihin tarafından da, bilimsel olduğu kadar ahlaki perspektiften de *kavranabileceği* kadar zaten kavranmakta olanı betimleme sorunuuydu. Deneyimleyen ve düşünen özneyi de içeriyordu.

Kuşkusuz Turner’ın uzun ressamlık yaşamı boyunca, tarzı kadar felsefi görüşleri de değişmiş ve gelişmişti. Gene de hem sanat hem de düşüncede, insan tasarımı ve yapılarını



RESİM 6.5. J.M.W. Turner, *The Fall of an Avalanche in the Grisons* [Grison’da Düşen bir Çığ] (1810). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Tate Britain, Londra. Fotoğraf © 2014 Tate, Londra.

doğanın, genellikle kinetik doruğundaki bilinçsiz kuvvetlerinin karşısına çıkaran motiflerde de görüldüğü gibi, bir süreklilik de vardı. Bu ilişkinin ironik veçheleri, sergilenen resimlerinin birçoğuna (kataloglarda) eşlik eden, *Fallacies of Hope* [Umutun Yanlılıkları] adlı bir el yazmasından alıntılar olarak gösterilen nazım parçalarıyla güçlendirilmişti.¹⁰⁷ Bu atıflar ilk 1812’de *Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps* [Kar Fırtınası: Hanibal ve Ordusu Alpleri Geçerken] ile birlikte ortaya çıkar ve 1850’ye, Turner’ın ölümünün hemen öncesine kadar tekrarlanır. Ama aynı doğrultuda yorumlar örneğin 1810 tarihli *Fall of an Avalanche in the Grisons’a* [Grison’da Düşen bir Çığ] (RESİM 6.5) da eşlik eder: Resmin parlak ışıklarını, fırtınayı, “karın üzerinde biriken kalın karı, / Büyük ağırlık kayalık engel üzerinden aşana kadar,” buzulların kayışını,

Her şeyin üzerine çöken! Ardından bitimin geldiği,
Ve insanın çabalarının – ezildiği.
“çağların işini” vurgulayan mısralar.¹⁰⁸

Resim çatışan güçlü çaprazların kırık bir içbükey tabana çöktüğü, soldan karanlık bir bulutun aktığı, sağdan geniş bir beyaz atılımın olduğu, alt ya da üstün görülmediği, kayalarla tüm sıkışan resiflerin havada uçtuğu bir inşadır. Bu yok olma boyutlarında felaketin, kırılmanın ve çatışmanın şeklidir, ama gene de henüz evrensel akıda şekillenen biçim değildir. Bunun için, deniz ve fırtınanın, ışık ve bulutun eyleminde tezahür eden süregiden yaşayan enerjiyi aktarmak için ressam anaforun ve bulutsunun dolanan burgaç örüntülerine dönmüştür.

Her ne kadar Turner Thomson’ı klasik gelenekleri taze gözlemlerin ve doğa duygusunun içine yediren bir şair olarak beğeniyor olsa da yüzyıllarındaki farklılık en azından bir noktada kendisini gösterir. Newton’ın 1727’deki ölümü üzerine, Thomson onu kutlayan bir “Poem Sacred to the Memory of Sir Isaac Newton” [Sör Isaac Newton’ın Anısına Adanmış Şiir] yazmıştı, bir zaferler listesi ki bir kıtası şöyle diyordu:

Gökyüzü hepten onundur; vahşi Egemenliğinden
Dönen *Burğaçlarla* daireler çizen *kürelerin*,
Yeniden tesis edilen ilk büyük Basitliğine.
Ekoller Şaşkın dikiliyor; ama beyhude çıkıyor
Güçlü kanıtlara ters düşmeleri,
Ve uyanmadan rüya görüyorlar, Alevinin altında
Gerçeğin. Birdenbire keyifli Görüşleri kaçıyor,
Sabahın neşeli gölgeleri karışınca,
Felsefi güneşimiz NEWTON’ın doğmasıyla.

Burada Newton’ın zaferi, “Ekollerin” daha uzaktaki Ptolemaiosçu özellikleri kadar, Descartesçi kozmosun (burğaçlar) da karşısındadır. Güneşle özdeşleştirmesi, (Pope’un daha ünlü beytinde olduğu gibi) “Her şeyin sergilediği, *Bizatihi Işığa*” kadar uzanır, ve “fark edilmeden Parlayan,” der Thomson, “Parlak Zihni / Günün tüm o parlak Kaftanını Çözene kadar.” Ama Newtoncu bilim optik tayfa ek olarak “dönen Burğaçları” çözdüyse ve dolayısıyla Descartesçılarının spekülasyonlarıyla kesinliklerini bozduysa da Turner, güneş imgesinin yanında, bunların amaçlarını da yeniden sahiplenecekti.



RESİM 6.6. J.M.W. Turner, *The Fifth Plague of Egypt* [Beşinci Mısır Salgını] (1800). Tuval üzerine yağlıboya.
KAYNAK: Indianapolis Museum of Art, Evan F. Lilly anısına bağış, 55.24.



RESİM 6.7. J.M.W. Turner, *The Wreck of a Transport Ship* [Bir Yük Gemisinin Batışı] (yaklaşık 1810). Tuval üzerine yağlıboya
KAYNAK: Museu Calouste Gulbenkian, Lizbon. Fotoğraf: Erich Lessing / Art Resource, New York.

Burgaç yapısı erken dönem çalkantılı deniz ve gök sahnelerinde de başlamıştır, örneğin *Boats Carrying out Anchors and Cables to Dutch Men of War, in 1665*'ta [Hollanda Savaş Gemisine Demir ve Kablo Taşıyan Tekneler, 1665'te] (1804). Turner'ın *Fifth Plague of Egypt*'i [Beşinci Mısır Salgını] (1800), bulutların, çevredeki kentin doğru çizgili bloklarının yanından istikrarlı mimari biçimindeki en yoğun haliyle madde olan piramitleri



RESİM 6.8. J.M.W. Turner, *Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps* [Kar Fırtınası: Hanibal ve Ordusu Alpleri Geçerken] (1812). Tuval üzerine yağlıboya.
KAYNAK: Tate Britain, Londra. Fotoğraf © 2014 Tate, Londra.

tehdit eder şekilde dolanarak aşağıya inmesiyle kuvvet ve geometrinin çatışması olarak yorumlanabilir (**RESİM 6.6**). Ama burgaç inşası kendi haline 1810’lu yıllarda, Turner’ın *The Wreck of a Transport Ship* [Bir Yük Gemisinin Batışı] (yaklaşık 1810) ve büyük *Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps* ile kavuşur. Bunlardan ilkinde (**RESİM 6.7**), önalanı oluşturan içbükey taban çerçevenin altına batar ve izleyiciyi aşağıya çeker. Uzak kenardaki yükselen deniz gibi, çukurdaki, batıktan sağ kalanları kurtarmaya girişen küçük tekneyi tehdit eder. Bu arada, parlak, kaynayan köpük, sıçrayan sular ve büyük bir yelkenden oluşan, ne deniz, ne gök ne de yelken olan merkez her şeyi içeri çeker, aşağıya itişe karşı çıkıp dev bükümle odaklanır. Bir yandaki sağa eğilmiş filikanın yelkenleri ve iri yük gemisinin neredeyse düşey ama gene de sola eğilen güvertesi, burgacın hem merkezkaç hem de merkezci çift itişinin vurgulanmasına yardımcı olur. Yük gemisinin direğinin, karşıdaki filikanın açısına ve sıçrayan suların yönüne dik aydınlanmış kırık kökü daha doğrusal geometrinin kırılmasını işaretler.

Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps’te (1812, **RESİM 6.8**), burgaç sola, İtalya Ovası’nın gerçekleşmemiş ılık ve sığağına doğru çeker, ama tüm resim, ön planda (aşına savaştaki felaket yaratılarını hatırlatırcasına) canice işlerini yürüten şaşırmış haydutlar ve bir çığ başlatmak üzere sıkıştırılan kayalardan güneşin kasvetli halesine, bir felaket habercisidir. Bu sonuncu, beyitlerde söylendiği gibi alçak, geniş ve solgun, karanlığın üstçenesinin sınırında yanar halde görünür ve sol tarafı aydınlatırken, kar fırtınasının daha soğuk, mavi lekeli beyazlarla grileri sağdan gelirler. Kırık kayalar, siklonsu fırtına, çarpışan ılık, hepsi de alt kenarı kaplayan karınca gibi orduya, fillere ve benzerlerine kayıtsız, hareket halindeki enerjileri yorumlar.

Daha sonraki, *Hannibal*’ı anımsatan bir resimde, Turner’ın *Snow-storm, Avalanche and Inundation—a Scene in the Upper Part of Val d’Aoste, Piedmont*’unda [Kar Fırtınası, Çığ ve Su Baskını – Val d’Aoste, Piedmonte’un Üst Kısmından bir Sahne] (1837) (“ama



RESİM 6.9. J.M.W. Turner, *Snow-storm, Avalanche, and Inundation—a Scene in the Upper Part of Val d'Aouste, Piedmont* [Kar Fırtınası, Çığ ve Su Baskını – Val d'Aouste, Piedmonte'un Üst Kısmından bir Sahne] (1837). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: The Art Institute of Chicago, Frederick T. Haskell Koleksiyonu, 1947513.

hangisi hangisidir,” dedi bir yorumcu, “hiç bilemedim”), felaket kuvvetlerinin abartılı birlikteliği, ürünleri olan sert burgaç eğrisi ortamında tüm ayrımları yitirir (**RESİM 6.9**). Kar fırtınasının Turner için bir çekiciliği varsa, bunun nedeni belki de dönüp duran kar tanelerinin görünmez enerjileri görülebilir ve resmedilebilir hale getirmesidir – tıpkı Faraday’ın demir hatları ve manyetik “kuvvet çizgileri” gibi. Ama Turner burgaçlı hava durumu resimlerinin en kinetik olanı *Snow Storm—Steam-Boat off a Harbour’s Mouth*’ta [Kar Fırtınası – bir Limanın Ağzında İstimbot] (1842) kavrayışın anlaşılmasını bir adım öteye götürür, resmin daha da özgül başlığı şöyle devam eder: *Making Signals in Shallow Water, and Going by the Lead. The Author Was in This Storm on the Night the Ariel left Harwich* [Sığ Sularda İşaret Verip Rotasında İlerliyor. *Ariel* Harwich’ten Ayrıldığında, Sanatçı Bu Fırtınanın İçindeydi] (Resim 6.10).¹⁰⁹

Bu yeniden inşa edilmiş fırtınada, istimbot sarmalları dışarıya, tuvalin kenarlarına doğru rüzgârgülü gibi, dönüşümlü görece karanlık ve aydınlıkla dolanan burgacın gözündedir, dolanan bu karanlık kanatlardan biri de zor durumdaki geminin hiddetli bacasından çıkar. Bu ışınsı hatlar soldan yukarıya ve (daha az belirgin olarak) sağdan aşağıya uzanıp yükselen köpüklerle birleşen belirsiz, hareketli bir maddeyle çarpışır – özellikle ön planda eşmerkezli yaylarla görüş alanını kaplayan bir madde. Neredeyse siluet halindeki istimbotun arkasında, fırtına, herhalde teknenin işaretlerini yansıtan opak bir beyaz bulutun çevresinde inceliyor aydınlanır. Kargaşanın içindeki karanlık gölge alanları ve görüş alanının değişen opasitesi fırtınayı odağındaki insan yapısı mekanizmaya karşı yoğunlaşmış bir saldırı haline getirir. Ruskin denizdeki uzatmalı bir fırtınanın daha genel betimlemesini perçinlemek için resme



RESİM 6.10. J.M.W. Turner, *Snow Storm—Steam-Boat off a Harbour's Mouth Making Signals in Shallow Water, and Going by the Lead. The Author Was in This Storm on the Night the Ariel left Harwich* [Kar Fırtınası – bir Limanın Ağzında İstimbot Sığ Sularda İşaret Verip Rotasında İlerliyor. Ariel Harwich'ten Ayırıldığında, Sanatçı Bu Fırtınanın İçindeydi] (1842). Tuval üzerine yağlıboya.
KAYNAK: Tate Britain, Londra. Fotoğraf © 2014 Tate, Londra.

atıfta bulunur; su duman ve sise dönüşmüştür, dalgaların tepelerindeki köpüklenmelerde dolanan ve uçuşan bulutlar; ve “en aşırı güç, sürat, genişlik ve çılgınlık raddelerindeki” sağanaklar “tüm bu kaosun içinde,” yükselişin anaforuyla kaldırılıp kazılırlar, “öyle ki, suyla hava arasında bir fark, bir ayırım kalmaz” ve nesne, ufuk, kerteriz noktası “ya da konum hakkında doğal hiçbir belirti” kalmaz. Şöyle sonlandırır: “Yukarıdan bu yok oluşu kendisine göstermek için gönderilen ilk güneş ışınının etkisini düşünün, o zaman Akademinin 1842'deki deniz resmini, Kar Fırtınasını, deniz hareketinin, sisin ve ışığın tuvale dökülmüş en büyük ifadelerinden birini elde etmiş olursunuz.”¹¹⁰

Merkezi konumu bir yana, istimbot bir açıdan 1837'deki, resmin sol altında yer alan minik sığınmacıların insan kırılganlığının anımsatıcısı ve ölçeklendirme aracı oldukları *Snow-storm, Avalanche and Inundation*'daki insan mevcudiyeti gibidir. İstimbotla, insan girişimi doğanın enerjilerinin gücü karşısında küçülmüş ve tehlikeye sokulmuştur. Ama tekne, ateşi ve çarkı parlarken, bayrağı yüksekte dalgalanırken, hâlâ tıpkı *Rain, Steam, and Speed*'de tabiatın içinde ilerleyen lokomotif ya da *The Fighting “Temeraire,” Tugged to Her Last Berth to Be Broken Up*'taki [Savaşçı “Temeraire,” Sökülmek Üzere Son Demirleme Yerine Çekiliyor] (1838) kararlı römorkör gibi başka bir irade ve enerji ifadesi olarak kendini kabul ettirir; römorkör kara, hantal ve kuşkusuz hayaletsi ahşap yelkenli gemiden daha kalıcı değil, ama batan güneşin renklerini ve muhteşem enerjisini yansıtan suların içinde canlıdır.

Resim (başlıkta iddia edildiği gibi) kar fırtınasını Turner'ın deneyimlediği gibi, izleyicinin onun gördüğü gibi göreceği şekilde tekrarladıysa, o zaman “Sanatçı” tekne olmuş

olamaz. Gene de yakınsayan merkezdeki tekne hem fırtınayı görmek için görünürdeki tek platformdur, hem de tehlike ve kaygının odağı, insanın kendini özdeşleştirmesi gereken tehlike içindeki varlıktır. Turner birçok kez olay esnasında (etrafı deniz kızları tarafından sarılmış Odysseus gibi) direğe bağlanmış olduğunu ve bu işten canlı çıkmayacağına inandığını söylemiştir. Gene de resim onu (ve izleyiciyi) teknenin değil, fırtınanın içine yerleştirmiştir.

W.J.T. Mitchell'in yerinde bir teşhisle gözlemlediği gibi, Turner, görüşün görmemizi nasıl örgütlediği üzerine deneysel bir çözümlemeyle "göz merkezli bir resim uzayı anlayışına" sahipti.¹¹¹ Turner'ın *Wreck of a Transport*'u, *Fall of an Avalanche*'i, ve *Hannibal*'ındaki taban yatay düzlemlerindeki eğiklik, Turner'ın Kraliyet Akademisindeki perspektif derslerinde ileri sürdüğü bir anlayışı izler: "Göz tüm nesneleri parabolik bir eğri üzerinde almalıdır, çünkü uzaya bakarken göz yalnızca görüş alanı sınırları içinde olanları alabilir ve bu da göz için bir daire oluşturmaktadır." Bunu popüler "panoramik görüşlerle" ve bizatihi retinanın şekliyle bağlantılandırır. Böylesi fikirleri uygulamanın bir etkisi, uzaya eğiklik vermektir; bir diğeri de sahnenin okunmasına ve aktarılmasına öznel bir karakter vermek.¹¹²

Mitchell *Snow Storm— Steam-Boat*'u "hem doğadaki bir kaos am hem de bilincin kaos karşısındaki zaferi" olarak anlar (141). Fırtınayı birinci elden deneyimlemek amacıyla direğe bağlanan Turner-Odysseus ruhuyla resmin "biçimle kaos arasındaki sınırı keşfetme girişimi" olduğunu iddia eder. Ruskin'in çok fazla biçim yakınmasına da dikkat çekerek, Turner'ın burada "başka bir adabın, burgacın doğrusal ve geometrik yapısınınkinin bilincinde" olduğunu öne sürer. Resmin Manş Denizi'ndeki kar fırtınası kadar bu biçim hakkında da olduğunu iddia eder (139).

Gene de, doğayla bilinç arasındaki gerilimin böylesi bir çözümü, biçimsel ve betimsel amaçlar arasında böylesi bir bölünme Turner'ın fiili başarılarının gerisine düşer. Yani, Diepenbeek'in Ovidiusçu savaş halindeki elementler ve takımyıldızlar tasarımıyla ileriye gitmez. "Başka bir adap" olarak, biçim kaosu bozar, reddeder ya da zapt eder – hareketin biçimi olduğunda bile. Ama resim nihayetinde biçim (burgacın geometrik yapısı) üzerine değilse ya da Manş'taki kar fırtınası üzerine değil de başlığın bize anlatmak istediği gibi Manş'taki kar fırtınasını *görmek* üzerineyse, böylesi bir ret söz konusu olmaz. Kar fırtınasının kaotik kargaşası, içinden geçen bir gemiden (hatta otomobilden) bakıldığında, neye benzer? Gerçekten de kaostaki doğa, kaos *olarak* doğa nasıl görünür?

George Eliot'ın *Middlemarch*'ı aydınlattığı bir ev bilimi pasajı bir benzetme sağlar.

Bir duvar aynası ya da cilalanmış çelikten büyük bir yüzeyi bir hizmetçiye temizletirseniz, yüzeyleri her yönde ve çok sayıda, çok küçük çizikle kaplanacaktır; ama karşısına bir aydınlatma odağı olarak yakılmış bir mum koyun ve bakın! Çizikler bu küçük güneşin çevresindeki eşmerkezli daireler gibi dizilecektir. Çiziklerin her yöne ayrımsız gittikleri kanıtlanabilir, bu yakışıklı eşmerkezli dizilim yanılmasını üreten de yalnızca sizin mumunuzdur – kendine özgü bir optik seçimle düşen ışığı.

(bölüm 27)

Eliot her öznenin, her egonun nasıl da bir dünya oluşturduğunu ve ahlaki farkındalığın nasıl da bilişsel koşulun bir farkındalığına dayandığını anlamamızı arzular. Turner'ın be-

timsel modelinde, kar fırtınası eylem halindeki görünmez kuvvetleri açığa çıkarır ama bu eylemin şekli görme eyleminden ayrılamaz. İmge algıya sadıktır, ama algılanan görüngü illaki de algılayıcı özneyi de içerir. Bu anlamda da fırtına ve özne birdir.

Mitchell Turner'ın algıyla ilgili kaygısını anlayacak kadar ferasetlidir ve sarmal çizen hatların “izleyicideki baş dönmesinin görsel etkisi, ‘sarmal art etkisi’ denen şey” olarak ve “yön kaybına algısal direncin” (görüş alanına istikrar kazandırma çabası) bir betimlemesi gibi okunabileceğini önerir (140). Bu ek etkilerin Turner'ın aktarmayı arzuladığı deneyimi açıklamak için gerekli olup olmadığını sorguluyorum. Ama başka bir yerde Blake'in resimlerindeki burgaç imgesi dizisini genelleştirirken, Mitchell bunların Turner'ın sanatında belirgin tekrarları için mükemmel uygunlukta bir açıklama sağlar:

Tüm bu burgaç örüntüsü örneklerindeki ortak paydaya bakarsak, sanırım, hepsinin enerji tezahürleri olduğunu buluruz... Burgaç bu enerjinin tam anlamıyla bir “simgesi” değildir. Bu kısmen algısal gestalt, kısmen “gerçek, nesnel biçim,” kısmen de safi geometrik fikir olan görüngüsel bir örüntü ya da yapıyla, bilinçle karşılaştığında enerjinin ortaya çıkardığı biçim ya da kimliktir.

(158-9)

Turner'ın tuvallerinde karşımıza koyduğu, her şeyin ötesinde “bilinçle karşılaştığında enerjinin ortaya çıkardığı biçim ya da kimliktir.”

Ama yaşayan enerjinin zapt edilemez oyunu sadece bir imgenin sabitliğinde zapt edilmekten kurtulmaksa, bilinçle olan karşılaşması hem betimlemede hem de gerçek izleyicinin deneyiminde bir karşılık arayacaktır. Birçok çağdaş anlatı Turner'ın günü süsleme üzerine resimleri iyi becerdiğine ve geç dönem resimlerinin, yakından incelendiğinde kendilerini



RESİM 6.11. J.M.W. Turner, *Regulus* (1828, yeniden işlenmesi 1837). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Tate Britain, Londra. Fotoğraf © 2014 Tate, Londra.

anlaşılmaz fırça darbelerinden toparlanmış gibi görünüp görünmedikleri konusuna dikkat çeker. Bunlar, Turner'ın sanatında algılama ve biliş süreçlerini devreye sokma çabasının, çağdaş akademik uygulamalara bakıldığında olağanüstü cesaretinin kanıtlarıdır. Ama algılayan özneyi en canlı ve alışılmadık biçimde *kendi* konusuna dahil etmeye çalışan resmi üzerinde çok tartışılmış olan *Regulus*'tur (1828, yeniden işlenmesi 1837, **RESİM 6.11**). Burada öne, ışığa çıkarılan yalnızca izleme eylemi değil, aynı zamanda gerçek dünyanın yapılması ve bozulmasında ışığın eylemidir.

Tartışmanın büyük bölümü, *Regulus*'un resimdeki mevcudiyetiyle ilgilidir. Resim kör edici bir merkez ve merkezden başlayıp çalkantılı suyun yüzeyinden geçerek işgal ettiğimiz ama herhangi bir bariz resim çevresiyle paylaşmadığımız, bir miktar yüksek bakış noktamıza kadar gelen geniş bir ışık huzmesi içeren bir burgaç şeklinde inşa edilmiştir. Bu bakış noktasından çıkan optik daire ya da koni, önkıyının içbükey eğikliğinde, kıyıya vuran dalgaların hafifçe yanal yayında, ufkun derinliklerine giden parabolik eğride, köşelerde mavi göğün sınırladığı çizgili bulutların şemsiye gibi eğikliğinde vurgulanır. Limanın kanatları, gemiler ve kimi işlevsel binalar solda, saraya benzer binalar ve platformlar sağda, gerileyen bir perspektifte, optik yolu daha da sınırlar ve sıkıştırır.

Ancak 1969'da bir yorumcu, John Gage, *Regulus*'u ışık yolunun sonuna doğru, izleyicinin mevkisine yerleştirmeyi akıl etmiştir ki bu aynı zamanda izleyiciyi *Regulus*'un yerine koyar.¹¹³ Kartacalılar tarafından esir tutulan bir Roma generali olan *Regulus* Roma'yla bir anlaşma ayarlamak üzere gönderilmişti. Turner'ın öyküyü bildiği kadarıyla, Romalı kapıda kendi girişini engellemiş, kasten Senatodaki görevini baltalamış, sonrasında da sonuçlarına katlanmak üzere Kartaca'ya dönmüştü. Burada ceza olarak gözkapakları kesilmiş ve güneşe bakmak zorunda bırakılmıştı. Resmin anı özgün başlıktan anlaşılmaz, bu Turner'ın tarihsel resimleri açısından alışılmadık bir şey ve inanıyorum ki kasıtlıdır. Ama daha sonraki bir gravür sahneyi *Ancient Carthage—the Embarkation of Regulus* [Antik Kartaca – *Regulus*'un Tekneye Binmesi] olarak belirler ve resmin derinliklerindeki bir figürü *Regulus* olarak görme konusunda bir öneride bulunulması da anlatısal stratejiye ilginç bir zamansal karmaşıklık getirir. *Regulus*'un güneş tarafından kör edilmesi o zaman tekneye binme anına içkin olarak anlaşılacaktır – tam da Kartaca'nın bunu izleyen kaderinin gördüklerimize içkin olması gibi. Çünkü sahnenin yaratılması için ışığın eylemi gerekirse, enerjileri de yıkılmasında etkindir – hem sanal algılayıcının kör edilmesi, hem de maddi olarak oluşturulmuş Kartaca dünyasının öngörülen çözünmesinde. Resimdeki yayılan ışık burgacı yayıldıkça tüketir: Gök ve deniz, liman ve saray, güneşin ışımasının yoluna ne çıkarsa.¹¹⁴

Ressamın ışığın eylemiyle, algının devinimiyle ve tarihsel istikrarsızlıkla olan meşguliyeti genç John Gilbert'in Turner'ı *Regulus* üzerinde, asıldıktan sonra imge ve sürecin kaynaştırıldığı çalışmasında anlatmasında aktarılmıştır. Turner'ın “resme, neredeyse her yerine çok fazla beyaz katmasından,” yüzeyin her yerine beyaz sürmesinden söz eder. “Resim kademeli olarak muhteşem etkili bir hale geldi, parlak güneş ışığı her şeyi yutuyor ve her nesnenin üzerine sisli bir belirsizlik atıyordu.”¹¹⁵ Ama etki tamamen selim değildi. Hevesli ama ikircikli bir yorumcu yakınmıştı: “Burada her şey parıltı, çalkantı ve tedirginlik.”¹¹⁶

Resim doğa dünyası ya da insan deneyimine bir bakış açısına talip olduğunda, fiziksel sorunların metafiziksel etkileri ve bilişsel süreçlerin de ahlaki boyutları olabilir. Özellikle

özümlememiş kuvvetler evreniyle, beşeri amaçlar ve farkındalıkların kesişme noktasında kaos meselesi, yalnızca bizatihi kuvvetler ya da bilinci algılamak açısından değil, her ikisinin ilişkisi açısından da öne çıkar. Turner'ın anlattığı yalnızca ışık ve hareketin karakteri ya da kuvvetlerin kayıtsız bir evrendeki icrası değil, anlaşılabilir deneyimlere zihinsel inşalarıydı. Romantik psikolojide bir gerçeklik oluşturmada öznenin rolü Turner'ın resimlerinde görmeye davet şeklinde yazılıdır. Ama ahlaki ve metafizik sorunlar işte burada ortaya çıkar.

Turner görünür ve tutarlı olanın oluşturulmasıyla metafizik bir onay ya da düzgün bir tanırbilim yokluğu arasındaki ayrılığın derin ironisinin bilincindeydi. *Fallacies of Hope* başlıklı eseri bu ironiyi sistemli olmasa da parçalı olarak ifade girişimidir. Şiir olarak, ara sıra bunu başarır, ama felsefi olarak benzer başlığa ve geleneksel noktalara sahip bir şiirle, Samuel Johnson'ın, gösterişin başka bir yerdeki farazi bir şekilde değerli, daha özgün bir gerçekliğe göreceli olduğu *Vanity of Human Wishes*'ıyla [İnsan Arzularının Beyhudeliği] tezat oluşturur. Ama hakkını teslim etmek gerekirse, Turner gerçeklik arayışını bu dünyayla kısıtlar.

Turner'ın, enerjiyle bilincin bir araya geldiği kaotik sanatındaki en çıplak ve yoğun ifadelerden biri kâbus gibi *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhoon Coming On**dur [Köle Tacirleri Ölülerle Ölmekte Olanları Denize Atarken – Tayfun Yaklaşıyor] (1840, RESİM 6.12). Bu, mantığı tutarlılığın parçalılığında olan bir resimdir: Alt yarıyı dolduran çalkantılı çorbadaki karışıklık, tüm parçalar, kollar bacaklar, balıklar, kuşlar, canavarlar, zincirler; soldan doğru süpürerek gelen kızgın fırtınanın, sudaki kandan ayırt edilemeyen koyu kırmızı, çamursu yansımaları; tam ortadan batan, kendine bir yol açan ve denizi uzaklardaki geminin çevresinde karıştırıp köpürten ve denizle gökyüzü



RESİM 6.12. J.M.W. Turner, *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On* [Köle Tacirleri Ölülerle Ölmekte Olanları Denize Atarken – Tayfun Yaklaşıyor] (1840). Tuval üzerine yağlıboya. KAYNAK: Museum of Fine Arts, Boston, Henry Lillie Pierce Fund, 99.22. Fotoğraf © 2014 Museum of Fine Arts, Boston.

arasındaki ayrımı yok eden fırtınaya kızılık veren güneşin parlaklığı. Tayfun bölüştürülmüş bir kozmik intikam duygusunu davet etse de, aynı zamanda burada aslı gaddarlığı yoğunlaştıran insan eylemlerini hızlandıran nedendir. Sahnenin hiçbir yerinde klasik bir set ya da serinkanlı rahatlama yoktur, yalnızca bölünmüş bir alandaki ısı kademeleri vardır. Bu yapıcı bilince direnen acımasız enerjiyle yüklü bir dehşet sahnesidir.

Turner'ın parçalı şiirinin konusu olan insan umutlarının ve amaçlarının yok edilmesindeki ironi *Slavers* başlığının durumunda, iyi bir pazar umutları bakımından çerçevesizliğiyle zalimce ekşitilmiştir.¹⁷ Bu durumda duyarsız miyopluk tezatlaştırıcı amacına hizmet eder, ama *Fallacies*'in yorumları ve ahlaki ironileri Turner'ın resimlerinin içeriği ya da ihtiraslarının ölçeği açısından yersiz ya da yetersiz görünür (çağdaşlarına da öyle görünmüştü): Her şeyin başı ve sonu, temeli ve doğanın ezici gerçekliği olan bükümsüz enerjinin uygulamaları olarak. Yani, formel, zapt edici, sınırlayıcı inşaları ezen, Kartaca, Roma, bireysel özne, denizi havadan, rengi ışıktan ve deneyimleyen bilinci özgün, işlenmemiş evrenden ayıran görenekler. Işık duyuların bizi bu bükümsüz enerjiye yaklaştırebileceği kadar yaklaşmış gibidir ve böylece güneş bir nesne olarak değil, en yüksek ışık yoğunluğu olarak Turner'ın en güçlü, görsel açıdan ezici resimlerinin ve bazı en huzurlu biçimde esrik olanlarının sıra dışı odağı olur.

İnsan kaygılarına aldırış etmeksizin eyleme geçen bir evren gösteren imgenin zıttı, zapt edilmiş biçim ve ana hatlar yerini ton ve renk alanlarına bırakırken benlikle evrenin arasındaki sınırları çözendir. Yükselen pastoral gerilim ve yükselen yaratı olarak cennet sahnesi başlangıçtan beri Turner'ın sanatında güçlüydüler. Bu ikinci hiçbir yerde geç dönem *Norham Castle, Sunrise*'de [Norham Şatosu, Gün Doğumu] (RESİM 6.13; yaklaşık 1840-



RESİM 6.13. J.M.W. Turner, *Norham Castle, Sunrise* [Norham Şatosu, Gün Doğumu] (yaklaşık 1840-50).

Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Tate Britain, Londra. Fotoğraf © 2014 Tate, Londra.

50) olduğu kadar huzur dolu bir esriklığe sahip değildir ama Turner'ın yarım yüzyıllık çalışması boyunca "buharların arasından doğan güneş" teması hep görülür. Ama *Norham Castle*, onun son on yılındaki, güvenilir bir katalogda "Bitmemiş Resimler, esas olarak *Liber Studiorum* [Eskiz Defteri] konuları" (gravür olarak yapılmış ve 1807'den başlayarak yayımlanmış konular) olarak bir araya getirilmiş ve yazarları tarafından "Turner'ın böylesi bitmemiş eserleri vernikleme öncesi Kraliyet Akademisine ya da Britanya Enstitüsüne getirilmiş durumda" olarak nitelendirdikleri yaklaşık bir düzine resimden biridir.¹¹⁸

Bu tuvallerin ve "Geç Dönem Bitmemiş Deniz Parçaları" olarak sınıflandırılmış başkalarının ortaya çıkardığı, bir teknik uygulamadan, resim yapma sürecindeki bir aşamadan fazlasıdır. Çünkü resmin temeli olarak işlev gören aynı zamanda anlatılmakta olan şeyin taban durumu üzerine, doğa dünyasının taban durumu üzerine de bir düşüncedir. Faraday da bu sıralarda (1845'te) "kuvvetlerle dolu, içinde nesnelerin farklı kuvvetlerdeki yerler arasında hareket ettikleri bir uzay anlamını yakalamak üzere" *alan* terimini ortaya atıyordu. Bir bilim tarihçisine göre, "alan kavramının yerleşmesiyle, Newton Çağının bittiğini ve boşluk olarak değil kütleyle yoğunluğun eğikliğinin kabul edildiği yapılandırılmış arazi olarak Uzay Çağının başladığını görüyoruz."¹²⁰ Turner'ın eşik resimleri olarak kabul edilenlerin en gelişmişlerinden biri olan *Norham Castle, Sunrise*'da gördüğümüz, merkezden ışıyan, ortaya çıkan vurguların (yüksek yıkıntı, şato) sisin ve ısıldayan ıslak yüzeylerin içine uzanıp soğurulduğu karmaşık, modüle edilmiş bir alandır. *Seascape with Distant Coast* [Uzakta Kıyıyla Deniz Manzarası] (n. 467), *Seascape with Buoy* [Şamandırlı Deniz Manzarası] (n. 468) ve *Sun Setting Over a Lake* [Bir Gölün Üzerinde Batan Güneş] (n. 469) gibi başka yerlerde, vurgular henüz yerel kontrasta sahip değildir. Sonuncuda,



RESİM 6.14. J.M.W. Turner, *Whalers* [Balina Avcıları] (1845). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Tate Britain, Londra. Fotoğraf © 2014 Tate, Londra.

farklılaştırılmış bir alan, kesişen ışık ve renk (sıcaktan soğuğa) değişimleri Turner'ın birçok dikkörtgen tuvalindeki karakteristik çaprazlama kutuplaşma üreten iki odak tarafından üretiliyor gibidir. Kesişen dikey ve yatay renk ve ışık kutupları arasında üretilen böylesi bir gerilim, *Whalers* [Balina Avcıları] (1845) adlı bitmiş ve sergilenmiş resimlerden birindeki yaşlı gri balina gibi canavarların ancak ortaya çıktığı, iyi bilinen *Sunrise with Sea Monsters*'i [Deniz Canavarlarıyla Gün Doğumu] (n. 473) canlandırır. *Whalers* adlı bu diğer resimde (RESİM 6.14), balina gemisinin (kısmen konturları çizilmiş) beyaz yelkenleri ve beyazımsı teknesi, gri-beyaz köpükler ve sisin oluşturduğu arka planın önünde bir dereceye kadar belirgindir, ön plandaki sandallardaki kürek çekip zıpkın fırlatan adamlar, sıcak ve karanlık yansımalarıyla daha da belirgindir ve denizle göğün çalkantılı kutuplaşmış alanında kademeli vurgular oluştururlar. Turner'm, yalnızca betimleyici eleştiri aracılığıyla da olsa Melville tarafından da bilinen Balina Avcıları dizisinin muhtemelen Spouter-Inn'deki resme de ilham kaynağı olduğu ve Melville'in, evrenin kaotik kuvvetlerini zihnin egemenliği altına alma yolundaki kibir girişimi destanını başlattığına da dikkat çekmek gerekir.¹²¹

Maddenin enerji kuvvetleri tarafından ve onlara doğru dolaşımı, çözünmesi ve dönüşmesi evrenselleşmiş *Tufan* resimleri (1843) ve Turner'ın burgaç yapısının tuvallerin şeklini bile etkilediği *Angel Standing in the Sun*'da [Güneşte Duran Melek] (1846) olduğu gibi hepten tüketici olabilir. Gene de bunların tümü, *Shade and Darkness—The Evening of the Deluge* [Gölge ve Karanlık – Tufan Akşamı] bile güç veren, bedenden ayıran bir ışık merkezi çevresinde döner. *Light and Color (Goethe's Theory)—The Morning After the*



RESİM 6.15. J.M.W. Turner, *Light and Color (Goethe's Theory), The Morning After the Deluge, Moses Writing the Book of Genesis* [Işık ve Renk (Goethe'nin Kuramı) – Tufan Ertesi Sabah, Musa Tekvin Kitabını Yazıyor] (1843). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Tate Britain, Londra. Fotoğraf © 2014 Tate, Londra.

Deluge'ün [Işık ve Renk (Goethe'nin Kuramı) – Tufan Ertesi Sabah] (RESİM 6.15) güçlü burgacı hem hortum hem de dölyatağıdır, bir tamamlama görüntüsü, ama orada Tekvin kitabını yazan Musa da vardır, ışıklı merkezde ancak görülebilir, yanında dolanmış bir yılan vardır (Arsız Yılan, Sayılar 21:6-9), ikircikli özelliklerini güçlendirmek üzere kıvrımları sonsuzluk simgesini andırır. Buna eşlik eden *Fallacies of Hope* dizeleri hem yeni bir temel ilan eder hem de yanıltıcı diye bunun altını oyar:

Gemi sağlamca Ağrı'da duruyor; geri dönen güneş
Yeryüzünün nemli kabarcıklarını yayıyor ve ışığa rakip olarak,
Her biri prizma kılığında kayıp biçimlerini yansıtıyor
Umudun müjdecisi, yaz sinekleri gibi geçici,
Yükselen, uçuşan yayılan ve ölen.

Jack Lindsay, iris-kenarlı imgenin bir bütün olarak şekliyle olan uyuma dikkat çekerek, yaratıcı bir tarzda “Her kabarcık, her bireysel yaşam, renk prizmasını kuşatarak, ışığın tümünü kuşatır ve bir mikrokozmostur. Burgaç yaşamın kaynadığı rahim olmuştur.” Benim okumama göre, esası vurgulayan son satırlar bu kadar olumlu bir sonuca ya da herhangi yeni bir biçimin gökkuşağı beklentilerine pek yer açmaz. Ön plandaki tufanın bariz fosil kalıntılarıyla da desteklenen imgesel geçicilik mesajından kaçınmak olanaksızdır. Ama başka bir perspektiften, Turner'ın düşündeki prizma yansıması biçimle olan bir diyalogun yanında bir tür ölümsüzlük akla getirir – tıpkı şu sıralarda erken evrenin kozmik yankısı olarak kabul edilen ardalan ışıınımı gibi. Turner'ın “modernliğini” keşfetmek üzere tasarlanan çığır açıcı sergi için hazırlanan kataloğa Lawrence Gowing, özellikle İtalya'nın ışık ve sanatına maruz kalmasından sonraki Kraliyet Akademisi derslerinde görülen, yansımalarla (kendisi “reflexy” olarak adlandırmıştı) olan takıntılı, tekrar edilen meşguliyetine dikkat çeker. Gowing der ki, Turner'ın derste ki savı,

ışığın, sonsuz çeşitlilikteki yüzey ve malzemeden her biri bir diğeriyle karışan, nihayetinde her türlü girintiye nüfuz eden, “kırılan her ışık açısı karşıt bir yüzeye erişirken karanlık ya da eksiksiz gölgenin gerçekleşemeyeceği şekilde yüzeyden yüzeye” her yerden yansıyan, kendi rengini katan, sonsuz yansımalarla belirsiz iletimi ve yayılması üzerine bir rüyadır. Aslında, Turner'ın önermesi, dünyanın toptan görüşüne karşılık geliyordu... “Her kısmı, çevresindeki her yüzeyde ışınlar alan ve bunları oralara geri yansıtan bir şeyler olarak düşünmemiz gerekir...” Bu yalnızca bir doğa görüşü değildi. Doğal ışımanın sonsuz yorumlanması fikri aynı zamanda muhakkak bir resim fikriydi.¹²²

Burada, der Gowing, sanat açısından on dokuzuncu yüzyıl sonuna geldik bile, ama aynı zamanda Faraday tarafından imgelenen, her noktanın bir, her şeyin tümünde yayılan ve birbirinin içine giren kuvvet merkezi olduğu ve fiziksel kuvvetlerin yalnızca karşılıklı ilişkili olmakla kalmayıp sürekli bir karşılıklı etkileşim ağı oluşturdukları, kendilerini ve birbirlerini kipleyip ötelediği bir dünyada da bulunuyoruz. Bilimde bir gelişme çizgisi, Helmholtz, Maxwell ve başkaları aracılığıyla, Kantçı telkinle on dokuzuncu yüzyılın Wilhelm Ostwald'la ilişkili “enerjeliğine” gelmişti. Ve bu da sonradan, artık var olanı ona nasıl baktığınızdan ayırmayan, maddeyi gayri maddileştiren ve kaotik doğaçlamaya yer açan kuantum gerçekliği yorumlamalarında yeniden su yüzüne çıkmıştı. Werner Heisenberg

böylesi temeller için Herakleitos'ta ve bu filozofun Olmak ve Oluş antitezine çözümünde bir öncel görür, yani "bizatihi değişme temel ilkedir... Ama değişme kendi içinde maddi bir neden değildir ve dolayısıyla da Herakleitos'un felsefesinde temel element olarak hem madde hem de hareket ettirici kuvvet olan ateşle betimlenir." Bu, der Heisenberg, Yunan filozofu modern fiziğin dünyasına getirir, çünkü "ateş" sözcüğünün yerine 'enerji' sözcüğünü koyarsak, modern bakış açımızdan ifadesini sözcüğü sözcüğüne tekrarlayabiliriz. Doğrusu enerji tüm temel parçacıkların, tüm atomların ve dolayısıyla her şeyin yapıldığı özdür ve enerji hareket edendir."¹²³

Sonsöz: Enerjinin Yardakçısı

Bağlarından kurtulmuş enerjinin, aynı zamanda hem yıkıcı hem de yapıcı enerjinin değer kazanmasının yirminci yüzyılın sanat ve siyasetindeki sonraki yaşamı can alıcı oldu. Önemli bir yöney Kant (ve Rousseau) ile başlayıp Schelling ve Romantikler, Schopenhauer ve Nietzsche yoluyla Üçüncü Reich'in sapkın enerjeliğine varandı. Bir diğeri de, ideal biçiminde homeostatik devridaim hareketini modelleyebilecek olan saatin yerine yeni sanayi çağında değişimin birincil aracı olan buhar makinesini koyan dönüşen duyarlılıktı. Gelişen on dokuzuncu yüzyılda itici gücü oluşturan teknoloji olarak buhar makinesi, bir yandan maddeyi tüketip yakarken, gerçekliği, zamanı, uzayı ve görünür manzarayı tekrarlayacağına değiştirerek beygircü, ayak-libre ya da saatte katedilen kilometre olarak ölçülen iş yapıyordu. Verimliliğin ve özün ısı ya da kuvvete dönüştürülmesinin ölçülmesi için ortak bir hesap gerekliliği karşısında, soyut "enerji" fikri yerini buldu: Değişme gerçekleştirecek iş yapma kapasitesiyle tanımlanan enerji. Buradan, basitleştirici bir karşılıklılığa (temkinli bir şekilde "kuvvetlerin karşılıklı ilişkisi" olarak adlandırılan şey aracılığıyla) küçük bir adım kalıyordu: Dönüştürücü bir fail olarak enerjiden olan ve dönüştürülen şey olan enerjiye. Yüzyıl zarfında bu haliyle doğa, John Theodore Merz'in cümlesiyle, "enerjinin dönüşümünün oyun alanı" oldu.¹²⁴

Özgün sanayi çağı karakterinden dinamoya, içten patlamalı motora ve otomaton ya da yapay yaşama çevrilen makine, bir sonraki yüzyılda bir dizi modernist programla sahnenin merkezine yerleşti, ama bu hiçbir zaman devrimci enerji ve nitelendirilmemiş kuvvetin cisimlenmesi olarak kutlandığı İtalyan Fütüristlerin program niteliğindeki sanatındaki kadar saldırganca olmadı.¹²⁵ Gene de, karşı-tarihsel Marinetti'nin ilk "Manifesto del Futurismo"sundan [Fütürizm Manifestosu] (1909) yalnızca iki yıl önce, dinamo figüründe, on dokuzuncu yüzyılın çocuğu tarihçi Henry Adams'ın düşüncelerindeki modern dünyanın ongunsal (totemisi) tanrısı olarak bir yüceltilme yaşamıştı. Fütürist makine hareket olarak ifade edilir; Adams'ın dinamo imgesi simgeseldir – neredeyse sessiz çalışmasındaki mevcudiyetiyle güç. Ama her ikisi de ilksel kuvvetin ya da enerjinin anlatımcı betimlemeleri olarak sunulur. Yakında, enerjinin karanlık tamamlayıcısı olan entropi yasasını devreye sokarak tüm iktisadi, siyasal ve teknolojik ifadeleriyle modernliği evrenin fiziksel kaderiyle bağlandıracak olan isteksiz kâhin olarak Adams'ın ilk başta bunun mantıksal ve tarihsel enerjinin mütereddit yardakçısı olmuş olması uygundur. Erken yirminci yüzyıl dünyasında, bu sadece fokurdayan sayılarıyla insan kütlesinin değil, onların yoldaşı haline de gelmiş olan yaratıları makinenin de müthiş enerjilerini tanımak anlamına geliyordu.¹²⁶

On dokuzuncu yüzyılda mekanizmayla gerçek rakip, süreç ve değişmeyi anlamının alternatif modellerinin döküldüğü görüngü olarak canlılık, ideoloji olarak organizizm ve bilim olarak evrimsel biyoloji üçlüsüydü. Ama rekabet hiçbir zaman tamam olmadı. Yüzyılın başlarında bilimsel düşüncenin büyük bölümünü etkileyen *Naturphilosophie* organik ve inorganik âlemler arasında köprü kurmayı amaçlayan bilinçli bir girişimdi. “Yaşamsal kuvvet” fiziksel mekanikle uzlaştırılması gereken “ölçülemezler” listelerinde sıklıkla yerini alıyordu. Helmholtz, “Enerjinin Sakınımı”, ya da Almanca özgün adıyla *Über die Erhaltung der Kraft* başlıklı unutulmaz makalesini canlı organizmaların enerji ekonomisini işin içine katarak bitirir. Düşüncesinin büyük bir bölümünü mekanik olanla canlı olan arasındaki kökten fark üzerine kuran Bergson bile, en azından benzetme yoluyla bir melez (hibrit) için yer açar. *L'Évolution créatrice*'teki [Yaratıcı Evrim] “Biçim ve Oluş” başlıklı bölümde yaşamın bir evrim olduğunu ve yalnızca “algımızın kısmetli ataletini” biçimlendirdiğini öne sürer ve bu görüngüyü mekanik-algisal bir benzetmeyle açıklar. “Ama aslında beden her an biçim değiştiriyor,” diye devam eder, “ya da daha doğrusu, biçim yoktur, çünkü biçim hareketsizdir ve gerçeklik harekettir. Gerçek olan sürekli biçim değişmesidir, biçim yalnızca geçişin anlık görüntüsüdür.” Sonra, yaşayan zihinlerimizde bu evrensel oluşla nasıl başa çıktığımızı açıklamak için, Bergson vurgulayarak şu açıklamayı yapar: “Sıradan bilginizin mekanizması, sinematografik türdendir.”

Her ne kadar karşılıklı etkileşimlerimizde yararlı olsa da, böylesi sıradan bilgiyi yeterli bulmaz. “Kendimizi şeylerin iç oluşuna bağlamaktansa, onların oluşunu yapay şekilde yeniden oluşturmak için kendimizi onların dışına yerleştiririz.” Bu arada gerçeklik ya da gerçek hareket “aradan sıyrılır, çünkü değişimi durumlar dışında yeniden oluşturma amaçlı her girişim abes, hareketin hareketsizliklerden oluştuğu yolunda bir önerme akla getirir.”¹²⁷ Gene de, zihinle mekanizmanın, kareyi kaydeden kamerayla hareketi canlandıran izleyicinin bu üst üste binmesinde Bergson, Dziga Vertov'un konstrüktivist başyapıtı *Çelovek s kinoapparatom*'un [Kameralı Adam] (1929) âlemindeydi bile, Adams ise belki Chaplin'in *Modern Times*'inin [Modern Zamanlar] hâlâ bir iki adım gerisindedir. Ve aslında, hâlâ zamansal açıdan atıl tuval tarafından bir kareye sıkıştırılmış olan erken dönem Fütürist resmin en ilginç olanları “hareketin hareketsizliklerden oluştuğu” yolundaki kuantum önermesini başkalaştırma yolunda bilinçli çabadır.

Yirminci yüzyılın sanatı ve tahayyülü, sınırları aşma takıntısıyla bir yanda anarşistler, diğer yanda da minimalistlerle, enerjinin kaosuyla entropinininki arasında gidip gelir. Eylem alanında, dil, resim ya da enstalasyon, bir kaosla diğeri arasındaki ayrım her zaman berrak değildir. Ama bütünde, yirminci yüzyıl avangardının ardı ardına gelen bu kesitleri biçimlerin, kurumların, sabit uygulamaların ve kabullerin programlı yıkımına girişirken bir yandan da kendi canlılıklarını ve özgünlüklerini kutlayıp, enerji kampına ait bir pozitif kaos programını da sürdürdüler. Fütüristler, yalnızca hem beyanlarında hem de icraatlarındaki açıklıkla özel ilgi talebinde bulunuyorlarsa da, sanatları da normalde kaosu betimlemeyi başardığında, yapı ve örüntü yüklü dolaylılığıyla da buna erişiyordu. İlk manifestoları, F.T. Marinetti'ninki, “enerji mizacını” kucaklayan bir şiiri savunuyordu: Hız, yarış otomobilindeki gibi; “savaş, dünyanın tek hijyeni;” “iş, zevk ve ayaklanma

tarafından heyecanlandırılan büyük kalabalıklar... modern başkentlerdeki çokrenkli, çoksesli devrim dalgaları;” hareket halinde, *canlı* ve efsaneleşmiş bir sanayi manzarası:

Şarkılarımızda şiddetli elektrikli aylarla parlayan cephanelik ve tersanelerin kıpır kıpır gece hareketini anlatacağız; dumanla süslü yılanları yutan ağgözlü demiryolu istasyonlarını; dumanlarının çarpık hatlarıyla bulutlara asılmış fabrikaları; dev jimnastikçiler gibi nehirleri aşan, bıçakların ısıltısıyla güneşte parlayan köprüleri; ufku koklayan maceracı gemileri; tekerlekleri, borularla birleştirilmiş muazzam çelik atların nalları gibi rayları döven geniş göğüslü lokomotifleri; ve uçakların, pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi dalgalanan ve hevesli bir kalabalık gibi neşeleniyormuş gibi görünen zarif uçuşları.

Marinetti’nin, hareketin teknolojisini ve sanayi manzarasını romantikleştiren destansı canlandırması, Adams’ın özyaşamöyküsündeki, uzun yıllar yurtdışında kaldıktan sonra 1904 yılında New York limanına girdiğinde gördüğü, kalabalıktan siyasete her şeyin “kaos çılgınlıkları attığı” azat edilmiş bir anarşik enerji manzarasını anlattığı benzer abartıda bir pasajın göreceli vakarını ve edebi modernliğini belirginleştirir:

Kentin dış hatları, anlama meydan okuyan bir şeyi açıklama çabasıyla çılgına döndü. Güç itaatkârlığını aşmış ve özgürlüğünü elde etmiş gibiydi. Silindir patlamış ve büyük buhar ve taş kütlelerini gökyüzüne fırlatmıştı. Kentte histeri havasıyla hareketi vardı ve kentliler, her türlü vurgu, hiddet ve endişeyle yeni kuvvetlerin ne pahasına olursa olsun denetim altına alınmaları gerektiğini haykırıyorlardı. Hiç tahayyül edilmemiş bir bolluk, insan tarafından hiç elde edilmemiş bir güç, göktaşları dışında ulaşılmamış bir hız dünyayı hırçın, asabi, kavgacı, mantıksız ve korkak yapmıştı.

(*Education*, 1176)

Fütüristler ve ardıllarının dışavurumcu tahayyülünü önceleyen Adams’ın, somut yurttaşlar arasındaki çıkarımsal panik havası ve çekingen sonucuyla nitelendirilmiş, Marinetti’nin manifestosundaki her şey kadar canlı bir modern çağ vizyonuydu.

Marinetti’nin ilk manifestosunda çağrı, “aslında şiddet, acımasızlık ve adaletsizlikten başka bir şey olmayacak” bir sanat için “müzeleri, kütüphaneleri, akademileri, ahlakçılığı ve feminizmi yıkacak” bir programla “bilinmez kuvvetlere karşı şiddetli bir saldırı” olarak düşünülmüş bir şiir içindi.¹²⁸ Ertesi yıl, bir tamamlayıcı manifestolar sağanağında, ressamlar Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini kendilerini, o ana kadar anlaşıldığı gibi “artık Biçim ve Renkten tatmin olmamış” ilan ettiler. “Tuval üzerine aktaracağımız hareket artık evrensel dinamizmdeki sabit bir an olmamalıdır. Sadece, hareketli kitaplarda olduğu gibi, hareket eden nesnelerin çoğulluğu ve bunların titreşen şekil değişimleri de dahil olmak üzere bizzat *dinamik algılama* olmalıdır.”¹²⁹ 1912’de çalışmalarının Paris ve Londra’daki sergilerinin ziyaretçileri için, izleyici üzerine amaçlarını açıkladılar: Onu “resmin merkezine” yerleştirmek.

Bir ayaklanmanın safhalarının resmini yaparsak, yumrukları havada koşuşturan kalabalık ve süvarilerin gürültülü saldırısı, resmin genel şiddet yasaları doğrultusunda tüm çarpışan kuvvetlere karşılık gelen çizgi demetleriyle tuvale aktarılacaktır.

Bu kuvvet-çizgileri izleyiciyi, bir anlamda kendisini resimdeki kişilerle debelenir bulmaya zorlayacak şekilde çevrelemeli ve işin içine katmalıdır...

Sanat eserini gerçek resme geri döndürmek için çizmemiz gereken bu kuvvet-çizgileridir.¹³⁰

Algılayıcı bilincin görüngüsel fırtınaya katılması, Umberto Boccioni'nin dizisi *Stati d'animo*'daki [Ruh Halleri] (1911) görsel savdır ve onunki bu son manifestodaki önder sestir. Kısa süre sonra, bir "Fütürist Heykel Üzerine Teknik Manifesto" yayımladı, burada anarşist bir tınıyla talep ediyordu: "Her şeyi altüst edelim ve SONLU HATLARLA BELİRGİN HEYKELİN MUTLAK VE EKSİKSİZ İLGASINI İLAN EDELİM. FİGÜRLERİMİZİ AÇALIM VE ÇEVREYİ İÇLERİNE YERLEŞTİRELİM."¹³¹ Boccioni,

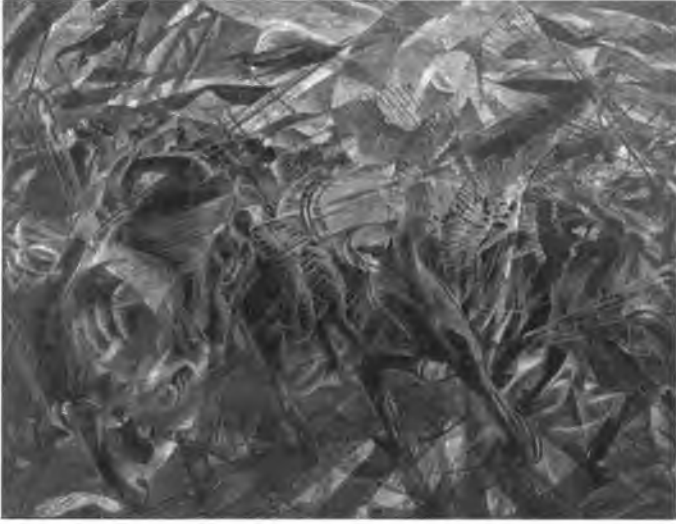
ressam ve heykeltıraş, bir tür negatif manifesto olarak hareketin en göze çarpan imgelerinden birini yaratmış ve adını *Materia* [Madde] (1912) koymuştu. Annesinin bir portresine dayanır (başlık Latince bir kelime oyunudur), burada madde, güçlü simetriyi çarpıtan kırık düzlemler ve kuvvet çizgilerinden çıkıp yaklaşan yaşlı bir köylü kadın olarak alegorize edilmiştir (RESİM 6.16). Tam ortada, tamamen gerçekleştirilmiş olağanüstü elleri vardır, ileri uzatılmış, yaralı ve şişmiş, eteğinin geriye doğru giden trapezi üzerinde toplanmış, hepsi karanlığın üzerine inen bir perde gibi görünen parçalar ve yıkıntılarla çerçevelenmiştir. Bir yandan kalıcı maddi direnç yansıtırken karşıt olarak bir "Energia" ima eden figür, derin bir olumsuzluk ifade eden önceki bir gelenekten cisimlenmiş kaostan kötü kokusunu taşır.¹³² Resim hem burgaç hem de abis anıştırır, diyelim ki Balla'nın 1913 tarihli, kâğıttan dışarı patlayan bir yayılan ve yakınsayan eğriler kompleksi *Vortice*'siyle tezat oluşturan bir yokluğa çekiliş.



RESİM 6.16. Umberto Boccioni, *Materia* [Madde] (1912-3). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Gianni Mattioli Koleksiyonu, Venedik'teki Peggy Guggenheim Koleksiyonuna uzun süreli ödünç verilmiş. GM4.

Başka resim başlıkları fiziksel bilimlerin diline başvurur, benzer şekilde soyut basitlikleriyle onları aktarmaya çalışan resimlerin karmaşıklığı arasında gerilim yaratır, Boccioni'nun *Le Forze di una Strada* [Bir Sokağın Kuvveti] (1911), *Elasticità* [Elastiklik] (1912) ya da *Il lavoro*'sunda [İş, *La città che sale*'nin özgün adı] (1910-1) olduğu gibi. Fütürist grubun, hepsi de ağır bir şekilde sivil anarşi temasıyla yüklü beş muazzam resminin sonuncusu 1911 Milano sergisine gönderilmiştir. Carrà'nın *Il Funerale dell'anarchico Galli*'si [Anarşist Galli'nin Cenazesi], atlı polisin kalabalıklıkla olan karşılaşmasını köşegenlerle yayların çatışması olarak gösterir, buna sesi betimlemiş gibi duran, yayılan bir dizi de dahildir (RESİM 6.17). Boccioni'nin *La città che sale*'si [Kent Ayaklanıyor] alevlere benzer, omuzları meşum baş aşağı hortumlarla dizginlenmiş yük beygirlerinin ve bunların enerjilerini ve saldırganlıklarını hem artırmaya hem de zapt etmeye çalışan insanların canlı



RESİM 6.17. Carlo Carrà, *Il Funerale dell'anarchico Galli* [Anarşist Galli'nin Cenazesi] (1910-1). Tuval üzerine yağlıboya.

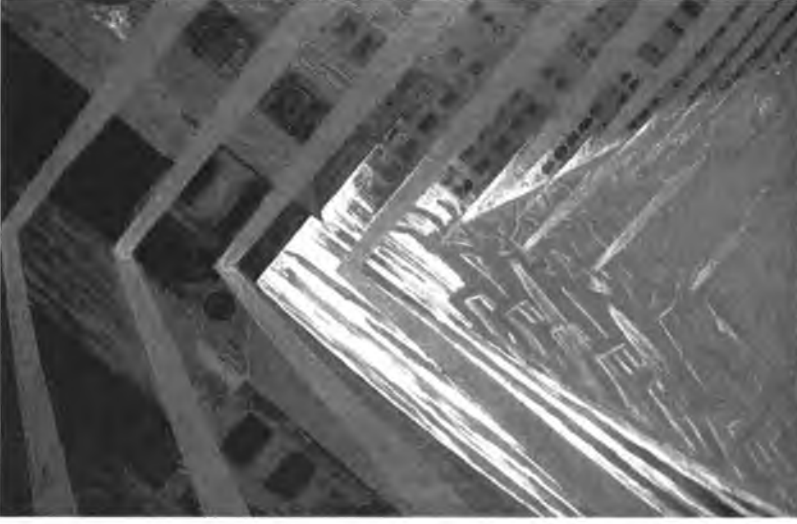
KAYNAK: Museum of Modern Art, New York, Lillie B. Bliss Vasiyeti aracılığıyla edinilmiş. Dijital Resim © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY. © 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.



RESİM 6.18. Umberto Boccioni, *La città che sale* [Kent Ayaklanıyor] (1910-1). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Museum of Modern Art, Mrs. Simon Guggenheim Fund. Dijital Resim © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

karışımıyla patlar (RESİM 6.18). Biçimlerin çözünmesi ve başlığın müphemliğinde, Yeni doğmaktadır. Luigi Russolo'nun *La Rivolta*'sında [İsyan] (RESİM 6.19), sağdan doğru atılan, tekrarlanan açılı insan figürleriyle oluşturulmuş bir kamanın önünde, gene kırmızı, açılı bir şok dalgası gibi tuval boyunca genişleyen ve düz hatlı, çapraz şekillendirilmiş



RESİM 6.19. Luigi Russolo, *La rivolta* [Isyan] (1911). Tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda. Fotoğraf: M.E. Smith, © DeA Picture Library / Art Resource, NY.



RESİM 6.20. Giacomo Balla, *Wavering Lines + Dynamic Sequences: Flight of Swallows* [Sallanan Çizgiler + Dinamik Silsileler: Kırangıçların Uçuşu] (1913). Tuval üzerine yağlıboya.

KAYNAK: Dijital Resim © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

ve yeni ağlar oluşturan kent manzarasının üzerini örten bir dizi birleştirilmiş çaprazlar gelir. Benzer şekilde, Giacomo Balla'nın *Velocità + paesaggio*'su [Soyut Sürat] sağdan sola doğru yayılan, çoğalan ve değişimle tekrarlanan, doğrusal ve açılı izler üreten bir dizi yay üzerine kurulmuştur, ama bizatihi dinamizmin, atılım ve hareketin bozucu bir saldırı içermesi dışında, açık bir toplumsal çatışma önermesi taşımaz. Balla *Velocità d'automobile* [Otomobil Hızı] başlıklı, kuvvet ve hareketin çözümsel betimlemeleri olarak, hayli soyut,

biçimi (ve ihtirarla, ışık ve sesi) doğrulara ve eğrilere dönüştüren resim ve desenler dizisi tasarlamıştı. Ama belki de en müstesna başarısı, *Wavering Lines + Dynamic Sequences: Flight of Swallows*'un [Sallanan Çizgiler + Dinamik Silsileler: Kırlangıçların Uçuşu] (1913, **RESİM 6.20**) kavramsal sağlamlığı ve karmaşık güzelliğindedir, buradaki, zapt edilmeyen doğanın dinamik işlerinin soyutlaması olarak gerilimler, örüntüler ve arabeskler daha sonraki, “Kaos” olarak da adlandırılacak olan betimsel bilimdeki rasgelelikle yinelemenin evliliğinin habercisidir. “Doğanın geometrisi” olarak geçerlilik kazanan böylesi tasarlama, yapıdaki ve sistemdeki zapt edilmemiş ve öngörülemez enerjiyi zapt etme yolunda insanın duyduğu kalıcı gereklilik ve bunun karşısına çıkan, rasgelelik ve değişimdeki olasılıkları serbest bırakma dürtüsü arasındaki uzun diyalogdaki son terimdir.

Entropi

Zaman ve Gelgit

Ah, doğanın yıkılmış şaheseri!
Demek şu uçsuz bucaksız evren de bir gün yok olup
gidecek.*

—*King Lear* (4.136-7)

Enerji politikaları istikrar bozucuydu, metafizik de geri kalmıyordu. Bozucu kargaşaya, durmak bilmeyen tekrarsız harekete, kimliği ve bazı açılardan bizatihi maddeselliği istikrarsızlaştıran çok yönlü şekil değişikliğine değer kazandıran ölçüsüz ve sınırsız enerji, dünyayı anlamak için güvenilir bir çerçeveye nihayet sahip olunduğu duygusunu bozdu. Türlerin istikrarı, jeolojik süreçlerin doğası ve dünyanın yaşı ve muazzamlığı üzerine tartışmalar benzer rahatsız edici meydan okumaları önümüze çıkardı. Böylesi bilişsel endişe yalnızca reddetme değil, yaratıcılığı da tetikliyordu ve enerji konusunda da önceki bir istikrar oluşumunu, “sakınım” yasası ilkesini canlandırarak bunu yaptı.

Sakınım ve Dönüştürülebilirlik

Tarihsel olarak, fizik âlemindeki bir sakınım ilkesinin çeşitli uygulamaları ve ifadeleri olmuştu. İlk atomcular için, sakınılan indirgenemez, yok edilemez biçimiyle maddeydi. Newton için de hâlâ belitsel olan¹ maddenin sakınımı, yeni kimyada da olduğu gibi, kütlelenin sakınımına genişlemişti. Descartes atalet imaları içinde hareketin sakınımını öne sürmüştü. Leibniz’in dilinde *vis viva* ya da “canlı kuvvetin” sakınımı ve *momentum* ya da kütleyle hızın çarpımı mekanik biliminde ve Helmholtz’un mekanik eylem, ısı transferi, elektriksel süreçler ve manyetiği kucaklayan birleştirici genellemesi başlangıçta kaçınılmaz şekilde sakınılan ve dönüştürülebilen şey için *kuvvet* (*Kraft*) terimini kullanmıştı. Bu “canlı kuvvet”ten ziyade “kuvvet”ti çünkü, kinetik değerlerin yanında gerilimle ilgili olanları da içeriyordu. Bu koşullarda, durum, yer ve biçim değişmesi sırasında nicel olarak sabit kabul edilebilirdi. *Über die Erhaltung der Kraft* [Kuvvetin Sakınımı Üzerine] (1847) başlıklı çalışmasıyla Helmholtz, “Kuvvet”in klasik olarak “Enerjinin Sakınımı” gibi daha kapsayıcı bir şeye dönüşebileceği temel ilke ya da “yasa”ya erişmişti.

Helmholtz bu keşfinde yalnız da değildi. Konu üzerine ünlü bir makalesinde Thomas Kuhn der ki, “bilim tarihi eşzamanlı keşif olarak bilinen görüngünün daha çarpıcı bir

* William Shakespeare, *Kral Lear*, İng. çev. Ö. Nutku (İstanbul: İş Kültür Yayınları, 2009), 127 –çn.

örneğini yaşamamıştır.”² Kuhn 1832-54 arasında enerjinin sakınımı fikrinin esas parçalarını öne süren bir düzine insan görmüştür. Örneğin Helmholtz makalesini okumadan iki ay önce, Manchester’lı bilim insanı James Joule önceki deneysel çalışmalarından damıttığı bir konuşmada bağımsız olarak benzer bir sonuca varmıştı. Dikkate değer bir berraklıkla, Joule demişti ki, “ısı, canlı kuvvet ve uzayda çekim... karşılıklı olarak birbirlerine dönüştürülebilir. Bu dönüşümlerde hiçbir şey kaybolmaz.” Ve eşdeğerliliklerinin nicel olarak “her zaman ve her koşulda uygulanabilecek kesin bir dilde” nasıl ifade edilebileceğini de gösterir. Dolayısıyla, doğa görüngüleri “mekanik, kimyasal ya da canlı olsun” birbirlerine dönüşen sürekli kuvvet akıları olarak varlıklarını sürdürürken,

evrende düzen korunur, hiçbir şey bozulmaz, hiçbir şey kaybolmaz, tüm mekanizma, karmaşık da olsa, düzgün ve uyum halinde çalışır. Ve her ne kadar, Ezeki’l’in korkunç vizyonunda “tekerlek tekerleğin ortasında olabilse,” her şey karmaşık ve sonsuz çeşitlilikteki nedenler, etkiler, dönüşümler ve düzenlemelerin görünürdeki karışıklığı ve giriftliğine bulaşmış gibi gözükse de en kusursuz düzen gene de korunmaktadır, çünkü bunların hepsi Tanrı’nın hâkim iradesinin hükmü altındadır.³

Kaos ya da evrensel rasgelelik, o muhafazakârlardan birinin dediği gibi, enerjiler “nicel olarak yok edilemez ve nitel olarak dönüştürülebilir varlıklar”⁴ olduğunda, genel akıya karşın uzakta tutulabilir.

Kuhn, bilim yüzyılın başlarında gelişirken oluşan iklimde, o kadar çok paylaşılan bir keşfin “tetikleyici etmenlerini” açığa çıkarmaya koyulur. Bunlara çağın siyasetinin baskılarını hatta dilini de eklemek belki o kadar da acayip olmaz. Fransız tarihçi ve muhafazakâr devlet adamı François Guizot, beğeni yüklü *Sir Robert Peel, étude d’histoire contemporaine*’de [Sör Robert Peel, çağdaş tarih incelemesi], 1789’dan sonraki siyasetin tümünden “düzen ruhuyla özgürlük ruhu” arasındaki, insan zayıflıklarına duyulan güvensizlikle insan ilerlemesine duyulan sempati arasındaki kafa karışıklığı üreten tartışma olarak söz eder. Zihinler ve kalpler “kaçınılmaz şekilde bu iki ilke, hareketle direniş arasında bölünür.” Direniş, bu anlamda Avrupa güçleri arasında Napolyon’un yenilgisinin ardından o kadar yerleşmişken, 1830’larda ve 1840’larda altının oyulduğunu ve düzenli şekilde devrimin ikinci gelişyle tehdit edildiğini görmüştür. Bir kaygı ikliminde, yanıt çeşitli biçimler aldı. Muhafaza ilkesinin zaten yeni bilimsel ifade biçimleri bulduğu Britanya’da Guizot’nun kahramanı Robert Peel, adı henüz yeniden “Muhafazakâr Parti” olarak konan sarsılmış direnişi önemli bir zorlayıcı kuvvet şekline soktu.⁵

Çift Girişli Fizik

Charles Brunold, entropi kavramının tarihi üzerine yazarken, termodinamiğin birinci yasanın, enerjinin sakınımına dair olanın “tartışılmaz şekilde zihnimizin bir yasası-yken,” ikinci yasanın, göreceli muğlaklığına karşın, “olgular tarafından bize dayatıldığını”⁶ söylediğinde, haklı olduğu bir yan vardı. Bir kere, birinci yasa sonlu bir sistem akla getiriyordu. Helmholtz’un sözleriyle: “Evrenin belirli kuvvet deposu vardır, bu çeşitli biçimlerde işler; yok edilemezdir, artırılmazdır, ebedidir ve madde gibi, değiştirilemezdir.”⁷ Enerji başkalaşabilir ve/veya dolaşabilir, ama Enerji ne yaratılabilir ne de (hele de Prometheusçu İnsan tarafından) yok edilebilir. Enerji çıkarılabilir, denetim altına alınabilir, serbest bira-

kılabilir, nihayetsizce şekli değiştirilebilir, ama dönüştürme sırasında sabit ortak temelin her biriminin hesabı verilebilir.

Çağlar boyunca rüzgâr, su ya da insanlarla hayvanların kas gücüyle kısıtlı olan fiili iş yapma gücünü üstel olarak artıran depolanmış enerji kaynaklarını denetim altına alıp serbest bırakan bir çağda, katı bir enerji ekonomisi varsayan birinci yasa, başka hususların yanında değişme getirme gücü olarak enerjinin kaotik veçhesini de etkisiz hale getirebilir. Değişme getirme gücü de yasaya tabiydi. “Potansiyel enerji” (ertelenmiş hareketten sağlanan yedekler) gibi yararlı kurguların yardımıyla enerjinin hesabı tutulabiliyordu. Uygulamada, birinci yasa bir şirketin, gelir ve gider, sermaye ve harcama, yedekler ve nakit içeren bilançosu gibi işliyordu, harcamalar varlığa, varlıklar borca ve yayılım da dolaşıma dönüştürülebiliyordu. Tanımı gereği sonlu olan enerji toplamı depodan araca, araçtan ürüne geçiyor, sürekli biçim değiştiriyor ve hiçbir zaman azalmıyordu.

Ama bir sorun vardı, daha basit bir hesaba içkin bir ilke: Hem bir pastaya sahip olup, hem de onu yiyemezsiniz. Sorun zamanın tekyönlü doğasında ve bununla ilişkili olarak da enerjinin, kendi haline bırakılan su gibi, yokuş aşağıya gitme eğilimindeydi. Harcamadan kazanan makine, kârı yatırımdan fazla olanı mümkün değildir. Daha da kötüsü, akışı pompaya güç veren su miktarı (azalmasa da) kendi kendisini önceki yüksekliğine çıkarmaya yeterli olmaz. İdeal koşullar (yani sınır vakası olarak kuramsal olanlar) dışında dışarıdan ek olmazsa değişmeye uğrayan ya da değişme sağlayan bir miktar enerji kaçınılmaz olarak azalır ve daha fazla değişme sağlama kapasitesini kaybeder. Bir enerji sisteminin ekonomisinde her zaman, hem mühendisleri hem de kuramcıları üzecek şekilde, bir “kayıp iş” miktarı vardır. Daha sonraki dilde, bir “işlem maliyeti” vardır.

Bir kere, etkinliğin bir bölümü, dirençle karşılaşınca, başka amaçlar için geri alınamayacak ısı olarak kaçar ve ısı da bir cisim ya da sistemde eşitlenme eğilimindedir, yani değişme sağlama becerisini yitirir. Yüzyılın sonunda, bazı bilim insanları artık mekanik etkiye dönüştürülemeyecek yayılmış ısıya hâlâ “enerji” olarak bakma sağduyusuna bile karşı çıkmaya hazırdı.⁸ Ama bundan çok daha öncesinde, nicel akıl yürütmelere karşın “kayıp iş”in olgusal uyumsuzluğu ve iş yapma kapasitesi olmayan “enerji”nin anormallığı “sakınım”ın anlamını zedelemişti. Bu yüzden birinci yasa böylesi sakınımsızlığı hesaba katabilmek için termodinamiğin ikinci yasası olarak kendisine mecburi bir yoldaş edinmişti. Dönüştürülebilirlik üzerindeki zamansallaştırılmış kısıtlamalarla başlayarak, ikinci yasa tükenme için farklı bir muhasebe defteriymiş gibi düşünülen artan dağılmayı emmiştir. Sonunda, nicel ifadenin araçlarının yanında “entropi” olarak da bir ismin somutlaştırıcı gücünü edindi.

Rudolf Clausius’un bulduğu *entropinin* etimolojik olduğu kadar fiziksel olarak da *enerjiyi* tamamlaması amaçlanıyordu. *Enerji*, Yunanca köklerinden “iş içeriği” anlamını türetir gibi anlaşılırken, *entropi* de “dönüşüm içeriği” anlamına gelecekti. Ama daha fazla dönüşüm ölçümü olmayacaktı, tam tersi. Clausius’un teriminde olduğu kadar onun klasik formülasyonunda da karışıklık tohumları vardı, ama her şeyin kaderiyle ilgilenen muhayyileler için çok geniş sonuçları olabilecek toplayıcı bir amirane basitlik de vardı. “Evrenin enerjisi sabittir,” diye yazmıştı. “Entropisi de azamileşme eğilimindedir.” Terimle ilk karşılaşan mükemmel bilim insanları için bile karışıklık, entropiye pozitif değer ve-

rilmesinde yatar, çünkü değişimin izin verilen tek yönünde “azamiye gitmeye eğilimli” olan aslında evrensel bir tükeniştir.

Geri dönülemez dağılmaya olan eğilimin genelleştirilmesinin atası, ısı ve hareketle ilgili özgül bilimde, özellikle de Sadi Carnot’nun yeniden keşfedilen çalışmasıdır: *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance* [Ateşin itici gücü ve bu gücü üretmeye özgü makineler üzerine düşünceler] (1824).¹⁰ Isının (Carnot’nun zannettiği gibi) kendisinin de sakınılan bir varlık olmayıp yalnızca maddenin bir koşulu ve hareketin bir etkisi olduğu görüşünün genel kabul görmesiyle, bu hareketin karakterinin de düşünülmesi gerekti. Örneğin, neden küçük bir ısı, küçük bir darbenin dönen bir tekerleğin momentumuna eklenmesi ya da küçük bir ağırlığın büyük bir dengeyi etkilemesi gibi, daha büyük bir ısıyı artıramıyordu? Bizzat Helmholtz’un da yüzyılın daha sonraki yıllarında akıl ettiği gibi, tam da birinci yasanın sistemsel karakteriyle yok etmeye çalıştığı niteliği devreye sokmaktan başka çare yoktu. Bir darbenin yönü vardır; hareketi koordine dir ve yönlüdür, bu yüzden de düzenli olduğu söylenebilir. “Düzensiz hareket o zaman her parçacığın hareketinin komşularınıninkiyle benzerliğinin olmadığı hareketler için söylenebilir. Isı hareketinin bu türden olduğuna inanmak için nedenlerimiz var ve bu açıdan entropinin düzensizliğin ölçüsü olduğu söylenebilir.”¹¹ Ya da, modern bir yorumcunun dediği gibi, başlangıçta “ısı ve işin olası dönüşümlerindeki bir kısıtlama” olarak ifade edilen ikinci yasa, “şimdi artık temelde evrendeki düzensizliğin artışı üzerine bir ifade olarak görülür.”¹²

Gene de, temellerin böyle sorunlaştırılmasının öncesinde bile, geri döndürülemez şekilde artan bir dağılmanın, nitel anlamda bir enerji kaybının mantığı kaosun yüzünün birçok tarihsel dönüşümünün en radikal olanlarını etkilemeye başlamıştı. Ortaya çıkan, enerjili kargaşanın doruktaki aşırılığı olarak kaos, devrim olarak kaos, muazzam bir felaket patlaması olarak kaos değil, hareketsizliğin kademeli, insafsız yaklaştırımı olarak kaostu.

Evrenin Ölümü

Bu aynı zamanda yeni bir bilimsel temelde kaostu. 1852’de, sonradan Lord Kelvin olacak William Thomson, Royal Society of Edinburgh’a (Edinburgh Kraliyet Cemiyeti) “On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy” [Doğanın Mekanik Enerjiyi Dağıtma Yolundaki Evrensel Eğilimi Üzerine] başlıklı, kısa, şaşırtıcı bir makale sundu.¹³ Hedefim, diyordu, “Carnot’nun, ‘kusursuz termodinamik makine’ kistasına uymayan herhangi bir yöntemle,” yani bütün fiili durumlarda, “ısının bir cisimden daha düşük sıcaklıktaki bir başkasına geçmesine izin verilmesi durumunda insanın elinde mutlak bir mekanik enerji kaybı olacağına dair önerisinden çıkan önemli sonuçlara dikkat çekmektir.” Bir yanda çevresinden daha sıcak olmayan bir şeyin ısısından harcanmış mekanik enerjiyi geri alamayacağını söyleyen henüz yeni kurulmuş dinamik ısı kuramından (hareket olarak ısı), diğer yanda da var olan depoya yeni eklentilere yer vermeyen enerjinin sakınımı ilkesinden, Thomson en büyük sistem olan tüm fiziksel dünyanın “termodinamik motoruna” dışdeğerlemeyi düşündü. Vardığı genel sonuçlar şöyleydi:

1. Halihazır durumda maddi dünyada mekanik enerjinin dağılması yönünde evrensel bir eğilim vardır.

2. Eşdeğerinin üzerinde bir dağılıma olmadan herhangi bir mekanik enerjinin geri getirilmesi cansız maddi süreçlerde olanaksızdır ve muhtemelen de bitkisel yaşam tarafından desteklenen ya da canlı mahlukların iradesine hedef olan örgütlü madde tarafından da hiçbir zaman gerçekleştirilemeyecektir.
3. Sonlu bir geçmiş zaman öncesinde, yerküre şimdi olduğu gibi insan yaşamına uygun değildi ve sonlu bir zaman sonra da gene olmayacaktır, meğer ki maddi dünyada şimdi geçerli olan bilinen işlemlerin tabi olduğu yasalar altında olanaksız olan işlemler gerçekleştirilmiş ya da gerçekleştirilecek olmasın.

Aylar içinde, Glasgowlu bilim insanı ve mühendis W.J. Macquorn Rankine, Thomson'ın sonuçlarını ele aldı, doğruluklarını onayladı ve imgesel bir çıkış yolu önerdi.¹⁴ Thomson'ın makalesine doğrudan bir yanıtla, bunun “tüm fiziksel enerjinin ısı durumunda olacağı ve bu ısının da tüm maddenin aynı sıcaklıkta olacağı bir şekilde dağılacağı bir duruma doğru bir eğilim olduğunu, böylece tüm fiziksel görüngülerin sonunun geleceğini” gösterdiğini aktardı. Ama Rankine başka bir olası sonuç üzerine spekülasyonlarda bulundu: “Belirsiz uzaklıktaki gelecekte,” dağılan enerji saydam yıldızlararası ortamın sınırlarına, yani evrenin sınırına eriştiğinde yeniden yoğunlaşabilecek ve yansıyıp örneğin bir sönmüş yıldızı yeniden ateşleyebilecek bir “odakta” yeniden yoğunlaşabilecek. Böylece,

Her ne kadar bilinen dünyadan gördüklerimizden, bunun koşulu tüm fiziksel enerjinin ısıyan ısı biçiminde sürekli düzenli dağılımına, tüm yıldızların sönmesine ve tüm görüngülerin sona ermesine doğru gidiyormuş gibi dursa da, gene de dünya, şimdi yaratılmış olduğu gibi, muhtemelen içerisinden fiziksel enerjilerini yeniden yoğunlaştırmanın ve yaşam etkinliğini yenilemenin yollarına sahip olacaktır.

Rankine, bu süreçlerin eşzamanlı gerçekleşebileceği yolundaki son bir spekülasyonla, daha da ileri gider. Böylece, (her şeyin kaderi üzerine kimi yirminci yüzyıl varsayımlarının öncesinde davranarak) çevrimsel biçimde dalgalanan bir modelle, (Herbert Spencer gibi birbirlerini dengeleyen evrim ve dağılıma eğilimlerini uzlaştırmaya çalışan bazı on dokuzuncu yüzyıl düşünürlerinin yeğlediği bir ilkeye dayanarak) dinamik bir denge modeli arasında gidip gelir. Hem sonsuz ölçüde genişleyen, hem de Kant'ın büyük vizyosunda olduğu gibi sonsuz kez kendi kendisini yenileyen bir evreni termodinamik ilkeyle artık uzlaştıramıyordu, ama Kant'ın modeli gene de çağın en büyük bilimsel savlarından birinde öne sürülecekti: Darwin'in evrim kuramının fiziksel öncüllerine Thomson'ın termodinamik itirazı.

Rankine yaygın bir evrensel aynılığa kaçınılmaz inişin mantığından spekülatif kaçışında ısrarcı olmadı ve daha sonraki “Outlines of the Science of Energetics”te [Enerjetik Biliminin Ana Hatları] sessiz sedasız, kaçınılmazı kabul etti.¹⁵ Thomson'ın sonuçlarının, yaratıcı çekiciliklerinin yanında, ikna edici fiziksel dayanağı da vardı ve özgün makalenin yayımlanmasının üzerinden bir yılın biraz üzerinde bir süre geçtikten sonra, Helmholtz haberi daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaştırdı. Bilim insanlarına hitap eden bir bilim insanı olarak değil, kamusal bir vesileyle, Helmholtz toplam enerji deposu iki kısma ayrılan bir evren betimledi: Artık erişilemeyecek ısı ve tüm geri kalanlar, ki burada,

kuvvet deposunun ilk parçası, değiştirilemez ısı her doğal süreçle artar, ikinci, mekanik, elektrik ve kimyasal kuvvet ise düşmelidir; öyle ki, evren fiziksel süreçlerinin müdahale edilmeyen eylemine teslim edilirse, tüm kuvvet sonunda ısı biçimine dönüşecek ve tüm ısı da bir denge durumuna gelecektir. O zaman tüm ek değişme olasılığı sona erecek ve tüm doğal süreçlerin durması gerçekleşecektir. Güneş yüksek sıcaklığını ve bununla birlikte ışığını yitirirse ve yerkürenin yüzeyinin bileşenleri onların eğilimlerinin gerektirdiği bileşimlere son verirse, insanların, hayvanların ve bitkilerin yaşamları tabii ki devam edemeyecektir. Kısaca, o andan başlayarak evren ebedi bir durgunluk durumuna mahkûm olacaktır.¹⁶

Helmholtz, Carnot'nun yasasında “evreni, ama kuşkusuz belirsiz bir zaman sonra, ebedi ölümle tehdit eden sonuçlar” görmeyi Thomson’a atfederek, parantez içinde darbeyi yumuşatır. Yerkürenin kaderi gibi daha yerel ve imgelenebilir bir sorunu ele alarak, ölümlülüğün faillerini ve göstergelerini tartar: Göktaş yörüngelerinden bir gezegenlerarası ortam direnci kanıtı, gelgitlerin sürtünmesinin (“milyonlarca yıl sonra” yerkürenin dönüşünü durduracak) etkisi ve hepsinin üzerinde güneşin enerjisinin kademeli tükenmesi, ki buna da Thomson kısa sürede kendi daha soğuk entelektüel ateşini tutacaktı. Sonunda Helmholtz, yerkürenin geçmiş tarihinin “ırkımız üzerindeki varlık süresinin ne kadar da önemsiz bir an” olduğunu gösterdiğini (89) ve üstelik, muhtemelen jeolojik felaketin “insan ırkının sonunu” yavaş hareket eden termodinamik kaçınılmazlıklar en kötüsünü yapmadan getireceğini ifade eden garip bir teselli verir.

Helmholtz böylece evrenin yaşlılık ve felç yüzünden ölümünün özellikle moral bozucu anlayışından, elemental, jeolojik enerji yüklü yıkıcı kasılmaların daha aşına kaosu teselli kabilinden önererek kaçır. Daha yükseltici ve pohpohlayıcı ama kesinlikle entropi karşıtı başka bir teselli daha sunar: bilgi. Karanlıklardan bizatihi bilim tarafından çıkarılan ve “evrenin başlangıç ve sonunun tarihinin uzak gecelerini” aydınlatan ışık.

Termodinamiğin iki yasasının ilişkisine en berrak anlayışı getiren sonunda Clausius olmuştu. Evrene gelince, der, sıklıkla her şeyin bir devre olduğunu duyarız, bir yerde ve bir zamanda ve belli bir yönde bir değişme olduğunda, başka bir yerde ve başka bir zamanda aksi yönde değişmeler olur ki, “uzun vadede dünyanın durumu değişmez. Dolayısıyla, denir ki, dünya aynı yönde ebediyen gidebilir.” Birinci yasa, diye önerir, “muhtemelen bu görüşün önemli bir doğrulaması olarak görülebilir” ve gerçekten de, “belli bir çok önemli açıdan, evrenin değişmezliğini ifade eder.” Ama evrenin tüm koşuluna gelince, bir şeyi hesaba katmaz: Açıkça sonsuz bir geri dönüşümü engelleyen “ikinci temel yasanın” sonuçlarını. Bunlar, “evrenin koşulunun belli bir yönde kademeli şekilde giderek daha fazla değişeceği”; doğanın kuvvetlerinin gerçekleştirmeye muktedir olduğu ve “evrenin sistemini oluşturan cisimlerin var olan hareketlerinde zapt edilen” işin kademeli bir şekilde daha fazla ısıya dönüştürüleceği; ve ısıнын, “her zaman sıcak cisimlerden daha soğuk olanlara geçme ve var olan sıcaklık değişikliklerini dengeleme eğiliminde olduğundan, kademeli bir şekilde giderek daha tekdüze bir dağılıma sahip olacağı” yolundaydı. Dahası (ve burada Clausius’un akıl yürütmesi onu Thomson ya da Helmholtz’un ötesine götürür), “moleküller düzenlemeleriyle ilişkili olarak, maddi cisimler, var olan sıcaklığa da dikkat edilirse, moleküllerin toplam dağılmasının azamiye çıktığı belli bir koşula doğru yaklaşacaktır.”

“Evrenin entropisi azamiye doğru gitmeye eğilimlidir” formülünü de yeniden ifade eden Clausius oyun sonuna Beckettçi bir bakış atarak sözlerini bitirir:

Evren entropinin en yükseğe çıktığı bu sınır koşuluna yaklaştıkça, başka değişme vesileleri azalır; ve bu koşula sonunda erişildiğini varsayarsak, artık hiçbir değişme gerçekleşmez ve evren değişmez bir ölüm durumunda bulunur.¹⁷

Geçmişten Sesler

İlerleyen bir yayılmanın kinetik etkileşimlerin tümünü ya da neredeyse tümünü sıfırladığı bir kozmik koşul imgesinin termodinamiğin icadını beklemesi gerekmiyordu. Epikuros bundan, sonlu maddenin sonsuz uzayda (“boşluk”) bulunduğu bir evren olasılığını saf dışı bırakmak amacıyla söz eder. “Çünkü boşluk sonsuz ve cisimler de sonluysa, cisimler hiçbir yerde durmayıp yolları boyunca sonsuz boşlukta dağılacaklardır.”¹⁸ Böylesi bir yayılma sonucu, kinetik etkileşimin yokluğunda, her türlü yapı ve farklılaşma ortadan kalkacaktır. Epikuros’un söylemek istediği, böylesi bir koşulun gözlemlenebilir gerçeklikle açıkça çeliştiği ama olmadığını kanıtladığı türden evrende (sınırsız zaman verilirse) kuşkusuz gerçekleşebileceğidir.

On sekizinci yüzyıl Fransa’sında, büyük doğabilimci Buffon *Époques de la nature* [Doğanın Çağları] (1779) adlı çalışmasında yer kürenin oluşumunun bir tarihini vermişti ve geçmiş kadar geleceğini de iç ısıasına ve gelecekteki, insanın iklimi değiştirme çabalarıyla ne kadar ötelenip nitelleştirilse de kaçınılmaz bir ısı ölümü olan soğumasına bağlamıştı. Hemen hemen aynı zamanlarda, Buffon’la araları iyi olan ve onun erken dönem çalışmaları da aşına olan başka bir bilgin, güneşin sönmesi olasılığını da ele aldığı, kendi deyimiyle felsefi bir “ıvır zıvır” kaleme almıştı. Benjamin Franklin’in “The Ephemera” adıyla bilinen ve Moulin Joli’ye (Seine üzerinde bir ada) bir ziyaret sonrasında çok daha genç Madam Brillon’a yazılan mektuplardan oluşan fablı “tüm sonraki Kuşaklarının bir Gün içinde doğup tükendikleri bize söylenen Ephemere adı verilen bir tür küçük Sineğin” bilgece düşüncelerini aktarır:

Bu, dedi, Irkımızın, benim zamanımın çok öncesinde yaşayıp gelişen bilgili Filozoflarının Görüşüdür ki, bu büyük Dünya, *Moulin Joli* kendisini 18 Saatten fazla sürdürmez; ve düşünüyorum ki bu Görüşün bazı Temelleri de var, çünkü tüm Doğaya Yaşam veren ve benim zamanımda açıkça Yerküremizin Sonundaki Okyanusa doğru büyük ölçüde gerilemiş olan büyük Işığın görünen Hareketi Gidişatını bitirecek, bizi çevreleyen Sularda sönecek ve Dünyayı Soğuk ve Karanlığa terk edecek, illaki de evrensel Ölüm ve Yıkım üretecektir.

Bir uzun yaşam mucizesi olan (yedi yaz saati yaşamıştı ve belki de daha yedi sekiz dakikası daha vardı) ephemere çaba ve başarıyla kalıcı şöhretin beyhudeliği üzerine düşünceler üretir; çünkü “18. Saatte, bizatihi Dünya, hatta tüm *Moulin Joli* Sona erdiğinde ve evrensel Yıkıntılara gömüldüğünde tüm Tarih ne olacak?”¹⁹

* Ephemera: İngilizcede, hem ıvır zıvır, geçici şeylere verilen bir addır, hem de buradan hareketle bir günlük ömrü olan böcekler böyle adlandırılır –çn.

Franklin'in nükteli fablını yerine oturtmak kolay değildir, ki güzelliğinin birazı da bundan kaynaklanır. Ama zekice bir *amitié*'ye (dostluk) iltifat ve beşeri ihtirasların beyhudeliği üzerine (anı olabildiğince değerlendirmek üzerine) imalı davetlerle birlikte uzun uzadıya Süleymanca konuşmaların yanında, fabl ephemere'in o kadar inandırıcı biçimde desteklediği bilimsel görüşü de hoş bir üslupta alaya alır. Anlaşılan, dünyanın içkin ölümü üzerine raporlar büyük ölçüde abartılıdır. Ölümlülük ve çözünme "Doğanın Gidişatında" tek yaşamı ve hatta devleti çarpar (bilge var olan ephemere ırkının dakikalar içinde "diğer ve daha eski çalılıklarda olanlar kadar yozlaşacağını ve dolayısıyla o kadar acınası olacağını bekler), ama Doğanın ve kozmosun çevrimsel sürekliliği ayrı bir konudur. Franklin burada, bir on sekizinci yüzyıl insanı olarak, en azından kozmolojik açıdan devrimciden çok sıradan gibi görünür.

Buffon'un, ertesi yıl *Époques*'ta baskıya verilecek olan kendi görüşleri, yakın zamanda değişmişti. Birkaç yıl önce ataletsel istikrarını kutladığı bir kozmos görüşüne sahipti ve hareketi ısı ve ışık üreten, güneşin, "Bu verimli ışık ve yaşam kaynağının hiçbir zaman tükenmeyeceği" döner bir güneş sistemi kuramını buna dahil etmişti.²⁰ Buffon genelde evrendeki kuvvetler dengesinin sürdürüleceğine olan inancını korudu, ama *Époques de la nature* yazıldığında yerkürenin gene de soğuktan öleceğine inanmaya başlamıştı, çünkü "Güneş tarafından yerküreye taşınan ısı... yalnız başına canlı doğayı desteklemeye yeterli olmayacaktı." Bir zamanlar erimiş durumda olan yerküre fark edilemeyecek hızda soğuyordu ve yaşanabilir bir sıcaklığa 72.000 yıl gibi bir süre önce eriştiğinden, "hayvanların ve bitkilerin beslenmeleri için uygun olmayan bir sıcaklığa kadar soğuması için de aynı sürenin geçmesi gerekiyordu."²¹ Hem yenilenebilir ya da tükenen kaynak olarak güneşin enerjisi hem de yerkürenin yaşam süresinin göstergesi olarak iç ısı ve soğuması konuları bir sonraki yüzyılda yeniden sahnenin merkezinde yer alacaktı, ama termodinamiğin dilini konuşarak.

Ama bu arada kökten farklı bir düşünce ve duygu ikliminde, Shelley'nin hevesli bilimsel muhayyilesi *Époques de la nature*'ü özümsemişti. Alplerin buzulları, yıkım güçleri ve görüldüğü kadarıyla durdurulamaz ilerleyişleri karşısında dehşete düşmüş ve Buffon'un "yüce ama kasvetli kuramını" anımsamıştı – "üzerinde yaşadığımız bu kürenin, gelecekteki bir dönemde kutup buzlarının ve yeryüzünün en yüksek noktalarında üretilenlerin pençesinde bir buz kütesine dönüşeceğini." Ve "Bu yeşil yeryüzünün biçim ve adını... ebediyen aşağıya yatacağı" "büyük Kışın" "Yaşam Zaferini" yazmıştı.²² Benzer bir ruh halinde, Byron'ın 1816'daki şaşırtıcı şiiri "Darkness" [Karanlık], "hepten bir rüya olmayan bir rüyada" güneşin sönmesinin sonuçlarını tahayyül eder. Ama güneşin ölümü yavaş ve kaçınılmaz bir bozunmanın sonucu değil, ani ve felaketli olarak görülür. Bunu izleyen, "buzlu Yerküre... kör ve kararan" üzerindeki dağılma, her şeyden önce toplumsal ve yapısal çöküştür, açlık ve büyük yangın insanları ve kentleri (ve yalnızca biraz daha az zeki hayvanları) kendi sonlarını hızlandırmaya sevk eder. Şiir geleneksel kıyamet tahayyülünü yineler, ama son durum Wells, Flammarion, Beckett gibi yüzyıl sonu ve sonrası imgelem gücü kuvvetli yazarların nihai entropi olarak pek de geliştiremeyecekleri gibidir:

Dünya boştu,
Kalabalık ve güçlü olanlar bir yığındı,

Mevsimsiz, otsuz, ağaçsız, insansız, yaşamsız
 Bir ölüm yığını, sert kilden bir kaos.
 Nehirler, göller ve okyanus hepsi hareketsizdi,
 Ve sessiz derinliklerinde hiçbir şey kıpırdamıyordu;
 Tayfasız gemiler denizde yatmış çürüyor
 Ve direkleri parça parça dökülüyordu: düştükçe
 Bir yükselme olmadan abiste uyuyorlardı-
 Dalgalar ölüydü; gelgitler mezarlarına girmiş,
 Ay, hanımları, evvelce tükenmişti;
 Rüzgârlar durgun havada solmuşlar,
 Ve bulutlar kaybolmuştu; Karanlığın yoktu,
 Onlara ihtiyacı – O evrendi.²³

Byron'ın şiiri Devrim sonrası duygularına, tarihsel olduğu kadar kıyametbilimsel de olan karanlık bir gerilim uyguluyordu – Volney'nin *Les Ruines*'inden [Yıkıntılar] başlayarak²⁴ birçok betimlemede ortaya çıkan, ıssız çöllerde yalnız figürler, felaket ya da felakete yol açan yozlaşma tarafından alçaltılmış imparatorlukların izleri. Mary Shelley'nin eseri *Last Man* [Son İnsan] (1826) dünyanın ya da en azından insanlığın ölümünün evrensel bir salgın sonucu geleceğini tasarlayarak nedenselliği değiştirir ama romandaki baskın mecaz gene de beklenmedik felakettir.²⁵ On dokuzuncu yüzyıl başlarının sanat, edebiyat ve popüler tiyatrodaki verimli “Katastrof (Felaket) Okulu” genellikle, konu seküler olsa da (örneğin Pompeii) ilhamını İncil modellerinden alır. Gene de, ressam John Martin gibi bazı sanatçıların eserlerine yerükürenin tarihi üzerine bilimsel görüşler de damgasını vurmuştur – özellikle de Georges Cuvier'nin savları ve 1830'larda “Katastrofizm” (felaketçilik) başlığı altında toplanan geçmişin muazzam “Plutonca” ve “Neptünce” etkinliklerinin kanıtlarına dair jeolojik akıl yürütmeler. Kuşkusuz, felaket fantezilerine olan iştah, Cuvier'nin büyük fosiller üzerine çalışmasına (1812) yazdığı giriş olan büyük özet ve savı *Discours préliminaire* [Giriş Konuşması] tarafından da tetiklenmiştir – burada Cuvier geçmiş, fiziksel kalıntılarından, en sonuncusu altı bin yıl önce gerçekleşmiş bir dizi yerüküre felaketi olarak okur. Geniş biçimde çevrilen bu çalışma 1813'te *Essay on the Theory of the Earth* [Yerüküre Kuramı Üzerine Deneme] başlığıyla İngilizceleştirilmişti.²⁶ Byron bunu Lucifer'in *Cain*'de [Kabil] (1821) sunduğu kayıp ve yabancı dünyalarda kozmik geçmişe bakışla yansıtır. Lucifer türlerin silsilesini ima ederken, yeryüzünün eski şanının ve yok olmuş büyük halkının gölgeleriyle yüzleşen Kabil, böyle bir şeyin nasıl gerçekleşmiş olabileceğini sorar. Lucifer yanıt verir:

Elementlerin çok yıkıcı ve kaçınılmaz
 Yıkım ve düzensizliği,
 Bir dünyayı kaosa döndürmüş ve bir kaos
 Çökerek bir dünyaya çarpmış: böyle şeyler,
 Zamanda çok ender olsa da ebediyette çok görülür.²⁷

Burada kışkırtıcı şekilde sorulmamış soru, bu iki düzenin, (tarihsel) zaman ve ebediyetin nasıl ilişkili olduğudur. Birini diğerinin üzerine çakıştırırken, zamanın boyutları, sınırları, somut olarak nelerdir? Ve bunların ölçüsü nasıl alınır?

Bir Zaman Sorunu

Jeoloji bilimi adına ve modern temellerine 1750-1850 arasındaki yüz yılda kavuştu ve kendine özgü bir fiziksel tarihi de olan yeryüzü, mecburen organik yaşamın da oyun alanı olduğundan, William Thomson fiziksel bilimlerdeki erim ve yetkesini Darwin'in evrimsel biyolojisine doğru da uzattığında, jeoloji kendini hem vekâleten hedef hem de savaş alanı konumunda buldu. O sırada, Romantik dönemin baskın ekolü jeolojik “katakstrofizm” büyük ölçüde “birörneklilikçilik” (uniformitarianism) tarafından gölgede bırakılmıştı. Her iki terim de William Whewell tarafından, Charles Lyell'in *Principles of Geology*'sinin [Jeolojinin İlkeleri] 1832 tarihli eleştirel bir incelemesinde ortaya atılmıştır – Lyell'in çalışması, sentez gücü ve ayrışık bir alandaki berraklaştırışı dürtüsüyle kendisini Birörneklilikçiliğin kutsal kitabı olarak kabul ettirecekti.²⁸ O zaman Darwin de organik yaşamdaki evrimsel süreçler üzerine büyük açıklamasını Lyell'in somutlaştırdığı haliyle modern jeolojinin temelleri üzerine oturabilecekti, yani, T.H. Huxley'nin de belirttiği gibi, “zaman abisinin uzay abisi kadar geniş gözükmelerini sağlayan”²⁹ jeolojinin üzerine. Cuvier de evvelce şöyle demişti: “Deha ve bilim uzayın sınırlarını patlattı ve... evrenin mekanizmasını ortaya çıkardı. Zamanın da sınırlarını patlatmak, İnsan için muhteşem bir şey olmaz mı[?]... ve doğa tarihi de neden günün birinde kendi Newton'ına sahip olmasın?”³⁰ Ama Cuvier'nin zamanı, en azından yerkürenin tarihinin son safhası açısından, gerek türler, ki bunların değişmez olduğuna inanıyordu, gerekse de kıtaların kademeli değişmesine yer bırakmayacak şekilde, kabaca İncil kronolojisiyle kısıtlıydı. Türleşme ve değişimin anahtarı olarak yavaş doğal seçim süreçleri için Darwin bir “zaman abisine” gerek duyuyordu, kayalardaki sabırlı fosil oluşumu ve silsilelerinin aşamacı açıklamasının sağlayabileceği türden bir şeye.

“Aşamacı” kolaylıkla, Lyell ve onun öncü ardılları olan James Hutton ve John Playfair okulu için “birörneklilikçi” olarak bir özetleme yaftası da olabilirdi, ancak “birörneklilikçi” metodolojik hatta felsefi bir öncül öne sürüyordu. Bugün ilerlemekte olan süreçler jeolojik geçmişi yorumlamaya uygun tek araçlardı ve bir yerküre kuramı (Hutton'ın sözleriyle) “dünyanın mevcut düzeninden önce gelene göre bir bakışa sahip olamazdı; çünkü üzerinde akıl yürütmemiz gereken yalnızca bu düzendi.” T.H. Huxley'nin de kabul etmek zorunda kaldığı gibi, on sekizinci yüzyılın sonunda disiplinin temel taşlarını yerleştirmiş olan Hutton evrimci değildi ve Fransız gök mekaniğinin de onayladığı istikrarlı, telafi edici gökyüzünde yerkürenin sistemi için bir model, “bir başlangıç belirtisi de bir son olasılığı da” ortaya çıkarmayan süreçlere sahip bir “dünyalar silsilesi” görüyordu.³¹ Gene de, Hutton'ın yavaş kabuk aşınması ve deniz diplerine çökelti, çökeltinin yerleşmesi, yükselmeleri, ısı kuvvetlerine ve araya girmelere tabi olma, sonra da yeni aşınma ve çökeltiiler süreci, sonsuz çevrimlerle, zaman kısıtlaması olmadan stratigrafik ya da bioform evrim kuramlarına yer açıyordu.

1862'de, on yıl kadar önce şeylerin sonuna bakmış olan William Thomson bu kez dikkatini başlangıçlara dikti. *The Origin of Species*'ten [Türlerin Kökeni] üç yıl sonra *Macmillan's Magazine*'de amacı açıkça geniş bir izleyici kitlesi önünde Darwin ve destekçilerine iddiaları konusunda meydan okumak olan bir deneme yayımlandı. Bunu, doğal seçimle evrimin gerektirdiği muazzam zaman dilimlerine fizik yasalarından, özellikle

de termodinamikten türetilen zaman sınırlarıyla karşı çıkarak yaptı. Evrimcilerin cömert jeolojik zaman inşalarındaki birçok sorunlu kabulün arasından bir seçme yaparak, burada “Güneşin Isısının Yaşı” üzerine odaklandı.³² Uygun enerji kaynakları olarak kimyasal yanma ya da göktaşı yenilenmesini (evvelce benimsediği bir kuramdı) saf dışı bırakarak, Thomson tahminlerini, ısıyı başlangıç birleşmesi ve kütleçekim kasılmasından türeyen akkor kütleinin ısıyan enerjisine dayandırır. Olası soğuma oranıyla güneşin başlangıç ve özgül ısılarının kısıtlayıcı sınırlarından hesaplayan Thomson, “toplam olarak güneşin yerküreyi 100.000.000 yıldan daha fazla aydınlatmış olmasının olası olmadığı” sonucuna varır (393). Bu görece kısalığı göz önünde bulundurarak sorar: “O zaman, ‘Weald bölgesinin çoraklaşması’ için yapılan 300.000.000 yıllık jeolojik tahminler konusunda ne düşüneceğiz?” Ve kişiselleştirerek, “Güneşin maddesinin fiziksel koşullarının, laboratuvarlarımızdaki maddeden dinamiklerin düşünmemizi gerektirdiğinden 1000 kez farklı olması mı daha olasıdır; yoksa fırtınalı bir denizin, aşırı kuvvetli olası Manş Denizi gelgitleriyle birlikte tebeşir taşı bir yamacı Bay Darwin’in tahmini olan yüz yılda iki buçuk santimden daha hızlı aşındırması mı?” (391-2).³³

Büyük ölçüde açıklayıcı makalesinin girişinde, “Termodinamiğin ikinci büyük yasasının” tartışma götürmez yetkesine ve sonucu “kaçınılmaz bir şekilde evrensel bir durgunluk ve ölüm hali olacak olan” “*doğadaki tersinemez eylemine*” vurguda bulunduktan sonra, Thomson cümlelerin sertliğini nitelendirmede tutarsızlık tehlikesini göze alır. Okuyucusuna bilimin, imgelenebilir bir sınırı bulunmayan bir evrende, “kurulmuş saat gibi tükenen ve ebediyen duran tek bir sonlu mekanizma” yerine, nihayetsiz bir uzaydaki nihayetsiz ilerlemeye işaret ettiği bilgisini verir (388). Dahası, en başta yaşamı açıklayabilmek için her şeye hükmeden bir yaratıcı güce gerek olduğundan, “yerkürenin gelecekteki koşulları üzerine dinamik bilimden çıkarılacak hiçbir sonuç orada şu anda yaşayan zeki varlıklar ırkının kaderi üzerine moral bozucu görüşleri destekleyemez” (389). Ama yerkürenin o aynı sakinlerinin, “yaratılışın büyük depolarında henüz haberimiz olmayan kaynaklar yoksa, yaşamları için gerekli olan ışık ve ısıya sahip olmayı daha milyonlarca yıl sürdürebileceklerini” kesinlikle ifade eder (393).³⁴

Bir ay sonra Thomson, Royal Society of Edinburgh’a sunduğu “On the Secular Cooling of the Earth” [Yerkürenin Uzun Vadeli Soğuması Üzerine] makalesinde birörneklilikçi zaman çizelgesini yanlışlayacak ikinci bir fiziksel zemin ortaya koydu.³⁵ Burada, tersinemez yayılmadan, yerkürede derinliğe bağlı olarak sıcaklığın artmasından ve dışarı doğru iletimle sürekli ısı kaybının sonuçlarından hareketle akıl yürüterek, Thomson (daha sıcak) felaketli bir geçmiş olasılığını sunar ve bu arada sürekli çevrimsel elektrokimyasal yenilenmeli iç yerküre ekonomisi öneren Lyell’la, bunun devridaim makinesinden daha fantastik ve fiziksel gerçeklerle çelişkili olduğu gerekçesiyle açıkça alay eder. Yerkürenin yerleşmesi için, yaşanabilirlikle karşılaştırılmaması gereken, yirmiyle dört yüz milyon yıl arasında, geniş dış sınırlara varır. Ve 1868’de, tam da yanlışın kalesinde, Glasgow Jeoloji Cemiyetindeki konuşmasında, topyekûn meydan okuma için sahneyi hazırlar: “On Geological Time” [Jeolojik Zaman Üzerine].³⁶

“Jeolojik spekülasyonda BÜYÜK bir reform” çağrısında bulunan Thomson, güneşin ısısının yaşı ve yerkürenin soğuması üzerine savlarına sürtünme direnci üzerine olanları

da ekler, özellikle de gelgitin dönme üzerindeki geciktirici etkilerini. Başka konuların yanında, “Doğanın Eser sahibi, evrene, insanların kurumları gibi, kendi içlerinde yıkımlarının unsurlarını taşıyan yasalar vermemiştir” diye ilan etmiş olan Hutton üzerine Playfair’in düzeltmesini içeren “ünlü” ve kapsamlı pasajla başlayan Thomson, “Hiçbir şey gerçekten bu kadar uzak olamaz,” yorumunda bulunur (12). Britanya popüler jeolojisi, diye yorumlar, “şu anda doğa felsefesi ilkeleriyle taban tabana zıtlık halindedir” (44). Playfair’in belirttiği üzere Tanrı’nın işlerinde “geçmiş ya da gelecekteki süresini tahmin etmemizi sağlayacak” bir işaret bulunmaması bir yana (12), der Thomson, yerküre “halihazır durumunda ebediyen gitmemiş olduğunu ve şimdikinden çok farklı bir duruma doğru gidildiğini gösteren kanıtlarla doludur” (44). İleri bakıldığında, gelgit sürtünmesinin yerkürenin dönüşü üzerindeki uzun vadeli etkilerine göre, yerkürenin aya göreceli hareketinin duracağını öngörür; geriye, ısısını genişleten bir güneş ve sıvı durumdan soğuyan bir yerküreye bakarak da, “yerkürede olanların var olan durumu, yerküredeki yaşam, yaşamın sürekliliğini gösteren tüm jeolojik tarih, yüz milyon yıl gibi bir zaman dilimiyle kısıtlı olmalıdır,” sonucuna varır (64).

Meydan okuma yapıldığından, yaman Thomas Henry Huxley haklı Jeolojinin savunmasını üstlenir. Bir yıl sonra, paralel bir ortamda, Huxley Londra Jeoloji Cemiyeti başkanlık hitabında “Geological Reform” başlıklı konuşmasını yapar.³⁷ Thomson’ın mesleğe karşı saldırılarını savuşturmak amacıyla mahkeme salonu eğretilmeleri ve taktikleri kullanarak, Thomson’ın zamansal öngörülerinin, doğru da olsalar, kanıtlayıcı kesinliklerini reddeder. Üst ve alt sınırlarının müphemliğini ve (sonradan doğruluğu anlaşılabilecek olan) can alıcı bilinmeyenlerin varlığını öne sürer ve jeolojik kayıtlarda mutlak zaman çizelgelerinin olmaması nedeniyle, diye ekler, “bir ya da iki milyon yıl, titizlikle uyulan Huttoncu birörneklilikçiliğin amaçlarına bile pekâlâ uyacaktır” (278). Ama Huxley’nin başlangıç noktası olgusal savların çürütülmesi değildir. Jeoloji düşüncesinin yekpare olduğu anlayışını reddeder ve aksine, hepsinin de haklı oldukları yanların bulunduğu “aşağı-yukarı çelişkili sistem” ortaya koyar (252). Katı karşıtlıklarıyla Katastrofizm ve Birörneklilikçiliğe evrimciliği ekler, bu, evrimin kendisi gibi, “hem Katastrofizmdeki hem de Birörneklilikçilikteki mantıklı olanları kucaklayıp, birindeki keyfi varsayımlarla diğerindeki keyfi kısıtlılıkları reddetmektedir” (267). Biraz fazla katı bir şekilde, birini (katastrofizm) “fiilen sınırsız bir kuvvet deposunun varlığında” ısrarcıyken, diğerini (birörneklilikçilik) de “fiilen sınırsız bir zaman deposunun varlığında” ısrarcı olarak niteler ve ikisi arasında kuramsal bir karşıtlık gereği görmez. Ama savunması birörneklilikçiliğe ve seküler devamlarına karşı daha dikkatlidir ve inorganik ve organik süreçleri ilişkilendirmede kendi evrimci duruşu da onu Hutton’ın girişimini, kalıcılığını açıklarken yerküreyi “yalnızca bir makine” olarak düşünmenin ötesinde ön plana çıkarır. “Bu aynı zamanda örgütlenmiş bir bütün olarak da düşünülemez mi?” diye sormuştu Hutton, “makinenin gerekli bozunmasının, oluşturulduğu o üretici güçlerin ifasıyla doğal olarak onarıldığı bir kurulumda olacağı gibi?” (256). Diğer yandan, spekülatif bir “jeolojik nedenbilim (etioloji)” çağrısının kisvesi altında, Huxley bir tür ilerici katastrofizm olarak Kant’ın kozmogonisine başvurur:

Canlı bir dille büyük dünya-girdabını betimler, mucizevi anafurunun sınırlarını milyonlarca asrın yavaş süreçleriyle genişleterek, kademeli şekilde moleküler atıkların daha

fazlasını kapsıyor ve kaosu kozmosa dönüştürüyor. Ama sınırlarda kazanılan merkezde kaybediliyor; merkezi sistemlerin çekimleri bileşenlerini bir araya getiriyor, sonra bunlar, evrilen ısıyla, bir kez daha moleküler kaosa dönüşüyor. Böylece var olan dünyalar, olmuş olan dünyaların yıkıntılarıyla olacak olan dünyaların kaotik malzemesi arasında yer alır; ve tüm kayıp ve yıkıma karşın, Kozmos sınırlarını Kaos pahasına genişletir.

(264)

Kant'ın genişleyen evreni, Hutton'ın organik benzetmesi gibi, Huxley'ye, herhangi bir içerik ya da disiplini aşan evrimsel bir tasarımın yolunu açmakta çekici gelir.

Evrin doktrininin felsefi düşünür nezdindeki değeri, aynı yöntemi hem canlı dünyaya hem de canlı olmayana uyguladığı olgusu ve şaşırtıcı bir benzetmeyle, güneş sisteminin moleküler kaostan geliştiğini, yerkürenin, gençliğinin bulutsu bebekliğinden, sayısız değişme ve ölçülemez asırlar sonucu şimdiki biçimine geldiğini ve bir canlı varlığın bakteriler dediğimiz bir protoplazmanın şekilsiz kütlesinden geliştiğini benimsemesi nedeniyle düşmez.

(267-8)

Dahası, evrimsel silsile karmaşık bir dinamik gerçekliği düzene sokmanın ötesinde bir şey olmakla kalmaz; aynı zamanda zamanın yönüne de olumlu bir değer verir. Zaman burada bir gerileme ve çözünmenin, kozmosun tükenen saatinin değil, "Kaos pahasına" kozmik ilerlemenin ölçüsüdür.

Thomson altı hafta sonra, bir kez daha Glasgow Jeoloji Cemiyetine hitap ederken saldırıyı sürdürdü.³⁸ Huxley jeolojinin ihmallerini kanıtlama yükünü onun omuzlarına yıkmıştı ve o da ders kitapları ve doruğuna Lyell'in *Principles of Geology*'sinin son basımında (1868) ulaşan araştırmalardan alıntılar yaparak yanıt verdi. Lyell'in güneşin gücünün "asırdan asra düzenli azalması üzerine bu kurama" karşı çıkmak için kuvvetlerin dönüşürülebilirliğine ve örtülü olarak da sakınım yasasına atıfta bulunduğu uzun bir pasaj aktarır. Thomson için bu, jeolojinin "o aynı, termodinamiğin esas ilkelerini", yani ikinci yasa'yı "göz ardı etme eğiliminin" sarsılmaz bir örneğiydi (108-9). Dolayısıyla bu, "Kant'ın, kozmogoninin tekrarlanması için potansiyel enerjiyle eskisi gibi yeni bir kaos oluşturma varsayımından" daha mantıklı değildi. İkinci yasanın öngördüğü "yeni kaos" tam olarak yeniden yüklenen kaos değil, düzleşmiş kaostu.

Thomson, "son yirmi yılın aşırı-birörneklilikçilik" öncesi kendi jeoloji eğitiminin Huxley'nin şimdi evrimcilik olarak adlandırdığı temel kuramı içerdiğini (77) iddia etti, "Leibniz, Newton, Sedgwick... ve başka birçok gerçek jeoloğun Katastrofizmi" aynı "evrimcilikten" aşağı bir şey değildi (111). Ama özgün saldırısı "On Geologic Time" da öne sürülen temel konuların belagatli tekrarının özü, Huxley'nin "jeolojik saat yanlışsa, tüm doğacıların yapması gereken değişimin hızı kavramlarını buna göre değiştirmektir" yolundaki havalı güvencesinin reddine dayanıyordu. Thomson böylesi bir düzeltmenin "biyolojik spekülasyon" olarak adlandırdığı şey için önemsiz bir konu olduğu görüşünü kabullenmeyi reddediyordu. "Jeolojik dönemlerin, fiziksel bilimler tarafından dayatılan sınırları, kuşkusuz türlerin transmutasyonu varsayımını yanlışlayamaz; ama transmutasyo-

nun ‘doğal seçim değişiklikleriyle aktarılma’ yoluyla gerçekleştiği doktrininin yanlışlamak için yeterli gibi görünüyor” (89-90).

Tartışma burada sona ermedi ve yalnızca kuantum kuramıyla görelilik gibi uzlaşmakla kalmayıp, diğerinin öncüllerini ve sonuçlarını yalanlar gibi görünen, çatışan iki güçlü disiplin inşasının, gerçek bir şekilde üretken ve kendi kendilerini doğrulayacak zengin kaynaklara sahip olduklarından kendi disiplinlerinde hız kesmeden devam eden bir vakası olarak bilim tarihinde de özel bir yere sahiptir. Thomson’ın Darwincilerin ihtiyaç duydukları jeolojik zamana karşı öne sürdüğü termodinamik savı, fizik “yasasıyla” bunun Newton’dan beri sahip olduğu yetkeye dayanması ve buna ek olarak tahminlerinde açıkça cömert olan bir enerji kaynakları ve harcamaları denetimiyle de desteklenmesi nedeniyle ciddi bir uzlaşmazlık konusuydu. Huttoncu salt bildiğimiz dünyaya göre akıl yürütme ilkesiyle bile, Thomson daha güçlü savlara sahipti. Ama kuşkusuz, bilmesi mümkün olmayan bir şeyin ortaya çıkmasıyla, savları çöküverdi: Yerkürenin yaşının hesaplanması olarak (ve ısına katkı olarak) radyoaktif bozunum ve güneşin yakıtı olarak füzyon.

1897’de, ironik olarak Henri Becquerel’in uranyumda radyoaktivite keşfetmesinin üzerinden henüz bir yıl bile geçmeden, Thomson (artık Baron Kelvin) bir kez daha “The Age of the Earth as an Abode Fitted for Life” [Yaşama Uygun bir Mekân olarak Yerkürenin Yaşı] üzerine konuştu. Londra’daki Victoria Enstitüsünde gerçekleşen bu başkanlık konuşmasında tüm o uzun tartışmayı özetledi ve vardığı sonuçların, şimdi ve o zaman, ki şimdi deneysel araştırmalar sonucu düzeltilmişti, “imgelenemez’ büyüklükte hatta birkaç bin milyon yıl zamanlar içeren bir geçmiş gerektiren tüm o jeolojik ve biyolojik spekülasyonları süpürüp atmaya” yettiğini açıkladı.³⁹ On yıl önce güneşin ısıyan ısının kaynağı ve süresini çevreleyen sorunu yeniden ele almış ve “güneş ışığının yerkürenin geçmiş tarihinde yirmi milyon yılın üzerinde ya da gelecekte de beş ya da altı milyon yılın üzerinde bir sürenin olası olduğunu düşünmenin aşırı atılganca olacağı” sonucuna varmıştı.⁴⁰ Yüzyıl sona ererken, ruhları hüzne sürükleyip tahayyülleri de sonunu düşünmeye iten, kaçınılmaz ölüm hükmünün bir ya da on milyon yıl olması değil, sınırlılık ve seküler ölümlülük olgusuydu. Darwin bile, yaşamının sonuna doğru, Tanrı’ya ve dolayısıyla da ölümsüzlüğe inanç duygularıyla bağlantı kuramaması üzerine düşünürken, ölümsüzlük üzerine şunları yazabiliyordu:

Hiçbir şey bana şimdi fizikçilerin çoğunluğu tarafından kabul edilen görüşün, yani arada büyük bir cisim güneşe çarpıp ona yeniden hayat vermezse, güneşin ve bütün gezegenlerin zaman içinde yaşamı destekleyemeyecek kadar soğuyacağını ne kadar güçlü ve neredeyse içgüdüsel olduğunu göstermiyor. Benim gibi insanların uzak gelecekte şimdi olduğundan çok daha mükemmel yaratıklar olacağına inanan birisi için, o ve tüm akıllı varlıkların o kadar uzun süren yavaş bir ilerlemenin ardından tamamen yok olacağı düşüncesi tahammül edilmez geliyor.⁴¹

Bir Yön Duygusu

Termodinamik ile evrim arasındaki sorun var olan zamansa, bunun nedeni doğrusal, tarihselleştirilmiş ve yön olarak sınırlı zamanın her iki bilim için de o kadar maddesel öneme sahip olmasıydı. Konu nitel anlamda yönle ilgiliydi. Altta yatan itiş ve bütünün

hareketi giderek artan düzene mi doğruydu, yoksa uzağına mı? Artan kaosa mı doğruydu, yoksa uzağına mı? Kaosun nasıl imgelendiğine dair sorular da diyalogun bir parçasını oluşturuyordu. Bu sorular algılanan gerçekliğin, karmaşıklık ve basitlik, ayrışılma ve benzeşikleşme, bütünleşme ve özerklik gibi farklı özelliklerinin statülerinin yerleşmemiş olmasında yatıyordu ve o anın, daha doğrusu yüzyılın sorusuyla bağlantılandırıldığında, daha da yöne bağımlı oluyorlardı: İlerleme nedir?

Proto-Darwinci düşüncede, sunulan metnin gökyüzü değil yeryüzü olmasıyla, ilerleme taşlarda ve çökeltilerde giderek artan bir karmaşıklık anlatısı olarak okunuyordu. Muazzam popülerliğe erişen *Vestiges of the Natural History of Creation*'da [Yaratılışın Doğal Tarihinin Kalıntıları] (1844), Robert Chambers organik dünyada inorganik dünyadaki kütleçekime benzer bir gelişme yasasının işlediğini öne sürer. "Yüksek" gelişmeyi, "sonunda daha karmaşık ve yoğunlaşmış bir örgütlenmeye... erişim" şeklinde tanımlayarak, eski, fosil içeren katmanlar üzerine "bu ilkel çağlarda yeryüzünün Faunasının ne kadar dikkat çekici düzeyde tekbiçimli olduğuna" dikkat çeker ve çeşitlilik yoksunluğunu yeryüzündeki yaşamın görece yeni oluşuna "ve şimdi organik krallığa damgasını vurmuş olan birçok çeşitlilik tonunun üretilmesinde etkili olduğuna inandığımız dış etmenlerle çok az deneyim yaşamış olmasına" bağlar.⁴² Beğenilen astronom, eğitimci ve bilim yazarı John Pringle Nichol, *System of the World*'de [Dünya Sistemi] (1846) fosil kayıtlarının düzensiz başlatılmasının "ilerleme" olarak nasıl yorumlanacağı üzerine düşünürken, bir "kuşkusuz belirtiy" dikkat çeker: "*Yükselen işlevli* ve artan beyin yoğunluklu omurgalı hayvanların bir şekilde düzenli olarak ve ardı ardına sahneye geldiklerine."⁴³ Nichol başka bir yerde "bu modern Çağın en çarpıcı özelliğinin durmak bilmeyen etkinliği ve dönüşümlerinin hızı" olduğuna dikkat çekmiş ve kendi seçme disiplini "evrensel istikrarsızlığa" katmıştır.⁴⁴ Ama burada, "İlerleme Fikri" başlığı altında, "Evrenin yalnızca değişme değil, aynı zamanda gelişme durumunda da olduğu, sanıyoruz ki yanılmaz dürtülere uyarak, yüce ama bilmediğimiz bir planı uyguladığı" sonucuna varır (*System*, 217).

Ardışıklığı giderek artan karmaşıklıkla ilişkilendiren bir gelişme yasası, toplumdaki teknolojik ve bilimsel ilerlemeyle birlikte gelen değişmeyi etkileyen, coşkulu değişmelerle yayılan gücün doğada gerekçe bulmasının bir yolu oldu. Böyle bir gerekçe bulmak, Herbert Spencer'in *Origin of the Species*'ten iki yıl önce yayımlanan denemesinin başlığında ilan edilen ihtirastı: "Progress: Its Law and Cause" [Gelişme: Yasası ve Nedeni].⁴⁵ Daha sonraları toplumsal ve bilimsel anlayışları sentezlemeyi hedefleyen bir felsefeye dönüştürülmüş ve yazarını Victoria çağının seküler yüksek ilahiyatçılarından biri haline getirdiği gibi, modern sosyoloji ve psikolojinin de kurucularından biri yapmıştır. Kilit sözcüğün "evrim" yerine henüz hâlâ "ilerleme" olduğu 1857 tarihli denemesinde, Spencer yakın tarihli embriyo gelişmesi modellerine dayanarak soruşturmasına başladı. Alman bilimi (özellikle de Karl Ernst von Baer'inkiler) tohumdan ağaca, yumurtadan hayvana, değişmelerin "yapısal bağdaşıklıkta yapısal ayrışıklığa", doku ve kimyasal bileşimde özdeki tekbiçimlilikten farklılığa bir ilerleme oluşturduğunu göstermişti. "Organik ilerlemenin bağdaşıktan ayrışığa bir değişmeden oluştuğu tartışmaya yer vermeyecek şekilde belirlenmiştir. Şimdi, en başta bu organik ilerleme yasasının tüm ilerlemelerin yasası olduğunu göstermeyi öneriyoruz" (446). Spencer, coşkulu bir çabayla, yerkürenin jeolojik ve iklimsel

evrimini, yüzeyindeki yaşamı, toplum, yönetim, imalatlar, ticaret, diller, edebiyat, bizatihi bilim ve sanatı da buna dahil etti. Bulutsu varsayımına, güneş sisteminin başlangıçtaki “sonsuz yaygınlıktaki ve neredeyse bağdaşık ortamından” olası evrimine başvurdu (447). Türlerin uyum sağlayıcı ayrıntılanma ve farklılaşmasına ve insan topluluklarının daha fazla ayrışıklığa, çeşitlenmeye ve karmaşıklığa doğru evrilmesine Lamarckçı bir açıklama getirdi. Kabile şefliğinin ortaya çıkmasından sanayi örgütlenmesi ve işbölümüne doğru hem Avrupalıların genel tipten büyük farklılaşmasına dikkat çekerek biyolojik açıdan, hem de toplumsal, siyasal ve iktisadi açılardan “İnsanın giderek daha fazla ayrışıklığa doğru ilerlemesini” görür. Ayrışık farklılaşmaya doğru çok güçlü kuvveti “her değişimin ardından birden fazla başka değişimin geldiği” (474) önermesinde bulur, sistemli karmaşıklığın yanında belirgin bireyselleşmede de üstel artışın görüldüğü çarpan etkili bir zincirleme tepkimedir bu. “Buhar gücünün son somutlaşması olan lokomotif” üzerine muhteşem bir pasajla örneklendirir, bu, “demiryolu sistemimizin bu son failinin ülkenin çehresini, ticaretin gidişatını ve insanların alışkanlıklarını değiştirmesinin” yolları üzerine muazzam bir rehberdir (481). İşte bu kaçınılmaz “etkilerin çoğulluğunu”, “şimdiye kadar izleyebildiğimiz kadarıyla, genelde ilerlemenin nedeni” olarak belirler (471).

Bu muazzam ihtiraslı denemede Spencer, “Genelinde Evrenin, her organizma gibi, bir zamanlar bağdaşık olduğunu, bir bütün olarak ve her ayrıntısıyla durmadan daha fazla ayrışıklığa doğru ilerlediğini” öne sürer ve bu süreç için bir son öngörmez. Kuşkusuz sürecin kendini tüketeceğine, tersyüz edeceğine ya da bir sınıra erişeceğine dair bir uyarıda bulunmaz ve yayılan ve de bölünen kuvvetin geri döndürülemeyecek şekilde dağılan kuvvet olabileceği de onu endişelendirmez. Bu yüzden (din ve bilim üzerine son bir söz dışında) şöyle bitirir:

Görülecektir ki, bugünün her görüngüsünde, en başından beri, her yayılan kuvvetin birçok kuvvete bölünmesi sürekli bir şekilde daha yüksek bir karmaşıklık üretmiştir; böylece ortaya çıkan ayrışıklığın artması henüz devam etmektedir ve devam etmelidir de; ve bu ilerleme tesadüf değildir, insanlığın denetiminde bir şey değildir, hayırlı bir gerekliliktir.

(484)

Spencer, uzun çalışma hayatı boyunca Huxley ve Tyndall, Thomson ve Maxwell düzeyinde bilim insanlarının sohbetine, yorumlarına ve eleştirel ilgisine hedef olmuştur. Anlaşılan, denemesi yayımlandıktan az sonra Tyndall’la bir sohbetinde nihayetsiz evrensel ilerleme yerine işlerin nihai durumu sorusu ortaya atılmıştı.⁴⁶ Spencer zaten bir süredir denemesini her şeyi kapsayan evrimci bir felsefe şeklinde geliştirecek bir çalışma üzerinde düşünüyordu. Tyndall’a yanıtı, “nihai denge eğilimini” baştan beri kabul ettiği şeklinde oldu. Ama şöyle diyordu: “Geçen Haziranda ve yeniden cumartesi günü ifade edilen konumuzda benim için yeni olan, dengelenmenin ölüm olmasıdır. Evvelce yaptığım gibi dengeye toplumun nihai ve *en yüksek* durumu olarak baktığımdan, bunun evrenin de yalnızca nihai değil, en yüksek durumu da olduğunu varsaydım.” Şaşırdığı ve çok tedirgin olduğu için, bu konuyu daha fazla tartışmak ister.⁴⁷

First Principles’ın [İlk İlkeler] dizi bölümlerinin sonuncusu Haziran 1862’de yayımlandığında, Spencer evrensel tasarımı en azından termodinamik karşı akıntıyı hesaba

katacak biçimde yeniden formüle etmeyi gerekli görmüştü. Daha o yılın Mart ve Nisan aylarında Thomson “On the Age of the Sun’s Heat” [Güneşin Isısının Yaşı Üzerine] ve “On the Secular Cooling of the Earth” başlıklı iki zorlu makalesini yayımlamıştı. Mayıs ayında Spencer, sonuçlandırıcı toparlaması öncesi son bölüm olan “Equilibration”ı [Dengelenme] gözden geçirmekte “hayli zorluk çektiğini” bildirmişti.⁴⁸ Sonunda ortaya çıkan metinde, Spencer ısı, ışık, elektrik yayılımı ve hareketin dağılımı için bir yer bulmuştu. “Yani, bu hareketler bölünmeye ve alt-bölünmeye uğrar; ve bu sürecin sınırsız devamıyla, hiç kaybolmasalar bile, kademeli bir şekilde fark edilmez hareketlere indirgenirler.”⁴⁹ Ve sonunda o varsayımsal soruyu sorar:

Her türden Evrim evrensel dengelenme sürecine özgü bir şekilde yapı ve işlevde karmaşıklığın artışıysa; dengelenme, kademeli bir şekilde kusursuzlaşan hareketli denge biçimlerinden geçerek, tam bir eylemsizlikle sonuçlanacaksa; her şeyin yöneldiği kader nedir? Güneş Sistemimizi oluşturan cisimler yavaşça kuvvetlerini dağıtıyorsa, Güneş ısınıp kaybediyorsa... jeolojik ve meteorolojik süreçler Güneşin ışınlamayı azaldıkça çaresiz etkinliklerini azaltacaklarsa... İnsan ve Toplum, vardıkları evrim düzeyi ne olursa olsun... en düşük yeryüzü yaşamlarıyla aynı şekilde sonunda azalıp yok olacaklarsa; açıkça her daim mevcut ölüme doğru ilerlemiyor muyuz? Ve böylece, her şeyin sonucu olarak, çevrelerinde yaşamdan yoksun gezegenlerin dolaştığı sönmüş yıldızlardan oluşan bir evren mi düşünmeliyiz?

(471-2)

Spencer kendi kendine yanıt verir: “Her yerde gelişen süreçlerin yaklaşık sonucunun bu olduğuna kuşku yok.” Ama ardından, böylesi bir durumun gerçekten nihai olup olmadığını sorgular. (Gelecekle ilgili bazı ifadelerin meşruiyeti üzerine) vicdan muhasebesi, varsayım ve yaratıcı bilimsel savlama karışımı sonucu, sonu gelmez bir “dönüşümlü Evrim ve Çözünme çağları” zincirine, tersinebilir bir maddenin birleşmesi ve dağıtıcı hareket silsilesine yol açarak, “başka koşullarda ölüm olarak adlandıracağımız o eksiksiz bütünleşme ve dengelenmeye” döner (482).

Zaman ve düzeltmelerle, dağıtıcı safha Spencer’in taslağında daha büyük önem kazanır ama gene de dönüşümlü çağlar ve silsileli dünyalar görüşüne eşlik eder. *First Principles*’in ilk basımında, evrimsel ilerlemenin sınırları olasılığı, çözünmenin evrim sonrası safhası ve bir evrensel bitiş tehdidi hep “Equilibration” [Dengelenme] bölümü altında toplanmıştır. Ama daha sonraki basımlarda, 1867’den başlayarak, ayrı bir bölüm “Evolution and Dissolution”ın [Evrim ve Çözünme] karşılıklı karakterini ele alır.⁵⁰ Ve Spencer “Equilibration” ile nihai özet arasına, mantıksal konumuna, ama sanki sonradan aklına gelmiş gibi, basitçe “Çözünme” olarak başlıklandığı ek bir yer küresel ve evrensel gelecek görüşü ekleme gereği duyar. Bu Spencer’in üzerinde oyalanmak istediği bir konu değildir. Gene de, Spencer’in evriminde çarpıcı ve hatta belirleyici olan öncelikle evrim olarak adlandırılan daha geniş ve bilimsel düzenli değişme kavramı fikrine kapılmış olumlu dürtüye olan yatırım, sonrasında da yüzyıl ilerler ve evrimsel değişme anlayışı da doğanın düzeninin çözünmeye doğru bir bütün olarak geri döndürülemez eğilimi haberini hazmederken, bu olumlu kalıtın eriyip gitmesidir. İlerleme olgun bir toplum, kişi ya da güneş sistemi gibi kendi kendini idame ettiren bir “hareketli dengede” değil, nihai olanında sona erecektir. Spencer’in hareket

noktası olan, zaman içinde kasıtlı ya da kasıtsız koşulların çoğalması yasasına bağlanmış olarak enerjinin sakınımı yasasının, sınırsız ilerlemeci değişme (artan farklılaşma, tanımlama, karmaşıklık, yoğunlaşma, örgütlenme) için yetersiz bir dayanak olduğu ortaya çıktı, çünkü hem dağıtıcı hem de etkileşimle ilgili maliyetler hesaba katılmamıştı. En iyi koşullarda, sakınım (Spencer “kuvvetin sürekliliği” demeyi yeğliyordu)⁵¹ mevcut eylem kuvvetini yalnızca sakınıyordu, artırmıyordu. On dokuzuncu yüzyıl biliminin iki sentezleyici genellemesi, evrim ve enerjiyi birleştirme, evrimci modelleri devamlılık ve değişme gösteren tüm görüngülere uygulama ve geliştirici ardıllığı fizik yasasına dayandırma özlemi belki de kaçınılmazdı. Ama o zaman da sakınım yasasının yönsele, zamana bağlı ortağı olan entropi yasasının da hakkını talep etmesi aynı şekilde kaçınılmaz oluyordu.

Ama Spencer’ın ikinci yasanın gölgesini etkisiz kılıp aşma yolundaki önemli çabası, onu bunun yaratıcı etkisine katkıda bulunmaktan ya da kimi daha derin sonuçlarıyla boğuşmaktan alıkoymadı. Çözünmeyi tutarlı, örgütlü maddenin içerdiği kuvveti (enerji) tutarsız, moleküler harekete dönüştüğünde olan şey olarak tanımlaması ve her şeyin dengelenmeye doğru olan eğilimini tedirgin, çift kutuplu açıklaması, entropiye daha az belirlenimci, ama elemental kaosa doğru yolda hiç de daha güçsüz olmayan bir zemin sağlayan gelişmelerle birleşir. Ludwig Boltzmann ve James Clerk Maxwell’in 1870’lerdeki moleküllerin davranışı ve gazlardaki istatistiksel dağılımı üzerine çalışmaları, Thomson’ın “Universal Tendency in Nature”ı, ve Clausius’un entropinin azamileşmesi yasası yeniden formüle edilmiş olarak evrensel daha az olası durumlardan daha olası durumlara doğru ya da (belki de çelişkili bir şekilde) molekül düzeyinde artan bir rasgeleliğe ve toplamda termodinamik düzleşmeye ya da dengeye yönelme eğilimi olarak ortaya çıkacaktı. İşte burada, “entropi” giderek kendisini gösteren alta yatan bir koşul ve olası bir nihai durum olarak kaosu imgeleyen şekli olarak tüm değerine erişir. Yani, yalnızca kapalı bir sistemde enerjinin namevcudiyetinin ölçüsü olarak yola çıkmış ve sonrasında zamanın yönünü ve nitel tahribatını ifade eden yasa haline gelen entropi, sözcükte cisimleştirilen eğilim, güçlü bir yaratıcı bileşim gerçekleştirir. Çünkü, çoğalan rasgeleliği toplu ataletle birleştirerek, entropi on dokuzuncu yüzyılın sonu ve bunu izleyen yirminci yüzyılda hiçliğin özelliiksiz kaosuyla çoğulluğun çok yüzölçümlü kaosuyla sonunda birleştiği kâbuslarda bir yer edinmişti.

Sonradan Akla Gelenler

Fin-de-siècle’ nihai kaos imgeleri arasında, ani felaket ve entropi bozunması genellikle sahneyi paylaşırken, evrimci aşamacılık ve termodinamik bozunma uzlaşmayı başarmıştı. Gerçekten de fizik yasasının gölgesi biyolojik ve kültürel anlamıyla anlaşılan “yozlaşma” üzerine bir toplumsal endişeyi destekliyordu. Evrimci endişeler ve termodinamik kaçınılmazlıklar 1870 sonrasında, Fransa’daki askeri felaketin, orada ve başka yerlerdeki siyasal istikrarsızlığın, kalıcı iktisadi bunalımın ve toplumsal huzursuzluğun, çevresel bozulmanın ve sonunda Büyük Savaşta patlak veren iç ve dış sismik gerilimlerin ertesinde güçlü bir ifade bulan kötümserliğe katkıda bulundular. Örneğin, Henry Adams ve başka birçokları gibi hem Zola hem de Wells fiziksel ve biyolojik olanı çağdaş ve müstakbel kaos imgelerinde

* Fin de siècle: Fransızca “yüzyıl sonu” anlamında, daha çok on dokuzuncu yüzyıl sonunun büyük değişmelerini anlatmak için kullanılan terim –çn.

birleştirdiler. Doğrusu, Beckett öncesinde edebi bir eserde entropi kaosunu betimleyen, evrimci mirasın izini taşımayan “saf” bir girişim bilmiyorum ve o da *Godot’yu Beklerken*’de Lucky’nin “Antropopopometri”yi kucaklayan büyük tiradı aracılığıyla bağlantıyı kurar.

Enerji bilimi ve evrim bilimi arasındaki uyuşma da sonunda, T.H. Huxley’nin kamu hizmeti sırasında ortaya çıktı. Thomson doksanlı yıllara kadar bildiğini okuduysa da Huxley bunu yapmadı ve evrimci uyarlanma ve rekabete dayanan Spencerci ilerleme inancına karşı olan kuşku, doğanın süreçlerini etkileyecek etik bilinci doğurmaya muktedir bir tür (bizimki) için termodinamik düşüncelerin de kabulüyle birlikte ortaya çıktı. Yıl 1887’ydi, dürtü hem kamusal hem de kişisel ve Huxley’nin düşünsel dönüşümü iki davetli performansı arasındaki tezatta açıkça görülüyordu. Biri, “The Progress of Science 1837-1887” [Bilimin İlerlemesi 1837-1887] üzerine bir denemeydi ve *The Reign of Queen Victoria* başlıklı, Kraliçe Victoria’nın hükümdarlığının ellinci yıldönümü kutlaması için ısmarlanan bir yayında yer alacaktı; diğeri “The Struggle for Existence in Human Society” [İnsan Toplumunda Varoluş Mücadelesi] başlıklı, Manchester’daki genel dinleyici kitlesine hitap eden konuşmaydı.

Kutlama denemesinde Huxley, bilimsel gelişmeler açısından eşsiz bir çağın, hepsi yakından ilişkili ve her biri tüm fiziksel kozmosa uygulanabilecek üç büyük ürününün adını veriyordu (onun demesiyle) maddenin oluşumu doktrini, enerjinin sakınımı doktrini ve evrim doktrini. Termodinamik kuram açıklaması yalnızca sakınım yasasına dayanır ama sonradan ikircikli bir düşünce ekler: “Buradan, enerjinin, madde gibi, doğada yok edilemeyeceği ve var edilemeyeceği sonucu çıkar. Doğa dünyası, maddi olduğundan, enerjinin evrimini ve gerilemesini, kinetik koşuldan potansiyel olana geçişi ve geri dönüşü ifade eder. Nerede maddenin hareketi yer alıyorsa, bu hareket enerji deposunun tamamı ya da bir kısmı pahasına gerçekleşir.”⁵² Son cümle termodinamiğin ikinci yasasının kabulüne yaklaşabildiği kadar yaklaşır ama burada doğanın dışında bir kaynaktan olası bir takviyeyi reddetme dışında bir düşünce yoktur.

Kutlama yılına aynı zamanda sonbaharda işsizlerin Londra’daki toplantılarının ve polisle kanlı çatışmalarının da yaşandığı birçok toplumsal ve siyasal huzursuzluk da damgasını vurmuştu. Aynı sonbahar, zihinsel hastalığın gölgesi altında yaşanan büyük acıların ardından, Huxley’nin yetenekli ve çok sevgili kızı Mady veremden öldü. Böylesi bir acı karşısında çaresiz kalmak ve bu acıyı derinden paylaşmak, aynı zamanda da sanayi gelişmesinin meyvesi olarak dağ gibi sefaletle tanıklık etmek İnsanın doğanın planlarına olan güvenini de sarsabilir. Mady’nin ölümünden birkaç hafta sonra, Huxley Manchester’daki söz verdiği konuşmayı yaptı, ama geçici başlığı “Programme of Industrial Development” [Sanayi Gelişme Programı] olan konuşmayı dönüştürüp, “etik doğanın, kozmik doğadan doğmuş olsa bile illaki de ebeveynleriyle düşman olan görünürdeki çelişkisi” ile yüzleşme yolundaki bir dizi denemenin ilki haline getirdi.⁵³ “Varoluş yolundaki korkunç mücadelesinin nihai iyiye doğru gittiği ve ataların çektiklerinin karşılığının sonraki kuşakların artan mükemmelliğiyle verildiği” düşüncesinden huzur bulunması savını coşkulu bir şekilde alaya alarak, evrimin artan mükemmelliğe doğru düzgün bir eğilim anlamına geleceğini imgelemenin hata olduğuna dikkat çekti. Doğrusu bu, her neyseler yeni koşullara uyum sağlama yolunda sürekli bir yeniden modelleme demekti, öyle ki:

Metamorfoz, ileriye olduğu kadar geriye doğru da olabilir. Doğa filozoflarının bize söyledikleri, yani küremizin bir ergime durumunda olduğu ve güneşin kademeli bir şekilde soğuduğu doğruysa, o zaman evrimin evrensel bir kış mevsimine uyum sağlama anlamına geleceği bir zaman da gelecek ve her türden yaşam biçimi sona erecektir, artık ve antarktik buzların tekhücreli yosunu Diyatom ve kırmızı karın Protokokusu dışında. Eğer küremiz en düşük düzeydeki dışında yaşamı destekleyemeyecek kadar sıcak olduğu bir koşuldansa başka hiçbirinin yaşayamayacağı kadar soğuk olana doğru ilerliyorsa, yüzeyi üzerindeki yaşamın güzergâhı bir havanın mermisinin yörüngesi gibi olacaktır; ve bu güzergâhın alçalan yarısı, yükseleninki kadar evrimin bir parçası olacaktır.⁵⁴

Huxley imgelediği bu güzergâha ne bir erim ne de hız belirler, çünkü aslında onun kaygısı bugündür: Avrupa'daki her boydan tüm kentlerde büyük halk kitlelerinde "*la misère*"in [sefalet] hüküm sürdüğü," birçoklarının sınırda yaşadığı, ve "nüfusa her ilaveyle zaten çukura batmış olan kalabalıkla buraya doğru kayan insanların sayısının sürekli arttığı" rekabet halindeki sanayi devletlerinin dünyasında. "Çözünmenin unsurlarının bu nedenle hızla ve kesinlikle biriktiği" toplumların "sanayi yarısını kazanma umudu olduğuna" inanmaz (216). Sanayi toplumları arasındaki Darwinci, daha doğrusu Malthusçu rekabetin kaçınılmazlığına inanır ama açlık sınırındaki ücretlerin gerekliliğine karşı çıkar ve belli bir toplumsal düzenin açıkça iyiye değil kötüye doğru gitmesi durumunda, insanların yeni bir deneye başlamanın zamanının geldiğine inanacakları ve "hayvan adamın, etik adamın onu böylesi bir bataklığa sapladığını fark ettiğinde, kadim egemenliğine döneceği ve anarşiyi destekleyeceği" yolunda uyarıda bulunur, "bu da esasında toplumsal kozmosu kaosa indirgeme ve bir kez daha kaba varoluş mücadelesini başlatma önerisidir" (215).

Her ne kadar Huxley toplumsal bir sorunu vurgulamak amacıyla gerileyen başkalaşıma (metamorfoz) başvurmuşsa da biyolojik "dejenerasyon" yakın zamanlı bilimsel araştırmalarda öne çıkmış, dikkat çekmişti. 1880'de, E. Ray Lankester *Degeneration: A Chapter in Darwinism*'i [Dejenerasyon: Darwinciliğin bir Bölümü] yayımladı, bu evrimci ilerleme ve "yükselme" kabullerine karşı çıkan özellikle iç karartıcı bir ifadeydi.⁵⁵ Lankester "aşağı"dan "yukarı"ya sınıflandırma alışkanlıklarını, türlerde yalnızca istikrarı ve evrimci gelişmeleri gören önyargılı doğabilimcileri suçlar ve Anton Dohrn'u "Dejenerasyonun var olan yaşam biçimlerinin açıklamasında birçok uygulamaya muktedir olduğunu" öne süren tek doğabilimci olarak metheder.⁵⁶ Lankester "Dejenerasyonu" ("Olgunlaşmanın" karşıtı olarak) organizmanın yapısında "daha az çeşitli ve daha az karmaşık yaşam koşullarına uyumlu hale geldiği" değişme olarak tanımlar. Ve bunu enerji iktisadına bağlar. "Olgunlaşmada hayvansal makinede yeni bir çalışma kusursuzluğuna karşılık gelen yeni biçim ifadesi varken," Dejenerasyonda "çalışmanın durmasına karşılık gelen, biçimin bastırılması" vardır.

Lankester'in gördüğü uygulanabilir çağdaş tehdit, tüm insan ırkının olmasa bile, en azından "Avrupa'nın beyaz ırkları" da arasında olmak üzere, bazı parçalarının yalnızca fiziksel olarak değil, kültürel, entelektüel hatta dilsel olarak dejenerasyon olasılığıdır. Şuna dikkat çekerek:

Mantıksız bir iyimserlik olan evrensel ilerlemenin örtük kabulü uyarınca, kendimizi illaki de ilerler, illaki de atalarımızın eriştiğine göre daha yüksek ve olgun koşula varmış ve daha da ilerlemesi mukadder olarak görmeye alışmışızdır. Diğer yandan, evrimin

genel yasalarına tabi olduğumuzu ve ilerlediğimiz kadar dejenere olmamızın da olası olduğunu anımsamakta yarar vardır. Uygarlığımızın yakın ataları olan eski Yunanlarla karşılaştırıldığında, beden yapımız açısından çok da ilerlemiş gibi durmuyoruz, hele kimi zihinsel becerilerimizi ele alırsanız, hiç öyle durmuyoruz... Geçmiş çağların insanlarıyla karşılaştırıldığında, uygar Avrupa'nın ortalama insanının aklı, ilerlemenin kanıtı olarak açıkça öne çıkıyor mu? İnsan boşınançlarının ve aptallığının tüm icatları ve imgelem ürünleri, zihnin kendi kendisine dayattığı işkence, modern uygarlığımızı şekilden çıkararak, ardı ardına doğrunun yerine yanlışın, gerçeğin yerine yalanın geçmesi, bütün bunlar ilerlemenin kanıtları mıdır? Bu açılardan, dejenere olduğumuz kuşkusuna sahip olmak için en azından nedenlerimiz var. Muhtemelen hepimiz sürükleniyoruz, entelektüel kayamidyeleri ya da tulumluların koşullarına doğru gidiyoruz.

Genç biçimleri daha yüksek yaşam kanıtı gösteren bu yaratıklar gibi, “bizim de, tam da kuruğuyla gözünü bırakıp uyuşuk bir aşağılık durumuna çöken tulumlular gibi, doğan her çocukla aklın güzel armağanını reddedip cehaletle boşıncın çelik ettiği maddi haz yaşamıyla iktifa etmeye doğru dejenere olmamız olasıdır” (59-61).

Lankester'in dejeneratif evrimi göstermek için morfolojiyle embriyolojiyi bir araya getirmesi, çağdaş koşulları inceleyen başkalarının yaptığı uyarıları tamamlıyordu. Tabip Bénédict-Augustin Morel 1857'de modern alışkanlıkların ve yaşam koşullarının fiziksel ya da başka türlü zararlı etkileri konusunda uyarıda bulunmuştu, kriminolog ve tabip Cesare Lombroso da suçun görünür işaretlerinin bir tür evrimci soyaçekim biçimi olduğunu savunuyordu.⁵⁷ Lankester'in beslenme kestirimlerinin yarım yüzyılın üzerinde bir önceli (hiciv kılığında) Thomas Love Peacock'un *Headlong Hall*'unda (1816) görülür. Bay Escot, “Bozulma uzmanı” dejenerasyonun başlangıcını ateşin bulunup hayvan etinin gıdaya çevrilmesi sapkınlığına bağlar. “O dönemden başlayarak, insanlığın konumu sürekli bir alçalma halindedir ve hiç kuşku yok ki *dereceli olarak küçülmeye ve acınacak kadar azalmaya* devam edecektir, tüm ırk yeryüzünden fark edilmeyecek derecede yok olana kadar.”⁵⁸

1884-5'te, Güney Kensington'daki yeni bilim okulunda, genç H.G. Wells derinden hayranlık duyduğu ve çalışmalarını yakından izlediği Huxley'nin yönetiminde çalışıyordu, Lankester ve çalışmalarını da biliyor olmalıydı.⁵⁹ Huxley'nin (bilim eğitimi üzerine kısa bir notla sona eren) “The Struggle for Existence”ta damıttıklarının bir bölümü Wells'in erken dönem bilimkurgusunun tahmini geleceklerine damgasını vurmuştu. Türün ilk örneklerinden, ilk biçimi olan “The Chronic Argonauts” 1888'de *Science Schools Journal*'da yayımlanan *Zaman Makinesi*'nde [The Time Machine] bu açıkça görülür. Her ne kadar Wells öyküsünü dejenerasyonun istikrarlı denge sonrasında ve herhangi bir meydan okuyucu seçici baskının yokluğunda geldiği, karşı-ütopyacı ve karşı-Spencercı anlayışı düşünerek geliştirdiyse de son sürümünde (1895) dejenere ve farklılaşmış çocuksu Eloi ve yırtıcı Morlock ırkları, sınıf ve kültürdeki radikal bölünmeleri ve çağdaş sanayi toplumunda var olan seçici baskılardaki dikkate değer farklılıkları yansıtan koşullara evrimci uyarlamalardır. Kusursuzlaşmış bir yüksek uygarlığın kasvetli yeraltıyla yıkılmış belirtileri hem yüksek kültürün hem de sanayi toplumunun bozuk bir simgeye, kırsal bir masal ve kırsal iktisadın gülünç bir biçimine dejeneratif bir gerilemedir. Eloi'lerde parazitlik, eylemsizlik ve uyuşukluk sonucunu vermiştir, Morlock'larda da yoksullaştırma. Eloi'lerin çocuksu karakteri, durmuş gelişmenin damgasını vurduğu bir dejenerasyonu akla getirir;

Morlock'ların gecesi, yeraltı, yırtıcı karakteri de yoksunlaşma, alışkanlık ve kullanmama yoluyla dejenerasyonu. Toplumsal düzen ve biyolojik oluşumdaki dejenerasyon el ele ilerlemiştir, Huxley'nin "hayvan adam... kadim egemenliğine geri dönmüştür" cümlesinde olduğu gibi.⁶⁰

Kozmolojik ardaan da çok uzakta değildir. Zaman yolcusu etobur Morlock'lardan kaçarken kazara uzak geleceğe doğru fırlar ve kitabın en dikkat çekici ve şiirsellikle yüklü kısmında, ilerleyen değişmeyi aktarır. Durduğu yerde zamanda muazzam bir hızla yolculuk ederken "titreşen griliğin" nasıl karardığını ve normalde daha düşük bir tempoyu gösteren, gün ve gecenin ardı ardına göz kırpmasının nasıl da yeniden ortaya çıktığını, güneşin gökyüzündeki yolculuğuyla birlikte giderek yavaşladığını ve sonunda giderek genişleyip kızarak batmasına son verdiğini ve ayın da tamamen yok olduğunu betimler. Aktarım görüngüsel ya da daha doğrusu, gözlemseldir; okuyucu nedenselliği sağlayacaktır: Güneş soğumaktadır, yerkürenin yörüngesi daralıyor, dönüş hızı da kademeli olarak azalıyor. Sonunda, güneş ufukta "donuk bir ısıyla parlayan geniş bir kubbe gibi" hareketsiz kaldığında, yolcu "gelgit çekiminin işini bitirdiğini" ve yerkürenin "bizim zamanımızda ayın dünyaya baktığı gibi, bir yüzü güneşe bakar şekilde durduğunu" anlar. Kızıl kayalar ve böylesi bir alacakaranlıkta yetişen yosunumsu bitki örtüsünün kapladığı anlaşılan ıssız kumsalda duran yolcu kendisini, tuzların çevrelediği, köpüksüz, dalgasız ve hiçbir rüzgârın hareketlendirmedeği bir deniz boyunca "devasa yengecimsi yaratıkların" arasında bulur. "Dünyanın üzerine çökmüş olan korkunç ıssızlık duygusunu aktaramam. Kızıl doğu ufku, kuzeydeki karalık, tuzlu Ölü Deniz, o çirkin, yavaş hareket eden canavarlarla kaynayan taşlı sahil, yosunsu bitkilerin zehirliymiş havasındaki yeşilliği, ciğerleri acıtan seyrek atmosfer; hepsi o itici etkiye katkıda bulunuyordu." Bin yıllık sıçramalarla daha da ileri gidince, güneşin daha da büyümesini ve "yaşlı yerkürenin yaşamının yitip gitmesini" seyretti. Sonunda, güneşin kızıl kubbesinin "kararan gökyüzünün neredeyse onda birini" örttüğü "otuz milyon yılı aşkın gelecekte" durdu. Havada acı bir soğuk hâkimdi; "ebedi günbatımı altında kan kırmızısı" tuz denizi boyunca bir buz eteği ve kar parlaklığı vardı. Dünya neredeyse sessizdi, sonra, yolcunun bir iç gezegenin geçişinden kaynaklandığını sandığı muazzam bir tutulma yıldızlar dışında her şeyi siyaha döndürdü. Yolcu "bu büyük karanlığın dehşeti" ve sert soğuk tarafından ezilmişti. Ama güneşin geri dönmesiyle, hareket eden bir şey görür, küçük, yuvarlak, salınan kollar, "arka planda dalgalanan kan kırmızısı suyun önünde siyah... gelişigüzel sıçırıyor" ve dehşet içinde, dönüş yolculuğu için gerekli enerjiyi toplar.⁶¹

Dönüş sırasında, güneş yeniden altın rengine, gökyüzü de maviye döner, evlerin gölgeleri de "yozlaşan insanlığın kanıtlarını" sunar. Son görüntünün sıçrayan, yuvarlak yaratıkları başkaca betimlenmez, ama önceki durağın dev yengeçleri Wells'in "The Extinction of Man" [İnsanın Soyunun Tükenmesi] üzerine çağdaş makalesindeki spekülasyonlarını yansıtır, burada baskın tür olarak insanın olası ardılları arasında eklemli-baklı kabuklular da sayılır. Wells, hiçbir "gerçek baskın türün" ardından kendi soyundan olanların gelmediği ve insanlığın kaderinin de "dünyanın görmüş olduğu tüm diğer baskın hayvanlarda olduğu gibi... tam egemenliğin, kesin devrilmenin başlangıç saati olduğu" gözlemini yineler.⁶² Ama anlaşıldığı kadarıyla *Zaman Makinesi* sonrasında yazılmış olan, ileriye bakan başka bir

denemede verilen mesaj böylesi evrimsel devamsızlıklar değildir. “Of a Book Unwritten” da [Yazılmamış bir Kitap Üzerine], profesör olan bir kişi dışdeğerlenen evrimsel eğilimlerin ve uyum baskılarının ya da insandaki yokluklarının sonucunu fiziksel görünümün küçülmesi, sindirimin dışsallaşması ve baş ve ellerle kısıtlı bir gelişme olarak imgeler.

Yerküre ezelden beri uzaya ısı ışıkmaktadır, diye anımsatır profesör. Ve böylece, sonunda dünyevi meleksi yaratıklar, sıçrayan başlar, büyük, duygusuz zekâlar ve küçük kalpler, onları giderek daha sıkı saran soğuğa karşı hep birlikte, güçlü ve amansızca mücadele ederler. Çünkü dünya soğumaktadır, yıllar geçtikçe, yavaşça ve kaçınılmaz olarak daha soğuk olacaktır.⁶³

E.M. Forster’in “The Machine Stops” [Makine Duruyor] adlı öyküsünü anımsatan bir vizyonla, bu yaratıkları yeraltının derinliklerindeki galerilere ve geniş metalik kuyular ve havalandırma cihazlarıyla donanmış laboratuvarlara yerleştirir, üzerlerindeki dünya bu sırada “gezegenin ısısındaki düşüşün ardından... yaşam ağacının son dalı dışında tüm hayvanların, tüm bitki örtüsünün yok olduğu” kar ve buzdan oluşan bir ıssızlıktır. *Dünyalar Savaşı*’nda [War of the Worlds] (1898), Wells’in Marslıları da böylesi beyinsel yaratıklardır, muazzam mekanik kabukları, fiilen dışiskeletlerden (eksoskeleton) oluşan bedenleri tarafından dev kabuklulara dönüşmüşlerdir. Güneş sisteminin tarihinde, onların gezegeni nihai tükenişe doğru giden yolda çok daha ileriye gitmiştir ve hem onlar hem de ölmekte olan gezegenleri gelecekte olacakların gölgeleridir.

Wells aşamacı olmaya çalışan ve genellikle, sabırsızlık ve düzensizliğe karşı derin bir nefret nedeniyle başarısız olan bir katastrofistti. Felaketler, kıyametsi savaşlar, kozmik facialar gelecek üzerine tarihlerinin birçoğunda dünya dönüştüren olaylar olarak işlev görür, bu dramatik kurgu için bir avantajdır. Bazı durumlarda düzenli hatta ütopyacı toplumlar için gerekli olan, fiziksel olanın doğasına işlenmiş kaçınılmaz, yükselen gerilemeyi bertaraf etmeye yarayan bir başlangıçtır, bu bariz bir şekilde Wells’in kafasını meşgul eden bir gerilemedir. Ama Wells’i o kadar rahatsız eden ve tutkusunu ateşleyen, sanayi toplumunda, bu uygarlığın patlayıcı düzensizliği ve plansız ayrışıklığında, geniş ve anlamsız enerji sarfiyatında entropinin mevcudiyetidir. Kıyametsi romanı *In the Days of the Comet*’te [Kuyruklu yıldız Günleri], Wells’in kendi hassasiyetleri ve duygusal deneyiminin de kesinlikle ağzından konuştuğu anlatıcı ve kahramanın anlamlı bir pasajı vardır. Doğduğu vadiyi, herhalde ebediyen terk ederken, anlatıcı geriye dönüp, “beni doğuran, cüceleştiren, sakatlayan ve oluşturan kasaba kümesine” bakar.

O zaman, eminim ilk kez olarak anladım ki, tüm bu madenler ve evler, kömür ocakları ve çömlek atölyeleri, demiryolu depoları, kanallar, okullar, dökümhaneler ve yüksek fırınlar, kiliseler, şapeller, ortakçı tarlaları karmaşası, insanların, bir çukurdaki kurbagalar kadar mutlu mesut yaşadıkları çirkin dumanı tüten rastlantısal yapılardan oluşan geniş düzensiz yığılma, ne kadar da gelişigüzel ve karmakarışıktı. Her şey çevresindeki diğer şeylerle itişip zarar veriyor, her şey çevresindeki diğer şeyleri görmezden geliyor; fırının dumanı çömlekçi atölyesini sarıyor, demiryolunun tangirtisi kilisede ibadet edenleri sağır ediyor, meyhane okulun kapılarına yozlaşma dayıyor, kasvetli evler sanayinin ucubeliklerinin arasında sefilce sıkışıyor, etkisi de aptallığın tacizi oluyordu. İnsanlık bunun ürünleri içinde boğuluyor ve bataklıkta debelenip batan kör bir meczup gibi, tüm enerjisi düzensizliği artırmaya harcanıyordu.⁶⁴

Bu olayda, kuyruklu yıldız temel bir düşünce dönüşümünü tetikledi – dünyada (kimyasal olarak başlatılan) Shelley’nin *Hellas*’ındaki son şiirdeki özdeyişe uygun bir zihniyet değişmesini: “Dünyanın Büyük Çağı yeniden başlıyor.” Ve savaş çılgınlığı, iktisadi buhran, sanayi şiddeti, öfke, kıskançlık ve cinsel sefalet, feveran ve israf dünyası, entropinin galebe çaldığı dünya sona eriyor, belki de ebediyen. Ama altta, tıpkı Huxley’nin biyolojik dünyasında etik bilincin rekabetin katılığını bükmesi gibi, Wells’in kozmosunda da elementler dünyasının ruhsuz etkinliğini dengeleyecek bir eğilim sağlayacak olan da bilinç, örgütlenme becerisiyle tutkusuz insan zekâsıdır. Wells’in 1919’da Cennetteki yenilenmiş Faustçu girişile Mahşer sonrası Hz. Eyüp öyküsüne adını veren işte bu karşı ağırlıktır. *The Undying Fire*’da [Sönmeyen Ateş] Wells’in çağdaş Eyüp’ü doğanın tüm kanıtları, ortak facia ve kişisel acılar karşısında, “içimde yanan yaratıcı arzu doğası gereği maddenin kör Sürecinden farklı bir şeydir, kargaşanın gücüne karşı giden bir kuvvettir,” derken bu alevi ısı ölümü olasılığının, nihai soğuğun, karanlık ve karartıcı “Hiçliğin” olduğu kadar doğanın tacizlerinin bilinçsiz acıları ve israfıyla insanlığın rekabetçi evrimsel mirasının sapkınca uygulamasının da karşısına çıkarıyordu.⁶⁵

Hüzünlü Entropiler*

Dünya kuruyup büzülüyor, Yeryüzü solup
büzülüyor, Dünyadaki soylular güçlerini yitiriyor.

—Yeşaya 24:4†

Sonlanan on dokuzuncu ve yeni doğan yirminci yüzyıllarda, entropi kaosuyla yüklü üç kâbus sürümü zihinlere endişe veriyordu: ekolojik, kozmolojik ve antropolojik. Bu sonuncu, imgesel (sıklıkla muvazaalı) moral bozukluğu ve çözümlerinde toplum, kültür ve insan biyolojisini kapsayan genel bir terim olarak görülebilir. Kaos zamana bağlı bir süreçle eşlenince, anlatı betimlemesi için en uygun vasıtayı kullanabilirdi, yani insan bilincini güzergâhlarına yerleştirerek kişisiz kuvvetlere ve eğilimlere anlam kazandıran yaratıcı anlatıyı. Üç boyutun her biri, ekolojik, kozmolojik ve antropolojik olanlar kendilerini (Wells’in 1895’teki *Zaman Makinesi*’nde yaptıkları gibi) tek bir anlatıda hissettirebilirlerdi, ama genellikle biri ya da diğeri öne çıkıyordu. Örneğin, astronom ve bilim yazarı Camille Flammarion’un, yayımlanması Wells’in romanının oluşumuyla çakışan uluslararası çok-satırı *La fin du monde*’u [Dünyanın sonu] (1894) tarafından çizilen özellikle kozmolojik gelecek vizyonu böyleydi. Bilimin görünürdeki başarıları, kurumsal saygınlığı ve açıklayıcı gücünün ona o zamana kadar görülmemiş yetke sağladığı o yüzyıl sonuna yaklaşırken, kuşkusuz, o sıralarda biçimlenen bilim bilincine sahip kurgu türünün tam da sırasıydı. Üstelik zamanı oluşturan yalnızca muazzamlıkları değil, süreçleri de canlandıran, zamanı gelişen bir öykü olarak kurgulamaya ve fanteziye gerçeklik rengi kazandıran bir mercekle-

* Bu kısmın özgün İngilizce metindeki başlığı olan “Tristes Entropics”, metinde doğrudan atıfta bulunulmasa da kuşkusuz sosyal antropolojinin öncülerinden Claude Lévi-Strauss’un başyapıtı *Tristes Tropiques*’e [Hüzünlü Dönenceler] göndermede bulunuyor –çn.

† <https://incil.info/kitap/isa/24> –çn.

ten sonlar (ve belki de yeni başlangıçlar) için ileriye bakmak üzere bağlam oluşturan bir bilime dayanıyordu.

On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarındaki kaos imgesinin esas çekiciliklerinden biri, katastrofizme kademeli değişme, sakınımla dönüşüm, ilerlemeyle gerileme gibi kimi konulardaki süregiden rekabetlerin de damgasını vurduğu, bilimsel savların siyasal ve toplumsal tutum ve gündemlerle olan karşılıklı etkileriydi. Ayrıca bilimde, hükmünün başlangıçlarla sonlara, bildiğimiz dünyada gözlemlenebilir olanın ötesindeki konularda da geçerli olup olmadığı sorusu da vardı. Ama böylesi yöntemsel zorluklar hiçbir şekilde düşünsel tahminlerin olanaklarını etkilemiyordu. Ve enerjiyle entropinin karşılıklı tamamlayıcılıklarında olduğu gibi, felaketle kademeli bozunma da nihai kaos yolunda birbirleriyle hem rekabet edip hem de birbirlerini güçlendirebilirlerdi. Felaketin, her zaman olduğu gibi, dramatik çekiciliği vardı. Ama kademeli bozunma gerektiğinde gözlem ve çözümlemeyle de desteklenerek, daha derin bir rahatsızlık uyarıyordu. Uzun on dokuzuncu yüzyıl boyunca, taşlaşmış düzen aleyhine enerjik kaos özgürleşmesi ve salıverilmesinde başlangıçta bulunan asi hevesten son on yıllarda çok sayıda düşünür, eleştirmen ve yaratıcı yazarı etkileyen bunaltıcı kaygılara fark edilebilir bir sıçrama olmuştur. Bunlar, ilerleme dini ve enerjinin dizginlenip işe koşulmasıyla gündelik yaşamda sağlanan görülmemiş dönüşüme karşın, var olan koşullarda evrensel bozunmadaki kaçınılmaz ilerlemenin işaretlerini görüyorlardı. Yirminci yüzyıl başlarında çelişkili tarihçi Henry Adams, kendi gecikmişliğini ölçme çabasıyla, eseri *Education*'da ve başka yerlerde, yüzyılın enerjii kutlamasıyla entropinin genişleyen alanının kasvetli farkındalığı arasındaki uyumsuzluğun canlı bir örneği olarak, genişleyen bu aşırılıklar arasındaki tüm mesafeyi katedecekti.⁶⁶ Ama entropi bozunumuyla imgelem düzeyinde cebelleşme yolunda evvelce de önemli girişimlerde bulunulmuş, bunlar (izleyen anlatıda) Adams'tan farklı türde, gene bilimsel eğilimli bir tarihçinin, kurgusal bir otopside tüm bir ulusun kaotik, feci çözünüme inişinin anatomisini çıkaran Émile Zola'nın panoramik destanında doruğuna ulaşmıştı.

Bozunan Doğa

Wells'in *Zaman Makinesi* ve Flammarion'un *La fin du monde*'u ortaya çıktığında, "bilim-kurgu" tarz başlığının henüz yerleşmemiş olduğunu unutmamak gerekir. Flammarion'un gelecek kurgusu yayımcısının listesinde "Ouvrages philosophiques" [Felsefi Eserler] içinde yer alır.⁶⁷ Böyle olunca da Flammarion'un romanı bilinçli bir şekilde yüzyılın başlarından, İngiliz Romantiklerin açıkça ilgisini çeken ve her ne kadar bilimden çok siyasal iktisada dayansa da kıyametsi felaket içeren bitiş ekolojik ve antropolojik bozulmanın unsurlarıyla birleştiren bir dünyanın sonu fantezisine dönüp durur. Cousin de Grainville'in İngilizceye *The Last Man, or Omegarus and Syderia, a Romance of Futurity* [Son İnsan, ya da Omegarus ve Syderia, Gelecekte bir Romans] (1806) adıyla aktarılan eseri *Le dernier homme* [Son insan] (1804) ekolojik kâbus öngörüsüyle bugün belki de daha ilginç hale gelmiştir. Flammarion, bir yandan daha geniş bir kozmik gündemi kovalarken, kendi bitiş kahramanına Omégar adını vererek öncelini onurlandırır.

Evrensel afet de dünyevi bozunum da on dokuzuncu yüzyılın başında ya da dünyanın tarihsel imgesinde yeni mecazlar değildi. Ama doğanın önceki bir altın çağdan gerileme-

si yolundaki ortak klasik anlatı hayli farklı bir güzergâha girmişti. Vahşileşen doğanın düşmanca ve güçlü olduğu, daha uygunsuz, daha kaba bir duruma inişten söz ediyordu. İlerleme aşırı ve tehlikeli kuvvetlerinin terbiye edilmesi, vahşiliğin hoşla giden, yararlı, işlenmiş bir görünüme kavuşturulması anlamına geliyordu. Doğanın baskın enerjilerinin Romantik coşkusunun halesi içinde bile, Goethe'nin Faust'u tarafından başlatılan ihtiraslı süzme ve işleme projeleri, doyumsuz Faust ruhunu ne kadar az tatmin etmiş olurlarsa olsunlar, hiçbir şekilde şeytanın işleri değildi. Ama on dokuzuncu yüzyıl ilerledikçe, asli sınırları olan, geniş bir enerji ve dizginsiz kaynaklar deposu değil, yenilenemez azalmaya tabi, zamanın olduğu kadar istismarın da hedefi olan sonlu bir depo olarak doğa imaları keşif ve sömürünün pahalı kahramanlıklarının arasından sızmaya başladı ve yüzyıl sonunun kaygılarıyla, uyarılar arasında ortaya çıktı. Flammarion'un geleceğinde, doğanın süreçlerinde insan müdahalesi hâlâ bilançonun artı tarafında ağırlık sahibiydi ve telafi edici projeler ve teknik marifetlerle kaçınılmaz sonucu bertaraf edebiliyordu. Ama ikinci yasa sahne gerisinde demlenirken, insanla doğanın ilişkileri, Wells'teki sanayinin ıssız toprakları ve Avrupa ormanlarındaki çok fark edilen daralmada olduğu gibi, köşede bekleyen ekolojik kâbus kılığına bürünüyordu. Bütün biyolojik yaşamı destekleyen fiziksel zemin üzerindeki entropinin hak taleplerinin nihayetinde başa çıkılamaz olduğu kabul edilirse, insanın failliğinin çevre üzerindeki görünür bozucu etkileri de nihaysiz ilerlemeye ya da selim dengelenme eğilimine olan inanç aracılığıyla kolaylıkla yok sayılamazdı. Kuzey Amerika ve güney denizlerinde göçmen güvercin, büyük bizon sürüleri ve talihsiz dodonun hızla soyunun tükenmesi ya da neredeyse tükenmesinin çarpıcı olgusu da doğal seçilimin bilgece yazgısına dahil edilemezdi. Böylesi olgu ve deneyim konuları tükenmiş ve işlevini yitirmiş bir doğa kâbusunu beslemekte rol almışsa da, on dokuzuncu yüzyıl biliminin o büyük başarısının, yerkürenin enerji ekonomisi de içinde olmak üzere enerji sistemlerinin işleyişi üzerine kapsamlı bir anlayış sağlamasının da bunda rolü olmuştur. Gene de yüzyılın sonlarına kadar, kimi yorumculara bakılırsa, bu bilgi yarardan çok zarar vermiştir, çünkü popüler anlayış çok seçici bir şekilde yanlıydı.

Ama sistemli enerji kuramının nihaysiz ilerlemenin ya da evrensel evrim ilkesinin altını oyma fırsatına sahip olmasından önce (doğrusu, bu ilerlemeci fikirler gök mekaniğinden uzak konularda Newtoncu kararlı durum modelleri karşısında galebe çalmadan önce), bu kez siyasal iktisat kaynaklı başka bir inşa ekolojik entropi korkusuna hazırlık yapan bir kısıtlamalar çerçevesi sağlamıştı. Malthus'un çok muhafazakâr *Essay on the Principle of Population*'ı [Nüfus İlkesi üzerine Deneme] Newton yüzyılından, insanın üreme baskısı ve geri düşen gıda arzından oluşan kuvvetleri "pozitif" ve "önleyici" denetleme unsurlarının çalışması sonucu dalgalanan bir dengeye yönelen bir sistem telaffuz ederek çıktı. Düşünüldüğünde, sistemi yürüten basınç kendini daha dinamik çıkış yollarına yöneltebilirdi: Örneğin, dışarıya, koloni yayılmasına ya da yukarı, seçici savurmayla gelişme biçimlerine doğru. Malthus'un özgün çalışmasında (1798) bunlara pek değer atfedilmiyordu, ama yarım yüzyılı aşkın bir süre sonra, Darwin, Lyell'in jeolojisinde bulunabilecek geniş kronolojik vizyonda yazılı ve tükenmiş organik yaşam üzerine etkileriyle Malthus'un nüfusun mevcut kaynaklar üzerine baskısından hareket eder.

Ama *Essay*'ler içinde görülebilecek başka bir yönlülük biçimi, yer üzerindeki basıncın etkisidir. Bir ada, sınırlı bir toprak parçası, bir ulusal toprak ya da bir bütün olarak yeryüzü gibi sonlu ekilebilir toprağın olması durumunda, geometrik nüfus artışı eğilimiyle gıda arzındaki en iyi koşullarda aritmetik artış arasındaki farklılık (Malthus'a ün kazandıran matematik), giderek daha az verimli toprağın tarıma açılması ve toprakların eski verimliliklerinin kaybolmasıyla giderek kötüleşecektir. Bir bütün olarak yeryüzündeki böylesi bir yorgunluk, daha doğrusu verimliliğindeki gerileme Jean-Baptiste Cousin de Grainville'in neredeyse çağdaş felsefi romanı *Le dernier homme*'un (1804) yükünü oluşturur ki büyük tarihçi Jules Michelet de bunu "daha az kurgusal olmayan, ama soyut ve ciddi biçimdeki başka bir şiirin", yani Malthus'un nüfus üzerine denemesinin imgesel bir eşdeğeri olarak görmüştür.⁶⁸ Bu durumda *Le dernier homme*, Flammarion'un *Fin du monde*'unun yolunu açabilmiş ve daha öncesinde de, muhtemelen anonim İngilizce çevirisiyle Byron ve Shelley'nin çevrelerinde duyarlı bir okuyucu kitlesi bulmuştur.

Geleceğin şirirli aynada görüldüğü öykü, Bonaparte'in ordusuyla Suriye'de bulunan Grainville'in anlatıcısına Yeryüzündeki Son İnsanın ahlaki kahramanlığını olabilecek tek yoldan onurlandırmak amacıyla sunulur: Bunu atalarına açıklayarak. Onun için, eşsiz bir şekilde, yalnızca geçmiş zürriyet görevi görebilir. Karmaşık bir anlatılar yumağının ilk kısmında, uzak ardıklarını kendisinininki gibi ölümcül bir hatadan kurtarmak amacıyla yeryüzüne geri dönmüş olan özgün Âdem kameriyelerindeki Omegarus ve Syderia'yı bulur ve burada Omegarus ona isteyerek son durumu anlatır. Omegarus, ilk çiftin *Paradise Lost*'ta Raffaello'nun canlandırmasını anımsatacak şekilde, kendi deneyimlerini anlatıp birçok bilgi kaynağının tarihsel anlatılarını tekrarlayarak bunu yapar. Ama yerkürenin bu son günlerindeki düşük durumunu algılamak için en iyi donanımına sahip olan Âdem'dir:

Güneş o zaman yeni yola çıkmıştı. İnsanlığın Babası yeşillikten arınmış kuru ve kaya gibi çıplak ovalarla dağları öyle bir şaşkınlıkla seyrediyordu ki; beyazımtırak bir kabukla kaplı çürüyen ağaçlar; her nesnenin üzerine kurşuni, kasvetli bir ışık düşüren ateşi solmuş güneş. Doğanın üzerine bu dehşeti yansıtan kışın yaşlı buzu değildi. Sert mevsimde bile, erken bir doğurganlık vaat eden bir güzelliği, bir canlılığı koruyordu; ama ortak kader yeryüzü için de geçerliydi. Asırlar boyunca zaman ve insanın çabalarına karşı onu tüketen bir mücadelenin ardından, çürümenin melankolik özelliklerini taşıyordu.⁶⁹

Üzüntüyle "evrendeki bu çürümeyi" seyrederken, Âdem yirmi yıl kadar önce Omegarus'u dünyaya getiren evliliğin doğurganlığının da sona erdiğini öğrenir.

Artık yeniden dillendirilen diğer söylemler, "düsturların" hastalığını aşan ve büyük doğa filozoflarından kahramanca işlerin ilhamını alan insanlığın sanatlarda ve erdemlerde kusursuzluğa eriştiği büyük bir geçmişten söz ederler. Ama zaman içinde, "ihtişam ve mutlulukta bu yüksek kademeye erişen yeryüzü, beden ve zihinde kusursuzluğa eriştiklerinde onları harekete geçiren ateşi yitiren ve sonrasında yaşlılık ve ölümün çürümüşlüğüyle karşı karşıya kalan insanlarla aynı kaderi paylaşır" (1:100). Yeryüzü doğurganlığını yitirirken, insanlık da yaklaşan dehşeti defetmek için bir Bakire Topraklar çözümüne döner – önce nehir yatakları, sonra okyanus tabanı. Sonra insanlığın doğurganlığı da çöker ve proje terk edilir, o zamandan beri "Zürriyetimiz yok" (1:119). Dahası, güneş de bozunma emareleri gösterir, solup soğur ve yeryüzünün kuzey toprakları terk edilir.

Eski dünyanın sakinleri, topraklarını tükettikten sonra, sel gibi Amerika'yı istila ettiler, yaratılışla yaşır ormanları kestiler, dağları zirvelerine kadar ektiler ve hatta mutlu toprakları bile tükettiler. Sonra, insanın son kaynağı olarak balıkçılığın onlara kolay ve bol besin sağladığı okyanus kıyılarına indiler; o zamandan başlayarak, Meksika'dan Paraguay'a, Atlantik Okyanusu'nun ve güney denizlerinin kıyılarına insan ırkının son kalıntılarının yaşadığı kentler dizildi.

(1:141)

Romanı kıyametsi sonuna taşıyan kurgu yeryüzünün “Dehasından”, elementi ateş olan ve gezegenin (kendi) kaderini insan doğurganlığıyla bağlantılandıran yıkımdan kaçmak için işler çeviren bir ruhtan kaynaklanır. Tek şansı Omegarus'la orman gezginlerinin güçlü kalıntılarından birinin kızı olan Syderia'nın birlikteliğini desteklemektir. Ama o zaman da, hayvansı, dejenere bir ardıllık düşüncesine kapılan Omegarus yeni Âdem rolünü reddeder ve hamile Syderia'yı (acıyla) terk eder, bu onun ve çocuğunun ölümü demektir. Bu ölümcül kararlar, fiziksel ve metafiziksel feci ve kıyametsi etkileriyle Son başlar. Omegarus ve biçare Syderia'nın son dolaşmaları, yerkürenin merkezindeki laboratuvarlarında “günbe-gün evrenin merkezine doğru nüfuz eden ölümcül soğuğu ötelemeye çalışan” Yeryüzünün Dehasının sonu önleme amaçlı son umutsuz çabalarına yer verir (2:163). Güneş de artık neredeyse tamamen sönmüşken, Deha Ölümü darbesini geçici olarak ertelemeye ikna eder. Ama Ölüm nihayet (bir araya gelmiş göksel ve cehennemi kuvvetlerle ölümün gölgelerinin huzurunda) Syderia'ya dokunduğunda, neşe kıyameti koparır, zaman sona erer, Cehennem çılgın atar, güneş ve yıldızlar söner ve “kaosun kasvetli gecesi dünyayı sarar” (2:197). Ölümün elinden kurtulan Yeryüzünün Dehası görkemli bir final için en derin mağaralardaki kükürt, bitüm ve diğer uçucu maddelere bir meşale tutarak burayı patlatır “ve muazzam patlama kıvranan yerküreyi yörüngesine geri fırlatır! Bağışsakları merkezde paralanır; Alpler, Pireneler, Andlar yerlerinden ayrılırlar ve karşı konulmaz salınımlarla atmosferin üst tabakalarına doğru yükselirler” (2:203).

Bir patlamayla bitirmenin edebi açıdan bir yararı vardır, ama bu belki de birinci elden yeryüzünü sarsan bir patlama ve kasırga yaşamış olan Avrupa'da daha da etkili olmuştur.⁷⁰ Grainville'in *Dünyanın Sonu*, artık çok iyi bilinen ve sarsıcı enerjiye hayranlık duyan “Katastrof Okulu” için bir tadımlıktı. Ama muhtemelen arka planda Buffon'un *Époques de la nature*'ünün yanında Malthus'un da ruhuyla Grainville, insanın canlı ve ayrıntılı bir şekilde tarihlendirilen failliği ve çabasının nihai tükeniş ve çözünmenin hem hızlanmasına hem de gecikmesine neden olduğu, kısıtlı ve yetersiz kalan üretkenlikte bir dünya da öngörmüştü. Yüzyılın diğer ucunda ise Flammarion, kendi çağının bilimi ve karın ağrısında, Grainville'in sıralamasını tersyüz edip, felaketi nihai entropi gerilemesinin başlangıcı yapmanın mantığını bulmuştu.

Flammarion'un İngilizceye (değişikliklerle) *Omega: The Last Days of the World*⁷¹ diye çevrilen romanı aynı zamanda, önce kuyruklu yıldız çarpmasıyla yerkürenin ölümcül kazası sonra da kaçınılmaz entropi bozunmasının bitkin sancılılarıyla, yaratıcı bir şekilde hem katastrofist hem de aşamacı senaryoları birleştirmeyi başarır. Wells gibi, Flammarion da gelecek üzerine romanını yakın ve uzak olarak böler. Yirmi beşinci yüzyıldaki birinci kısım Kuyruklu yıldız Gününde doruğuna çıkan felaketli bir olay olarak dünyanın sonunu

ele alır; ikinci kısım, “On Milyon Yıl Sonra” da, Shaw’un Methuselah çevriminin son oyununun başlık tümcesiyle, bizi “Düşüncenin Uzanabildiği Kadar Uzağa,” yeryüzünün yaşanabilirliğinin sonuna ve ötesine götürür.

İlk ve daha uzun kısım yalnızca yarım binyıl ilerideki, sayısız teknolojik ve siyasal gelişmenin olduğu tahmini dünyayı betimler. Etraf uçan makinelerle doludur; uygarlığın merkezi artık Chicago’dur (belki de 1893 Kolomb Dünya Fuarından esinlenen bir gelecek). Ama ana ilgi birinci bölümün “Gökyüzü Tehdidi” olarak adlandırdığı şeye olan popüler ve kurumsal (gazetecilik, sanatsal, bilimsel) tepkidedir. Kuyruklu yıldız gösterişli yaklaşmasını gerçekleştirirken, anlatı bol miktarda öğretici yorumlara yer verir, fantezinin temeli olarak olguya olan açlığa hizmet eder, kozmik kaygıyı da bilimsel açıklamaların sağlam zeminine oturtur.

Dünyanın tehdit altındaki sonunun tüm veçhelerini anlatmanın esas aracı, artık kaçınılmaz olan çarpışmanın birkaç gün öncesinde Yüksek Fransa Enstitüsündeki bilim insanları toplantısıdır. Burada, tüm dünyanın bakışları altında, bir dizi disiplinin mensupları gökyüzünden gelen tehdidi kendi farklı perspektiflerinden değerlendirmeye çalışırlar. Fikrini ilk beyan eden Paris Gözlemevinin yöneticisidir, bir tür kısmi felaketin varlığını kabul eder, ama yetkin bir ifadeyle, “Dünyalar yaşlılıktan ölür, kazara değil,” diye beyan eder.⁷² Tartışmanın çerçevesi entropi aşamacılığıyla felaketçi tekillik çevresinde oluşturulduğundan, Tıp Akademisinin başkanı, kuyruklu yıldızın bileşimi ve boyutlarından hareketle, fizyolojik zeminde oksijen yoksunluğu ve karbonmonoksit zehirlenmesi yoluyla evrensel tükenme olasılığını öne sürer. Ama Astronomi Cemiyetinin başkanı her ne kadar darbeden çok atmosferik yanmalar bekliyorsa da, esas tehlikeyi kuyruklu yıldızın hareketinin ısıya dönüşmesinde görür; Akademi sekreteri atmosferin alev alacağı ve şokun da yerkürenin yüzeyinde bir ateş fırtınasına neden olacağı bir senaryo önerir. Buna alternatif olarak, kuşkucu bir cerrah spektroskopik gözlemlere atıfta bulunarak azot oksitle evrensel anestezi ya da yüksek oksijenli evrensel heyecan önerir, “Herkes kahkahalar koparacaktı”, bu Wells’in de kendi sonraki romanı *In the Days of the Comet*’te (Kuyruklu yıldız Günlerinde) ütopycılığa döndüreceği bir spekülasyondur.

Bir aranın ardından, önde gelen jeologlardan biri böylesi katastrofist senaryoları genel anlamda reddeder ve bunun yerine milyonlarca yıl boyunca toprağın rüzgâr ve suyla aşınacağını, bunun yanında kütleçekimin kıtaların “toptan düzleşmesini (*aplanissement*)” sağlayacağını (91) ve nihayet çamurla yükselen denizlerin altında karaların tamamen yok olacağını öngörür. Ama baş meteorolog derhal, tam tersi ama aynı şekilde entropili ve sonu da aynı şekilde ölümcül bir senaryo önerir. Yerküre kayıtlarıyla Ay ve Mars’tan elde edilen kanıtlara dayanarak, kuraklık kaynaklı, ölümle sonuçlanan kademeli bir kuruma öngörür. Hidrat oluşumu, yerkürenin soğumasının yol açtığı merkezdeki özümleme ve başka süreçler sonucu, su kademeli bir şekilde yok olacaktı (yavaşlayan erozyon). Bitki ve hayvan türleri değişecek ama sonra kademeli bir şekilde yok olacak ve sonunda “bizatihi insan türü, uyum sağlayıcı dönüşümlerine karşın, kuruyan Yerkürenin bağrında açlık ve susuzluktan ölecek.” Hesapları kuyruklu yıldızın yörüngesi hakkındaki uyarıları ilk olarak gündeme getiren parlak genç kadın bu senaryoyu bir adım öteye götürerek aslında yerküre su buharından kılıfını yitirip atmosfer incelirken insanlığın da soğuktan ölece-

ğini öne sürer. “Termodinamiğin ilkeleri uzayın sıcaklığının sıfırın altında 273 derece olduğunu gösterir. Orada, beyler, şu anda yerküreyi koruyucu battaniyesi altında sıcacık saran atmosferin örtüsünden mahrum kaldığında gezegenimizin içinde uykuya dalacağı dondurucu ötesi soğuk vardır.” O zaman bir akademisyen konuyu, enerjisi yerküredeki tüm yaşam ve etkinliği sağlayan ama eninde sonunda bitecek, ısınıp kaybedecek, bir kabuk oluşturacak ve karacak olan güneşe geri götürür. Sonunda, “donmuş bir mezarlığa dönüşen Yerküre kara Güneşin çevresinde dönmeyi sürdürecektir, sonsuz gecede dolanacak ve tüm güneş sistemiyle birlikte geniş abise sürüklenenecektir. *Yerkürenin ölümünü getirecek olan, Güneşin sönmesidir, yirmi milyon yıl, hatta daha sonra*” (123). Başka olasılıklar da öne sürülür – yerkürenin, yıldızların elektromanyetik alanı tarafından aniden durdurulması ya da güneşin patlayıp nova olması. Sonunda Gözlemevinin müdürü konuyu toparlar ve ölümcül felaketler listesine cömertçe eklemeler yapar, ama nihayetinde yerkürenin atmosferik buhardan oluşan koruyucu kılıfını kaybedip kuraklık ve soğukun kaçınılmaz ilerleyişi sonucu uzayın sıcaklığına doğru düşerek kademeli bir şekilde sönüşünün Güneşin ölümünden önce gerçekleşeceğini kabul eder.

Toplantı tatil edilmeden önce, Mars’tan gelen kodlu bir görüntülü mesaj çarpma noktasını belirtir (Roma) ve kaçmalarını önerir. “*Le Choc*”un canlı bir anlatısı vardır – yerkürenin gazlar, parçacıklar ve biri Roma yakınlarına çarpan ve (hatalı bir şekilde) bildirildiğine göre Papalıkla tüm kardinalleri silip süpüren göktaşlarından oluşan çekirdeğiyle muazzam ziyaretçisinin püskülünden dehşet verici geçişinin anlatısı. Olay sırasında, bombardıman, ısı ve alevlerden kaynaklanan önemli ölçüde fiziksel yıkım olur: Yalnızca Paris’te yüz binlerce ölüm olur, ama bunların çoğunluğu endişe ve panikten kaynaklanır. Yerküre ve insanlık olayı az çok hasarsız atlatır ve Flammarion yerkürenin güneşin bereketli ışığında dönmeyi sürdüreceği ve yukarı doğru ilerleyişinin devam edeceği sonucuna varır. Kuyrukluyıldıza gelince, “bu her şeyin üzerinde, çok geniş ve önemli DÜNYANIN SONU konusunu her açıdan tartışmak için bir bahane olmuştur” (226).

Eserin ikinci kısmı 3000 yılından 20.000’e toplumsal ve nihayetinde fiziksel evrim safhalarına bir genel bakışla başlar. Savaşlar (Kadınların Barış Greviyle) sona erer, bir tek dil (değişikliğe uğramış bir İngilizce-Fransızca) evrensel olur, ulaşım (hava) ve iletişim (telefonoskop) alanlarında birçok teknolojik gelişme, birçok kentsel gelişim ve bürokratik devletin sonu yaşanır. Ormanlar kaybolur ama gıda rafine edilir, sonra da doğrudan üretilir ve hayvanları yemenin kabaca hazmı ve zararlı etkileri yok edilir. Sonuçta, altmış yüzyılın sonunda, incelmış ve değişmiş bir insan anatomisi ve çok gelişmiş bir sinir sistemi elde edilmiş, ama evlilik tercihleri klasik güzellik biçimlerini sürdürmüştür. Yaklaşık 200. yüzyılda, “İnsan türü fiziksel olarak maymunlara, ahlaki olarak da etobur hayvanlara benzemeye son verir” (256). İkinci bir bölüm, “*Les métamorphoses*,” Avrupa’ya gelen yeni insanlarla batı kıyıları ve alçak toprakları suların istila etmesi de dahil olmak üzere yerkürenin fiziksel coğrafyası ve demografisine daha geniş ve uzun bir bakış atar. Zamanla, “doğanın alanı, uygarlığın zaferleri karşısında düzenli biçimde geriledi. Tüm gezegen insanlığın bahçesi, artık bilimsel olarak, zekâyla, akılcı biçimde yönetilen bir bahçe haline gelmiştir” (272). Bu bölümlerde Flammarion, ilerlemeye olan ve fiziksel, biyolojik koşulları aşan bir inancı itiraf eder. Onun yazmasıyla, “İlerleme, o âli yasa, denetlemelere, engellere, insanın iler-

lemesinin önüne sürekli çıkardığı kösteklere karşın dünyayı fethetmiştir; ve insanlık, bin bir geçici dalgalanmayla yavaş yavaş bilgi ve mutlulukta yükselmiş ve doruğuna erişerek yerkürenin kader yolunda ilerlemiştir” (230).

“Doruk” çok daha incelmış ve manevileşmiş bir insanlık betimler, tamamen yeni duyular geliştirmiş ve toplumsal, fiziksel, cinsel ve entelektüel olarak neredeyse imgelenemeyecek kadar evrilmiştir. (Bu çok resimlendirilmiş kitapta, Flammarion sanatçısının insanların tanıyabileceği imgelerle çalışma gerekliliğinden dolayı özür diler.) “Ama, yerküredeki yaşam koşullarının gerilemeye [*décroître*] başlamasıyla insanlık da ilerlemesini sonlandırmak ve yozlaşma yoluna girmek zorunda kaldı” (292). Gezegenin iç ısı çoktandır dağılmıştı ama bu yüzey sıcaklıklarını çok etkilemeyen bir enerji kaynağı kayıydı. Ama yerkürenin yüzeyi az da olsa düzleşmiş ve küre, güneşten daha hızlı yaşlandığından, yaşamı destekleyen o koşulların çoğunu kaybetmişti. Kozmik muazzamlıkta yaşamın tuzaklarıyla kazalarını atlatmışsa da, “İhtiyarlık tüm varlıklarda olduğu gibi onu da bekliyordu” (295). En kötüsü giderek artan kurumaydı. Mars’ın koşulları bizim doruğumuza denk gelmişti, o zamana kadar Mars sona gelmiş ve iletişimi kesmişti. Sular azalır, soğuk da artarken insanlık dar ekvator bölgesine çekilir. Hayatta kalan bitkilerle hayvanlar uyum sağlar ve insan nüfusu da yüz binlere geriler – bunlar gruplar halinde ve yapay biyosferleri akla getirecek şekilde sera mimarisine sahip yapılarda yaratıcılık ve yapaylık sayesinde yaşıyorlardı. On milyon yıl geçince, güneşin ışığı ve ısısı eskisinin küçük bir kesrine düşmüştü, artık yüzey farklılıklarından neredeyse arınmış olan yerkürenin dönüş hızı da çok yavaşlamıştı ve bir gün 110 saat sürüyordu.

Flammarion insanlığın (ve gezegenin) tarihsel güzergâhında bir parabol fark eder – sıfırdan, yani ilksel kozmik bulutsudan başlayan ve “ışılıklı zirvesine” eriştikten sonra yükseldiği gibi alçalan ve “ebedi geceye düşen” bir *courbe géométrique* [geometrik eğri] (298-9). İnsanlığın son safhasında, Omégar ve Eva, geriye kalan iki uygar grubun son kalan fertleri birbirlerini (telepatiyile) bulurlar ve belirsiz bir nihai mistisizm yardımıyla, dünyevi amaçlarına ve ruhsal dönüşümlerine doğru yola çıkarlar – Jüpiter’e, artık yükselişte olan ve “dünyevi ilerlemenin mirasını” teslim almaya hazır olan o muazzam yeni dünyaya (356). Ama bu hicret öncesinde, aşk tarafından canlandırıldıklarından, birlikte bir yaşam kurarlar, Omégar önemli makineleri kimi göçebe vahşilerin yardımıyla çalıştırmaktadır, bunlar insan soyunun çokmeden önce parçalanmış, gerilemiş ve ilkelliğe, maymunlara doğru dejenere olmuş kalıntılarıdır. “Kadim ilerleme yasası yerini bir tür yozlaşmaya bırakmış, madde hakkını talep etmiş ve insan hayvanlığa dönmüştür” (343). Çifte yalnızlıklarında, Eva ve Omégar bir gün, “Ne kadar mükemmel olursa olsun, sistemin durmasına” dek tüm bunların belirsiz anlamı üzerine düşünürler (350). Kalan yeraltı suları donmuş yerkürede akışlarını tamamen durdurmuştur. Olası bir vaha peşinde, kısır yıkıntıların mezarlığına dönüşen ölü gezegeni eski Mısır’a kadar uçan bir makineyle incelerler, makine burada durur, onlar da burada ölümleriyle ve (bir firavun hayaletinin rehberliğinde) aydınlanma ve dönüşümle karşılaşır. Yerkürede birkaç sefil ve ilkel insan grubu kısa süre için yaşamalarını sürdürürler, bazı dejenere hayvan türleri birkaç bin yıl daha yaşar ama sonunda, kademeli bir şekilde, “tüm yeryüzü yaşamı söner” (360).

Flammarion dünyanın sonuna bir sonsöz ekler – her ne kadar “ölü ve donmuş olsa da... bağında hâlâ bir kaybedilmemiş dönüşüm enerjisine, güneşin çevresindeki dönüşüne sahip olan” dünyanın ölümü sonrası tarihini çizdiği son bir “*Dissertation philosophique*” [Felsefi Deneme] (368). Güneşi, yirmi ya da otuz milyon yıl sonra, soğuyan bir kütle olarak, ardı ardına ölen gezegenlerde gelişenlerden kökten farklı kendi yaşam türleriyle düşünür. Sonra, sonunda güneş de diğer görünen yıldızlar gibi tükenir. Ama evren, diye ısrar eder Flammarion, şimdi olduğu gibi var olmayı sürdürür. Çap ve süre olarak sonsuz bir evreni desteklemek için bırakın bir başlangıcı, termodinamik bir sonu kabul etmeyi bile reddeder, ilerleme fikrini de terk etmeyecektir. Bir kere, çarpışmalar (ölen yıldızımızın başka bir tükenmiş yıldızla olacağı gibi) her zaman için yeni yerel başlangıçlara yol açabilir, bir de, “görünen evren ve dünya, manevi evrenin içinde durmadan geliştiği [*s’élabore*] potadır” (383). Sona konan bir resimde, pençesi bir kurukafaya dayanmış bir sfenks üzerinde biraz çelişkili bir yazı yer alır: “ $\alpha=\omega$ ”⁷³

Tahmin edilebileceği gibi, Flammarion’un bilimsever romanı, kiliseyle liberal sekülerlik arasındaki, eğitim ve kamu ahlakı üzerine siyasal mücadelelerden doğal kaynaklar, özellikle de ormanlarla sular üzerindeki baskılara, kendi gününün konu ve kaygılarıyla örülmüştür. En kültürlü olanların üremedeki başarısızlıkları üzerine kaygılarla cinsel özgürlük ve toplumsal cinsiyet farklılıkları üzerine belirsizlikler, insanlığın doruğunda eriştiği toplumsal ve duygusal erotik cennetin resmedilmesinde bile kendisini gösterir. Aşkın yüce tesellileri ve sonu gelmez manevi ilerleme güvencesi cesurca, anlamsız kazalara açık ve her halükârda soğuk, cansız, özelliksiz bir boşluğa kaçınılmaz gerilemeye mahkûm dünyevi, maddi düzenin içkin melankolisini bertaraf etmeye çalışır. Ama bu yüce tesellilerin duygusalılığı ve vaktinden önce gelmiş Yeni Çağın kozmik tinselcilığının sığınağındaki kaçamaklı nihai ölüm ve hicret, Flammarion’daki dünyanın sonunu Wells’in çığır açan *Zaman Makinesi*’ndeki duygusuz, kan donduran yozlaşma ve nihai ısı ölümü görüntüsünden ayırır. Ve tamamen başka bir tarzda, aynı düzeyde duygusuz olan, yüzyıl dönümünün çok daha büyük yazarı Anton Çehov’un eserindeki, ekolojik gerilemenin çağdaş toplumsal düzenlemeler ve kişisel yaşamlara neredeyse teklifsiz özümseymesidir.

Çehov’un Kemani

Ekolojik kaygıların on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru yeniden su yüzüne çıkması, sanayiciliğin değişmeye uğrattığı ve genellikle “ilerleme” başlığı altına sokulan dinamik fiziksel değişimin bilincindeki bir dünya bağlamında oldu. Ama bilgili bir eleştirel göz için, sanayi manzarasında, toplumsal dokuda, kamu sağlığında ve kişisel nevrozlarda bir gerileme ve dermansızlık güzergâhını aklı getiren çok şey vardı. Doğal ve insani kaynaklar, potansiyel depoları geri dönülemez biçimde tüketiliyor olabilirdi. Sıra dışı olmayan yaşamlar sürdüren çağdaşları böylesi konularla normalin dışında ilgileniyor ya da işlerin kötüye gittiği yolundaki genellemelerin ötesinde çok tutarlı görüşler benimsiyor değişillerdi. Dolayısıyla, bu yaşamları yaşandığı gibi betimleme kaygısı taşıyan edebiyat, aynı zamanda var olan bir entropi gerçekliği betimlemeyi arzuluyorsa, hilekârlığa ya da ithamlara dayanmak zorundaydı. Bu tür bir şey çağdaş yaşamların ve onların düzenlemelerinin entropik koşullarını en incelikle resmedenlerden birinin sanatında bir alt damar olarak kendisini gösterdi: Doğa bilimlerinden alınan ilhamın önemli olduğu Anton Çehov.⁷⁴

Ekolojik ve fiziksel kırımlar, biriken kayıpların, cesurca ya da aptalca direnişlerin, düzleştiren ve kabalaştıran düzenli erozyonun nihai çözümünde sonuçlandığı toplumsal ve dramatik bir dünyadaki durgunluk iklimi çağrıştırmalarıyla önemli oyunlarda görülür. Çehov her yerde belirsizliklerle yüklüdür, öyle ki, *Vişne Bahçesi*'nde [Vişneviy Sad], can çekişmekte olan malikânenin ve muhteşem bahçesinin yazlık evlere yer açmak amacıyla geri döndürülemez kaybı bir serf çocuğu olan çelişkili Lopahin'de aynı zamanda bir girişimcilik enerjisinin açığa çıkmasıdır ve ne kadar amaçsız olursa olsun, işin işlenmiş tekerleğin yerini aldığı yerde ve hatta *Üç Kız Kardeş*'in [Tri Sestry] mahsur kalmış soylu dünyasında olduğu gibi kaba üreyici kapasitenin ruh ve inceliği bir kenara attığı yerde bile enerji vardır. Ama böylesi enerjinin girdiği ya da patlak verdiği yerde, bu genellikle nitelik ya da tutarlılık pahasına olur ve nihayetinde dağıtıcı olduğu ortaya çıkar. Çehov'un en çekici karakterlerinin bazılarının, o sırada var olan, entropiyi sabit tutacak ya da geri döndürecek çabaların da yardımıyla, yüzlerce yıl sonraki daha iyi bir dünyayı bekledikleri doğrudur. Ama genellikle böylesi görüşler atalet ya da nahoş olaylar tarafından bastırılır ve bizatihi oyunların dramaturgisi, duygusal şekilleri, her şeyi entropik akışın içine katar.

Ekolojik boyut Çehov'da 1890'larda su yüzüne çıkar, özellikle de evvelce yazdığı *Orman Cini* [Leşi] (1889) adlı eserinin değiştirilmiş hali olan *Vanya Dayı*'daki [Dyadya Vanya] (yaklaşık 1896) Astrov karakterinde. Aşırı çalışan, içkiye ve sinizme sürüklenmiş ama gene de ağaç dikip orman arazisini kurtarmaya çalışan taşra doktoru Astrov ormanlardaki gerileme ve bunun iklimle hava sıcaklığı üzerindeki etkilerini oyuna taşır, bu, bölgenin üç renkle kodlanmış bir harita üzerine işaretlediği üç safhalı bir zaman dizisiyle görünür hale gelen bir gerilemedir. "Hiçbir şey yaratmadan sadece onlara yukarıdan bahsedilenleri yok edenler" tarafından satılan ormanın ağaçları, yakmak için turba kömürü, inşaat için taşın bol bulunduğu yerlerde bile mürşifçe ve gereksizce tüketilmektedir. Haritası on beş yıl içinde tamamlanacak olan "kademeli gerilemenin göz ardı edilemez resmi," karşılığında uygarlık ya da sanayi de yoktur, çünkü ormanların yerini almak üzere hiçbir şey gelmezken, aynı sivrisinek kaynayan bataklıklar, keskin yoksulluk ve artan hastalıklar devam etmektedir. Astrov'un haritası eski yerleşimleri, vahşi ve evcil hayvan nüfusunu, bitki örtüsünü, su değirmenlerini ve bunların nasıl kaybolduklarını gösterir. "Burada varoluş uğruna desteklenemez mücadeleden kaynaklanan gerilemenin resmi vardır, bu atalet, cehalet, aşırı sorumsuzluktan kaynaklanan bir gerilemedir."⁷⁵

Ormanların azalması ve kaynakların tükenmesi konusunda kaygılar Çehov'un Rusya'sında ciddi resmi dikkat uyandırmıştı.⁷⁶ Büyük özgürleşme sonrası kuşakta doğa israfını yaşam israfıyla bağlantılandırmak daha karmaşık ve ince bir işti. *Vanya Dayı*'nın daha umutlu öncelinde, Elena der ki, "Ormanlar Orman Cini [Astrov figürü] tarafından kurtarılıyor, ama insanları kurtaracak kimse yok."⁷⁷ Ama gene de, bölge haritasının da gösterdiği gibi, ormanlar kurtarılmaz. Ve her ne kadar Astrov çevrenin yoksullaşmasının ardındaki itici güç olarak Darwinci bir tümce, varoluş için mücadele kullansa da, bu vesileyle bilimsel kaçınılmazlık bahanesiyle insanları ya da toplumu aklamaz. Çehov doğa yasalarının kütleçekimi ve bunun nasıl olduğunu betimlemesine genel sürüklenişi kabul ederken, bunu insan failliği ve insan edilgenliğiyle olan kesişmesini belirlemek için yapar, bunun başka türlü gerçekleşme olasılığını da zikrederek.

Evrensel ısı ölümüne doğru genel termodinamik sürükleniş Çehov'un eserlerine, Treplev'in oyun içinde oyunu biçiminde *Martı*'yla [*Çayka*] (1896) girmiştir. Çağdaş simgecilik biçiminde yazılıp sahnelenen bu oyun, açılış perdesinin meselesini sağlayan, amaçlanmamış biçimde parodili bir açık hava yaratısıdır. Treplev'in annesi, oyuncu Arkadina bunu "Yozlaşmış Okul"a ait olduğu gerekçesiyle bir kenara iter. Treplev bunu işlerin iki yüz bin yıl sonra nasıl olacağı üzerine bir hayal olarak tanıtır ve amcası Sorin de iki yüz bin yıl sonra "hiçbir şey olmayacak," diye lafa karışır. Treplev de, "O zaman, onlara bu hiçbir şeyi gösterelim," diye karşılık verir. Büyük ölçüde yaşamış olan her şeyin ortak ruhu olarak Nina'nın konuştuğu bir monologdan oluşan oyun olumsuzluklarla binlerce yıldır her türden yaratıktan arınmış bir yeryüzü betimler: "soğuk, soğuk, soğuk," ve "ıssız, ıssız, ıssız. Geriye kalan (Ebedi Maddenin Babası, Şeytana ait olmak üzere) sürekli bir atom akısıdır" ve de baki kalan ruh.⁷⁸

Treplev'in simgeci oyununa (her ne kadar Nina'nın monoloğunun, gerçek dünyada acı ve kayıp yaşamasının ardından icra edilen ikinci resitali aşkın bir etki anı olsa da) aşırı anlam yüklememek gerekir. Gene de "hiçbir şey" Arkadina'nın yörüngesindeki çevrenin duygusal karmaşayı nitelendiren bir etkide bulunur ve etrafındaki oyundaki ölü martıya bağlı ikircikli simgesel kullanımları değiştirir. Martinin nedensiz öldürülmesi ve acıklı kalıntıları Çehov'un karakterleri tarafından insani özne ve ilişkilere bağlanmak üzere güvenilmez biçimde ele geçirilir. Başlıkta ağırlık kazandırılarak, insani simge inşasının eğitici olmayan örneği olarak öne çıkar. Gereksiz katliam doğa dünyasını yoksullaştıran düşüncesiz bir eylem olarak kalır ve pervasızca ziyanla rasgele gaddarlığın iki boyutunu bağlantılandırır: Doğaya karşı ve kişiler arasındaki, o durumda zaman ve kaybın akıntısının bir parçası olanlar.

Martı'dan ve *Vanya Dayı*'da *Orman Cini*'ndeki konuya geri dönmekten kısa bir süre önce, Çehov evrenselleşmiş ve öznel deneyimin içselliğinde özelleşmiş yayılan entropinin somut ifadesi olarak ekolojiye vurguda bulunmanın bir yolunu buldu. Usta işi öyküsü "Rothschild'in Kemani"nda [Skripka Rotshilda] (1894) köyün cenaze levazımatçısı ve yarı zamanlı müzisyen, ama sempatiye ve düşünceye pek de düşkün olmayan Yakov İvanov'u bilinç merkezi yapar.⁷⁹ Ama öykü, hiçbir zaman düşünmediği ya da yakınlık göstermediği karısının ölümünün ardından, kendisi de aynı hastalığa yakalanırken, yaşamının beyhudedeliğine uyanışını anlatır. Yakov'un, sıradan somurtkanlığını tamamlayan bir acayıplığı, "kayıplarını" gösteren hesaplar tutmaktan oluşan ilginç alışkanlığıdır, örneğin, pazarları ve bayram günlerinde çalışmasına izin verilse ya da kasaba halkından hasta biri başka bir yerde ölmek üzere kasabadan ayrılmasa ne kazanabileceğini hesaplar ve bu tahmin tarzını daha geniş manzara ve olaylara aktarmıştır. On yıllardan sonra nehri ilk kez ziyaret ettiğinde, yerinde artık bataklık bir ova bulunan huş ormanını, artık çıplak bir tepe olan yaşlı çam ormanını ya da artık her şeyin "düzgün ve kıpırtısız" olduğu ve kazların bile eskisine göre daha az sayıda bulunduğu nehirdeki yoğun trafiği özler. Nehir ve kazlarla yapmış olabileceği şeyler ve başkalarının yaşamalarını örselemek ve engellemek için yaptıkları üzerine düşünür. "Ah! Ne kayıplar!.. yaşam yararsızca, hiçbir keyif almadan geçti, bir hiç için harcandı, bir enfiye bile çekilmeden; önde bir şey kalmadı ve dönüp bakarsan, orada kayıplardan başka bir şey yok, o kadar da feci kayıplar, insanın içi buz kesiyor" (248-9).

Yakov'un farazi kayıplarını hesaplama ve onlara bir toplam değer biçme uygulaması Entropinin nicelendirilmesindeki ilginç, mantıkdışı tersinmeyi paylaşır ve ilhamlarındaki eksantrik ve keskin niteliği bilgilendirir. Hastaneye gerçekleştirdiği yararsız bir ziyaret dönüşü,

ölümün yalnızca bir yarar olacağını düşünür; yemesi ya da içmesi gerekmecektir, ya da vergi ödemesi veya insanları incitmesi, ve bir insan mezarında bir yıl değil yüz binlerce yıl yatacağı için, düşünürseniz, yarar muazzam olacaktı. Bir insanın yaşamı kayıp demektir: ölüm yarar demektir. Bu düşünce tabii ki doğru bir düşünceydi, ama gene de acı ve aşağılayıcıydı; dünyanın düzeni neden o kadar garipti, insana bir kez verilen yaşam neden yarar olmadan geçiyordu?

(249)

Ölmek onu üzmez, ama kemanını bırakmak içini acıtır, “küçük huş korusuna ve çam ormanına olanlar ona da olacak. Dünyadaki her şey ziyan oldu ve ziyan olacak!” Tüm bu duyguları çaldığı bir parçaya yansıtır, bu da Yahudi Rothschild'in ruhuna erişir, onu evvelce dehşete düşürüyordu, şimdi ise çekingence oradadır. Ve böylece, son bir nedamet eylemiyle, Rothschild'e kemanı ve anlaşıldığı kadarıyla melodiyi bırakır.

Çehov'un yaşamın tek meşruiyetini sanatta bulan alenen estetisist bir konum benimsemesi söz konusu değildi. Ama Yakov'un yaratısı, nedamet jesti gibi, tüm bu ziyan farkındalığını, tüm o kayıpları bir melodiye süzmek, bir negentropi* parçasıdır – kaotik ve anlamsız algılamasını aktarılabilir bir biçimde düzenleyip yoğunlaştırma. Melodi, zamanın ziyan olmasındaki geri dönülemezliğin, modern kıyafetindeki trajik anlamı oluşturan bağlaşımın özellikle insani bilincine ifade kazandırır. Bunu içeren öykü gibi, kaos görünümü içinde ve esnasında sürdürülen Sophokles'in *Oedipus*'undakine benzer bir düzen temeli iddiasında bulunmaz. Daha ziyade, böylesi desteklerin yokluğunu ve eksik olanla, kaybedilmiş olanla, nasıl olursa olsun yüzleşmenin ve bunu telaffuz etmeye muktedir olmanın değerini kabul eder.

Entartung

Dil düşünce ve görüşün tek belirteni olmasa da, bu alandaki sorumlulukları gene de ciddidir. Dolayısıyla, görecektik olduğumuz gibi çevreye karşı birinci yasanın “enerjinin sakınımı” yönündeki hayli yaygın formülasyonundan da cesaret bulan kayıtsız pervasızlık karşısında endişelenen en azından bir militan bilim insanı ikinci yasa için “entropi” ya da “enerjinin dönüşümü” gibi yavan terimlerden daha canlı betimleme sunan bir tümceyi savunuyordu. Bunların yerine Bernard Brunhes tarafından önerilen karşılık, “enerjinin *alçalması*” genişlemiş yüzyıl dönümünde kültürel, toplumsal ve antropometrik görüngüler için zengin sözcük dağarcığındaki “çözünme”, “çökme” ve “dejenerasyon” gibi yüklü sloganlarda anlamsal, bilişsel ve duygusal destek bulacaktı. “Çökme” ve “dejenerasyon” kültür ve toplumdaki söylemi istila etmişlerdi. Evrimsel düşüncedeki olumsuzluğu özümseyen “dejenerasyon”, Galton'un öjenik, ırk kuramı, istatistiksel karşılaştırmalar, psikopatoloji ve insanın ölçü-

* Negentropi: Schrödinger'in türettiği “negatif entropi” kavramındaki sözcüklerin birleştirilmesinden oluşan terim –çn.

müne adanmış çeşitli bilimsel ve sözde bilimsel çalışmalarıyla endişelere yol açtı. Max Nordau'nun ünlü eseri *Entartung*'un [Dejenerasyon] (1892) İngilizce başlığında da olduğu gibi, "Degeneration" aynı zamanda modern yaşamın koşullarının bir bedeli olarak çağdaş sanat ve kültürdeki dermansızlığı gösterme girişimini yansıtıyordu.⁸⁰ Diğer ikisinden daha renksiz bir terim olan "çözünme" André Lalande'in Herbert Spencer'a meydan okuduğu *La dissolution opposée à l'évolution dans les sciences physiques et morales* [Fiziksel ve ahlaki bilimlerde evrime karşılık çözünme] (1899) kitabının başlığında görülmüyordu, bu bazı konularda Brunhes'e öncülük eden ve Henry Adams'ı etkileyen bir kitaptı.⁸¹ Spencer'ın evrimi bir farklılaşma ve bireyleşme süreci olarak tanımlamasına takılan Lalande, karşıt, özümseyici bir eğilimin öncülüğünü yapar: farklılıkları (ve rekabetçi bireysellikleri) azaltıp, üyeleri çok uzmanlaşmış, bireyleşmiş ama birey olmamış dişli parçaları gibi hareket eden toplumsal örgütlenmelerin desteklenmesine karşı çıkan bir eğilim. Karşı ilkesini termodinamikten, özellikle de ikinci yasadan alan Lalande, gerçekten düşünen insan için doğasındaki kaba evrimci eğilimi izlemenin olanaksızlığını öne sürerek T.H. Huxley'nin bir adım ilerisine geçer. Bu geriye *doğru hareket etme (bien agir)* ilkesi için tek zemin olarak çözünme eğilimini bırakır, "çünkü bunlar genelde evrenin ve özellikle de insanın iki büyük ilkesidir. Akıllı davranışın hâkim ilkesi böylece her birinin gönüllü olarak bireysellikten ve farklılaşmadan feragat etmesidir," yani, rekabetçi bir özsaygının ve komşunuz aleyhine avantaj kollamanın evrimci zorunluluklarından. Kökeninde, "çözünme ruhu insanlığın genellikle ahlak olarak adlandırdığı o eylemlerin genel ruhuyla eşdeğerlidir."⁸² Edebiyat ve sanattaki "çökmeye" gelince, ki bunun küstah destekçileri vardı, entropinin pozitif değeri için toplumsal düşüncede ortaya konacak aykırı görüşler vardı.

Dejenerasyon, çökme, alçalma, dağılım: Çağın eleştirel söyleminde, uygarlığın ziyankârlık hastalığının asli azmettiricisi olmasa da birincil belirtisi olarak o kadar sıklıkla itham edildiği yaratıcı eserlerden daha fazla yayılan antropolojik kâbus olarak adlandırdığım durumdaki toplum ve insanlığın özellikleri. Arthur Symons gibi buna sıcak bakan incelikli bir eleştirmen bile, "günün en belirgin edebiyatı" üzerine şunları yazmıştı:

Bir yandan da, bu kuşkusuz bir çökmedir; büyük dönemlerin sonunu damgalayan tüm o niteliklere sahiptir – Yunan, Latin çöküşlerinde gördüğümüz o nitelikler: yoğun bir özbiilinç, durmak bilmez bir araştırma merakı, giderek aşırıya varan bir incelme, ruhsal ve ahlaki sapkınlık. Klasik olarak adlandırdığımız gerçekten de yüce sanatsa, kusursuz basitlik, kusursuz sağlık, kusursuz orantılar, kusursuz nitelikler, o zaman bugünü temsil eden o edebiyat, ilginç, güzel ve yeni de olsa, aslında yeni, güzel ve ilginç bir hastalıktır.

Bu edebiyatın kimi veçhelerini, duyu (Empresyonizm [İzlenimcilik]) ve ruhta (Sembolizm [Simgecilik]) gerçeğe erişme girişimleri, "dilın kalıplarına isyanı", bilinçli "yeni bir şey yapma" amacını muhteşem bulsa da, bu "ruhun akılsızlığındaki" bozulma ve sinir bozukluğuyla yakınlaşmada "*maladie fin de siècle*'in [yüzyıl sonu hastalığı]" başka bir tezahürünü de görür. "Çünkü bizatihi bu biçim hastalığıyla bu edebiyat, aşırı lüks düşkünü, aşırı soruşturmacı, eylemin tesellisi için fazlaca isteksiz, görüş ya da davranışta herhangi bir vurgu için fazlaca kararsız olmuş bir uygarlığın kesinlikle tipik belirtisidir."⁸³

Yüzyıl sonu sanatının her yerinde psikofizyolojik hastalığın kanıtlarını gören Max Nordau için, Mistisizm olarak adlandırdığı hayalperest ve kuruntulu üretimler (Pre-

Raffaelizm, Sembolizm, “Tolstoyizm”, Wagner) ve “Ego-mania” olarak adlandırdığı tek-benci dayatmalar (Gautier, Baudelaire, Huysmans, Wilde, Nietzsche, ama aynı zamanda, ilginçtir, Ibsen), özellikle Zola’yla özdeşleştirdiği “sahte Gerçekçilikte” tamamlayıcılarını bulmuştu. Zola’nın Doğacılığını bilimsel iddialarından sıyrır ve “kötümserlikle müstehtenliğin maksatlı tapınılması” olarak adlandırır. Zola’da, yöntemi “koku duyusunun sağlıksız baskınlığı” da içinde olmak üzere psikiyatrik anlamda takıntılı bir “yüksek sınıftan dejenerenin”, bir “cinsel psikopatin” damgasını görür. Başka sanatçılarda ve düşünürlerde gerçek dünyanın reddine, ama onda tek yanlı kötü niyete yol açan yapısal kötümserliği görür.⁸⁴

Zola’nın Ateşleri

Modern yaşamda ve kültürde dejenerasyonu hem cesaretlendirmek hem de örneklemekle sık sık suçlanan (ve Nordau gibi, konusuyla ilgili kafa karışıklığı yaşayan) Zola doğrusu toplumun entropik bozulması için iddialı bir betimleme sunar. Gene Nordau gibi, doğrulama ve yorumlayıcı bir çerçeve için, İkinci İmparatorluk dönemi Fransa’sının yirmi romanlık anatomisi Rougon-Macquart çevriminin ilkinin önsözünde de yaptığı gibi bilime dönmüştür. Burada “İkinci İmparatorluk döneminde bir ailenin doğal ve toplumsal tarihi” olarak tanıttığı bilim esas olarak evrimci biyolojidir ve kalıtımla çevre en kötü etkilerini gösterirler. Ama Michel Serres’in öne sürdüğü gibi,⁸⁵ termodinamik de bu romanlarda seferber edilip yayılan enerjilerde sistemsel bir benzerini bulur. Ve insan öznelinin güzergâhları da, karşılıklı olarak şekillendirdikleri ve onları şekillendiren dünyadaki sürekli dönüşümlerle birlikte entropik alçalma okunda kapsamlı bir örgütleyici ilke bulur.

Zola polemikçi bilimciliğinde klasik mekaniğin katı belirlenimciliğinin yalnızca aynı önsözdeki ünlü kışkırtması “Kalıtımın kütleçekim gibi, yasaları vardır,” içinde değil, orada projesine uyguladığı kuvvetler bileşimi dilinde de sözünü eder. Zola’nın planında, “iki taraflı mizaç ve çevre sorununu” çözüp, bir toplumsal grup oluşturmak üzere bir kişiyi bir diğerine “matematiksel” olarak bağlantılandıran bağı kurduğundan “bu grubu iş üstünde, bir tarihsel çağın içindeki bir aktör olarak göstermeliyim; çabalarının tüm karmaşıklığında betimlemeliyim; eşzamanlı olarak teker teker tüm üyelerindeki irade miktarını ve bütünün genel eğilimini çözümlemeliyim.”⁸⁶ Ama böylesi herhangi bir vektör çözümlemesinden de önemli olarak, eylem ve tutkuyu ısı, ateş ve salgın akısına, ses ve duygu, birikim ve dağılım, tüketim ve ziyan dalgalarına dönüştüren çevrim boyunca bir görüntü tekrarlanır. 1871’de fizikçilerle evrimciler arasındaki durum ne olursa olsun, Zola’nın somutlaştırmayı düşündüğü toplumsal süreçler evrensel olarak yaratılıp termodinamiksel olarak kaydediliyorlardı. Evrimin bağdaşık bir birincil kümeden giderek artan farklılaşma olduğu görüşü Zola’nın önsözdeki, başlangıçta tek bir yerdeki, “ilk bakışta derinden benzersiz görünen on ya da yirmi bireye dağılan,” ama nesebi “çözümleme” yoluyla belirlenebilen küçük bir aile grubunu betimlemesinde yansıtılır. Enerji aktarımı ve dinamik dönüşüm dili, ırkın “alt sınıfların toplumsal bütünden esasında modern dürtüyle çağdaş toplumun bütününde ışıldayıp her türlü konuma yükseldiği” söylendiğinde evrimci söylemle kaynaşır. Zola

* İkinci İmparatorluk: Fransa’da, İkinci Cumhuriyetle Üçüncü Cumhuriyet dönemleri arasında, yani 1852-1870 tarihlerinde yaşanan, III. Napolyon’un imparatorluğu dönemine Fransa tarihinde verilen ad –çn.

der ki, Rougon-Macquart'ın belirleyici özelliği, “çağın büyük kalkışması olarak zevklerin üzerine atılan iştah kabarmasıdır.”

Zola Rougon-Macquart'm güzergâhını takip etmeyi, İkinci İmparatorluğunkini anlatmakla eşzamanlı olarak düşünür. Irkın kökeninden gelen bir kusurun “*une première lesion organique*” [İlk bir organik bere] olduğunu öngörür, bu kendisini bireylerde koşullara ve tesadüflere bağlı olarak çeşitli şekillerde ifade eder, ama aynı zamanda tersinemez şekilde lekesini yayar, tıpkı Louis Napoleon'un hükümet darbesinin siyaset yapısında yarattığı bereden yayılan zehir gibi. Öngörülen nihai sonuç, “eserimin korkunç ve gerekli çözümü,” bu ilerleyen yozlaşmanın meyvesi olacaktı – sinsi bir hastalığın patlaması ya da bir çıbanın çıkması gibi: Sedan'daki travmatik bozgun ve imparatorluğun çözünmesi. Zola'nın ifadesine göre, felaket fiilen gerçekleşmeden önce bile, bunun “ölümcül bir şekilde dramın sonunda” yattığını görüyordu. Ama dram şekillendirici kaçınılmazlığını, savurgan müsamaha ve ilerleyen zafiyetin bir etkinlik ateşi ve nesnelerin çoğulluğu arasında geliştiği bir manzarada buluyordu, bu arada kendi kendisine hizmet eden ve kendi kendisine keyif veren çabaları olumlayan bir havada tutarlı toplumsal yapı çözülüyor, dipteki sefalet ve serbest düşüşteki- lere zaman harcanmıyor, muazzam kaynaklar harcanırken büyük eşitsizlikler yaratılıp yok ediliyor ve nihai bir nitelendirmeye karşın tüm bunlar yenilgi ve kısırlıkla sonuçlanıyordu.

Tutarsız enerji harcamasıyla bunun azalmasının doruğuna çevrimin sonunda, Sedan'da kaybedilen savaşın tam öncesinde geçen *Nana*'da (1880) ve Fransa-Prusya savaşını, imparatorluğun buharlaşmasını ve arkasından gelen şiddetli kaosu kapsayan *La débâcle*'da [Bozgun] (1892) gelir. Ama böylesi bir çöküşe giden süreç zaten dizinin başlarında da canlı bir şekilde mevcuttu, örneğin *La curée*'de [Yağma] (1872), Paris'in Haussmann'laşmasını^{*} çevreleyen yozlaşmış spekülasyon çılgınlığının, kentin uzuvlarının koparılıp dönüştürüldüğü müsrif enerji yatırımının mekânını oluşturduğu pahalı ve moral bozucu işlevsizlikteki yükselen kuşak: Dışını tırnağına katan emlak spekülâtörü Aristide Saccard'ın (saygın eski burjuvazi kaynaklı) genç eşi Renée ve yetişkin oğlu Maxime.

Yaklaşan yüzyıl sonunun Avrupa uygarlığındaki kültürel, toplumsal ve biyolojik çöküş tehlikesine dikkat çekmek isteyenler için inatçı işaretlerden biri cinsiyetler arası ayırmadaki erime, diğerinin fiziksel ve zihinsel özelliklerini dejenere eder şekilde özümlemeleri ve bunun sonucu olarak da üreme irade ve becerisindeki azalmanın beraberindeki, nüfustaki azalma tehlikesiydi. Bir oğlan çocuğu ve genç olarak Maxime efemine ve efemineleşmiş, çekici, edilgen ve hırçın olarak nitelendirilir. Ensest bir ilişkiye girdiği Renée androjen özellikler edinir. Çevrelerindeki, Paris'in ve toplumun yapısının çehresini değiştiren çılgınca etkinlik, Saccard (doğumu Rougon) ve devlet adamı kardeşinin de yaptığı gibi ilkesizce servet ve güç peşinde harcanan itici enerji, toplumsal ve biyolojik bir maliyet doğurmuştur.

* Fransa'yla Prusya arasında 1870 yılındaki savaşın sonundaki belirleyici Sedan muharebesinde (1-2 Eylül 1870) Fransız imparatorluk ordusu kuşatılıp bozguna uğramış ve başında İmparator II. Napolyon olmak üzere teslim olmuştu –çn.

† Haussmann'laştırma: Yazar burada 1853-1870 yılları arasında İmparator III. Napolyon tarafından Paris'i de içeren Seine bölgesi valiliğine getirilen ve Paris'in bugünkü çehresini kazanmasını sağlayan bulvar, meydan, park ve benzeri şehircilik çalışmalarını başlatan G. Haussmann'ın işlerine atıfta bulunuyor –çn.

Süreç esnasında yıkılan, kendi düşüncesinin imgesine göre olduklarının tümünden sıyrılan Renée romanın sonuna doğru İle Saint-Louis'deki çocukluğunun karanlık, neredeyse terk edilmiş evine geri döner, her betimlemede soğuk, taş sessizliğiyle nitelendirilen kapalı avlusunda, kış donukluğundaki ışığında, buz gibi çeşmesinde, “insan kendini bütün sıcak zevklerin milyonların patırtısında (*vacarme*) alevlendiği Paris'ten binlerce fersah uzakta sanırdı.”⁸⁷ Saccard'ın evleri, aksine, bir eleştirmenin belirttiği gibi, “gürültü, kargaşa, ateş, kurlsızlık” doluydu. Özellikle yeni malikânesinde “ısı görüntüleri gırla gidiyordu,” özellikle de “Renée'nin, günah ve utanç bilincini uyuşturan muazzam bir ateşin üzerine çömelmiş görüldüğü” aşırı ısıtılmış oturma odası ve “Renée'yle Maxime'in, pencerelerinden ay ışığında buz tutmuş özel parkın görüldüğü seranın, rutubetli, havasız sıcaklığında seviştikleri dikkat çekici sahnede.” Ötede siyah ağaçların silüetleri ve donmuş göller gibi beyaz çimenler görölüyordu, “tam bir ölü manzara,” der Zola. “Ve bu yanar toprak parçası, âşıkların yattığı alev almış divan garip bir şekilde bu büyük, sessiz soğukla kaynaşmıştı.”⁸⁸ Farklılığı vurgulayan sıcaklık sınırı ateş imgesini, organik hastalığı geniş, israfçı, sonucu bir hiç olacak şekilde tüketirken yayan bir ısı makinesi olarak toplumu birleştirir. Böylesi bir termodinamik farklılık Renée'nin tutkusunu besler, ama sonunda kadın da kökenlerinin soğuşuna döner, bu arada onu tüketip yağmalayan toplum dünyası, *curée*, genel avın kasaplığı, hızını kesmeden devam eder. Genel bir hesaplaşma günü henüz gelmemiştir.

Bu *Nana* ve *La débâcle* ile gelir. *Nana* iki intercut'lı ve kontrpuanlı kaotik çözünme sahnesiyle sona eren bir entropik dönüşüm romanıdır: Gece sokaklarının kaynayan kalabalığı, farklılaşmış tikellikten büyük ölçüde farklarından arınmış bir kütleye dönüşmüş ve Nana, yukarıdaki otel odasında çiçekten ölüyor ve ölmüş. Yasa koyucunun savaş ilan ettiği bu günde bulvardan gelen büyük, görünüşte kederli, “Berlin'e! Berlin'e! Berlin'e!” çığıyla vurgulanan, salgına cesaretle göğüs germiş olan kadına cesedin açılan çehresi iğrenç bir irin ve kan kütlesinin çehresidir, tanınabilir özellikleri olmayan “biçimsiz bir pelte”; bu “korkunç ve grotesk hiçlik maskesinde” güneş ışığı ya da akan altın gibi alazlanan saçlardan başka bir şey kalmamıştır. Zola yorumlar: “Venüs [Nana'nın ilk sahne rolü] çürüyordu. Çukurlardan, yol kenarında katlandığı leşlerden aldığı virüs, o kadar insanı zehirleyen maya artık çehresine yükselmiş, çürütüyordu.” Bu arada “ortak bir ateşle ısıtılan” ve yayılan meşaleyle yakılan “insan dalgası” aşağıda ilerliyordu. Nana'nın rakibi ve dostu Rose Mignon'a bakılırsa, bu hepten “dünyanın sonu gibi” hissediliyordu.⁸⁹

Zola'nın hassas kitabesi vicdan yoksunu gazeteci Fauchery'nin romanın yarı yolunda Nana üzerine yazdığı makalenin dil ve düşüncesini yansıtır. “Altın Sinek” başlıklı yazıda Zola'nın Nana adlı fenomen üzerine kendi perspektifini açıklar ama onu yaratıcı yaşama getirenin ne olduğunu yakalamayı başaramaz. Fauchery onu dört ya da beş kuşaklık yoksulluğun ve içkinin lekesini taşıyan ve gübre tepesinde açan bir çiçek gibi, bir şekilde ihtişama ulaşan ve ürünü olduğu dilencilerle dışlanmışların intikamını alan bir batakhane çocuğu olarak tanımlar. Onunla, halk arasında mayalanmasına izin verilen çürümüşlük yükselir ve aristok-rasiyi çürütür. O doğanın bir kuvveti, “rüm Paris'i kar gibi kalçalarının arasında istemeden yozlaştırıp dağıtan, ayda bir kadınların sütün kesilmesine neden olmaları gibi bozan, bir

* Intercut: İki sahne arasına kontrast oluşturan başka bir sahneyi montajla eklemek –çn.

yıkım mayası [*ferment*]” olur.⁹⁰ “Altın sinek” gübreden çıkar, yol boyunca leşlerden ölüm toplar, sonra da parlak uçuşu sırasında erkek sakinlerine konarak saraylarda zehir yayar (171).

Doğanın cisimleşmiş bir kuvveti olarak Nana sadece, zaten işlemekte olan süreci, genişleyen, yoğunlaşan çılgınca hareketin yayılımının katsayısı olduğu bir entropik kaymayı hızlandırır. Anlatı düzenlerin kaynaşmasını ve farklılığın erimesini vurgular; servet, toprak, beden ve ruhun bir harcama ve tüketim katliamında israf edilmesini; her şeyi ısıya dönüştüren ateşi. Gene, evler konuşur. Nana’nın bitmez tükenmez “*appetit de dépense*”ını [harcama iştahı] yansıtan zengin, yeni, parlak müessesesi büyük ölçüde zarif aşırılıklarıyla modayı oluşturur. Birincil hamisi Kont Muffat’nın aristokrat hane halkı kısa sürede tüm üyelerinin genel yozlaşması ve moral çöküntüsüyle karakter ve rengini edinir. “Bu evin bozgununu” belirleyen kalabalık kutlamada, çalınan valsin ısısıyla titreşen duvarlarla bahçedeki fenerlerin amber kırmızısı parıltısı “kadim onurun her yanıyla çatırdayıp yandığı nihai yangın felaketi gibiydi” (301). Bu arada Nana’nın hane halkı, bize anlatıldığına göre, Nana’nın süregiden arzularının alevlendiği bir fırın gibi parlıyor ve dudaklarından bir nefes altını, rüzgârın her bir saat süpürdüğü ince küle dönüştürüyordu. Sanki insanlarla varlıklarını yutan muazzam bir uçurumun tepesine inşa edilmişti (303), bunların kalıntıları da bir *mangeuse* ve bir *gâcheuse*, bir yiyici ve bir israf edici olarak, âşıklarının yıkıntısından gurur duyan onun geçişinin izlerini oluştuyordu (237). Nana’yı talihini telafi etmek üzere yolculuğa gönderen çöküş ve teşhir sonrasında bile, evde şöyle bir dolaşmak “her deliğe tıkıştırılan ve her yerde yıkıntıdan taşan servet yığınının” görülmesini sağlıyordu (332).

Nana etrafındaki her şeyi etkileyen ve kendisiyle yoluna çıkan her şey için müsrif olsa da, en sonuna kadar hasarsız ve sağlam kalabilen bir entropi katalizörü olarak betimlenir. Ama Zola onun hane halkının ilerleyen düzensizliğini, bir dengenin tehdidi karşısında yerinde duramayan sıkıntısını, sıradan ya da trajik tüm olayları, tüm ölçüt ve orantıyı bir düzeye getiren giderek artan boş vermişliğini sistemli bir şekilde resmeder. Güzergâhı boyunca, cinsel ve toplumsal cinsiyet farklılıkları bile lezbiyen aşklar ve karşı cinsin kıyafetlerinin giyilmesiyle çöker, bu da Zola’nın Nana’yı kadın cinselliğinde tehlikeli ve bozucu olan her şeyin kabul görmüş özeti haline hararetle yükseltmesindeki bir başka basamaktır. Zola onu “alev gibi uçuşu bir bölgeyi silip süpüren” bir çekirge bulutuyla karşılaştırır. “Küçük ayaklarını bastığı her yerde, toprağı kavurur” (322). Belki de kadının cesedine uyguladığı vahşeti açıklamasına yardımcı olacak bir tepki kasılmasında, Zola onun “icgüdüsel bir kirlenme hiddetine” sahip olduğunu yazar. “Şeyleri yıkmak onun için yeterli değildi; onları kirlletiyordu. O çok narin elleri iğrenç izler bırakıyordu, dokunuşları bile evvelce kırıp döktüklerini çürütüyordu” (325). Muffat’yla oynadığı alçaltıcı oyunlar gaddarlık değildi (“*bonne fille*” [iyi kız] olarak kalır), ama önce bir hayvansı iştah fırtınası, sonra da, batakhanelerin bir kalıntısı olarak, İmparatorluk Sarayı için hazırlanan mabeyincinin “pislikte, sokağın köşesindeki çamur birikintisinde” onurunu lekelemekten duyulan heyecandı (326).

Bu romanda alçaltma karıştırıcı karşılaşmada bir ortak paydaya indirgeme biçimini alır. Üç büyük umumi sahne bunun ilerleyişini damgalar, her birinde Nana merkezdedir ve her biri karışık bir bireyler kalabalığının ayrımsız bir duyular dalgasıyla bir kütleye dönüştürülmesini kayda geçirir. Birincisi olan açılış bölümü tiyatrodan geçer, fuayede toplandıkları yerden oditoryumdaki yerlerine kadar izlenen seyirci topluluğu Nana’nın başlangıcının erotik

gücüne yakalanır. Bir “merak ateşi” tarafından buraya çekilen topluluk bir moda dürtü, “balkondan balkona, ‘tanrılara’ kadar yükselen bir ısıyla” (Zola’nın diliyle) tutuşmuştu (36). Boğucu atmosferde geçirilen üç saatin ardından, seyirci topluluğu bir gibi olmuştu: “Kadından yükselen ve giderek yayılan, tüm binayı saran hayvani ateşin,” Mars’ın kollarına kısılmış bu çıplak Venüs’ün görüntüsü karşısında boğucu bir gevşemenin pençesine düşmüştü. Ve bu baş döndürücü seyirci kitlesinin, “o üst üste yığılmış, sinir bozukluğu ve tükenmişliğe batmış bin beş yüz kişinin” karşısında, Nana hareketsiz hareketlendirici olur – “cinselliği [*son sexe*] hepsini yok edip yara almadan çıkacak kadar güçlü” (41-2).

Büyük umumi sahnelerin ikincisi Longchamp’da, Nana’nın arabasının içinden adını verdiği hayvanın yarışlara katıldığı parkuru seyrettiği Grand Prix yarısıdır. Genişliği ve toplumsal olduğu kadar işlevsel olarak da bölünmüşlüğüyle sahne hemen bütünleştirmeye uygun değildir. Ama Zola kaynaşmayı öncelikle Nana’nın gözlemi, sonrasında da gelişen, her şeyi yutan ses ve duygu dalgalarının dinamiği aracılığıyla sağlar. Yarışın hemen öncesinde, panorama da tamamlanmışken, sahneyi taramak üzere arabasının koltuğunda doğrulur: Parkur, uzaklardaki kat kat tribünler, parmaklık ve ötesindeki alan, “ovanın bu bölümünü kaplayan, geniş göğün altına çılgın böcekler gibi üşüşmüş yüz bin insan.” Yarış başlayıp atlar görünür olunca, Zola okyanus dalgalarının sesiyle yaklaşan derin homurtuyu aktarır: “aynı sabit fikrin pençesindeki, aynı kumar ateşiyle yanıp tutuşan ... itişen, ezişen... herkesin kendini kolladığı, herkesin kendi atını ses ve hareketleriyle kamçıladığı yüz bin seyirci.” Bu, ortak çılgınlıkla, Zola’nın adlandırmasıyla “hayvansı kükreyişle” bir araya gelmiş olan iştahlı benliğin çelişkisidir, çokları bir yapan. Finişte, heyecan büyük bir yurtsever ateşe dönüşür. Fransız atı “Nana” (ironik biçimde) İngiliz jokeyn itici sertliği altında İngiliz atı “Spirit” önünde galip geldiğinde ikinci bir ses dalgası, “Nana! Nana! Nana!” kalabalığın arasında “yükselen gelgit dalgasının kükreyişi gibi” ufkta doğru, tribünlerdeki canlı kütlenin arasından, uzaklarda, ağaçların altına yerleşmiş sıradan insanlara doğru yuvarlanır, sonra geri dönüp, yayılıp genişleyerek, imparatorluk tribününe bile erişip yutar (281).

Böylesi son olay Nana’nın penceresi dışındaki sokaklarda gece sahnesidir, hareket halindeki kalabalık savaş ateşine kapılmış olan, bize anlatıldığına göre koyunlar gibi mezbahaya koşuşturan, yaklaşan katliamların terör ve kendine acımasının heyecanına kapılmış gibi “Berlin’e!” diye o vurgulayıcı sözcüğü haykıran ulusun çılgınlığını dile getirir. Her üç durumda da kitledeki farklılığın reddi enerjinin seferber edilip serbest bırakılmasına ve aşağıya doğru, erotik, iştah açıcı ya da şoven-saldırgan ısıya dönüşmesine eşlik eder. Dahası, Zola için son olay, o ana kadar sağlam olan ama içten ateşlerle mayınlanmış ve örgütlenmeyle amaçlı tutarlılığın anarşiye çöküşünü haber veren yüzeyin dağılışını damgalar. İçten çürümesinin korkutucu bir şekilde kadının teninin ani yozlaşması ve çözümesiyle ortaya çıktığı tüm siyasi yapının çöküşünün haberini verir.

La débâcle başlık olarak Camus’nün “La chute” [Düşüş] başlığının klasik trajedi ve kahramanlık tınlarından yoksundur, dinsel olanlardan hiç söz etmiyorum. Ani bir dağılma ya da çöküş ima eder, tıpkı bir ırmaktaki ket vurulmuş suları serbest bırakan buzdan baraj gibi. Ama bir bozgunda (*débâcle*) vahim bir hata unsuru da söz konusudur – gerçek bir büyüklükten dehşet uyandıran trajik bir düşüş değil de, şişirilmiş iddiaların teşhiri ve yıkılması, aşağılayıcı bir çöküş. Her ne kadar *La débâcle*’daki çöküş ani olsa da, bu acı-

masızca inşa olan bir dizinin son adımıdır. Zola'nın, Rougon-Macquart'ların kaderleriyle birlikte, Fransa'nın İkinci İmparatorluğunun da güzergâhının sonunu işaretlediği yerdir. Fiili askeri yenilgiyi ve hemen sonrasındaki felaketli sonuçları konu ederken, Zola kaçınılmaz olarak, dağılan enerjinin, israf edilen hareket ve kaynakların, giderek artan karışıklık ve nihai felcin müsrif tarihini gözden geçirir. Belki de bu nedenle, yalnızca kaosu değil, insanın etkisiz tutarsızlık yapma ve icra etme becerisini dönüştüren kuvvetleri de telaffuz etme peşindeki bir roman olarak yapısı şaşırtıcı düzeyde düzenlidir: sekizer bölümden üç kesim, belirleyici muharebeye giden birinci perde; Sedan Muharebesini anlatan ikinci; ve üçüncü, Paris kuşatması ve Komünü sırasındaki, kaotik sonrası.

Büyük, özellikle de belirleyici olan bir muharebe, mahşeri özellikler edinir ve Paris'teki yangınla sona eren bir anlatı şiddetli felaket kullanımını anlamlı kılar. Ama nedensellik düzeyinde ve koşulların oluşmasında, Zola'nın romanı felaketlerin Darwinci süreçlerin ve fizik yasalarının işleyişlerinden doğduğu daha aşamacı bir anlayış sergiler. Anlatıdaki en keskin algılayıcı zihin, kalıtsal sinirsel istikrarsızlığına karşın, savaş hevesi *Nana*'nın sonundaki, sokaklardaki büyük kalabalık geceden kalma olan Maurice Levasseur'unkidir. Ama Maurice'in savaş taraftarlığı da “bunun kaçınılmazlığına, bizatihi ulusların varlığı için gerekliliğine olan inancındandır. Evrimci fikirleri, o zamandan beri okumuş gençliği o kadar büyülemiş olan tüm o evrim kuramını kabul ettiğinden beri buna kani olmuştur.”⁹¹ Kavrayışta olduğu kadar coşkuda ve umutsuzlukta da hızlı olduğundan, oluşmakta olan felaketi algılaması onu Alsace'lı kayınbiraderinin gerileyen Fransa'yla genç, güçlü Almanya arasında yaptığı karşılaştırmayı anımsamaya götürür – “tabandan çürüyen,” özgürlüğün yok olması, bencilce zevk peşinde koşulması, gecikmiş liberalleşme ve askerlerin rehabeti nedeniyle yavaş yavaş zayıflamış Fransa (697). “Ulusların aralıksız çabalarını durduranın vay haline,” diye düşünür Maurice; “zafer önde yürüyenlerindir, en akıllı, en sağlıklı ve en güçlü olanların” (732). Ama o aynı kasvetli saatlerde, “matematiksel olarak” gelen yenilginin, “üstün sayıların ve soğukkanlı yöntemin karşısındaki akılsız cesaretin yaşadığı şokun” kaçınılmaz sonuçlarını çıkarsar. “Bunu sonradan tartışmanın bir anlamı yoktur, yenilgi, her şeye karşın, kaçınılmazdı, dünyayı güden kuvvetlerin yasalarında olduğu gibi” (731).⁹²

Isı ve hücumdan oluşan *élan*, yani hamleye dayanan Fransız askeri doktrini bu görüşte başarısızlığını açıklıyordu, daha büyük ve soğuk cisimle karşılaştığında, ısı dağılmıştı. Enerji ve Entropinin tamamlayıcı işlevlerinin diğer veçheleri Zola'nın açıklamasını damgalar. Amaçlı çekirge ve karınca sürülerine benzetilen Almanlar kuvvet, tutarlılık ve yönsellikle yüklüdür; Fransızlar yaygın konuşlanma ve israf edilen, koordinasyonsuz hareketle, sadece yıpratıcı ve moral bozucu olan kararsız ilerleme ve gerilemelerle, cebri intikal ve yeniden konuşlanmalarla etkinliklerini yitirir. Komutanlar kendilerini kollar ve tepedeki kararsızlık nedeniyle âciz kalır. Alanda, muharebe ilerlerken komutada gerçekleşen değişiklikleri ve tersyüz edilen planları duyan Maurice tezada dikkat çeker: “Ordunun içine düşmekte olduğu kargaşayı, mutlak düzensizliği, şef olmadan, plan olmadan her yöne çekitişirilmeyi hisseder; Almanlarsa bir makinenin doğrusal hassasiyetiyle dümdüz hedeflerine yönelmişlerdir” (857).

Alanda felaket, Fransız ordusunun yenilgisi ve imparatorun teslim olması, buna paralel olarak yayılan çözünmenin unutulmaz bir ayrıntılandırmasını sağlar: Sedan kentindeki giderek yükselen kaos; ana fabrikası dolup taşan bir hastaneye dönüştürülmüş, uzuv ve

ceset yığınları büyüyor, uzuv kayıpları devam ediyor; artık bir kalabalığa, birlik ve rütbeden arınmış çamurlu alay parçalarına dönüşmüş ordunun kitlesel firarı; Meuse'un kıyılarından birindeki esir kampındaki korkutucu anarşi. Yenilginin hemen ardından gelen sonuçlar bunlardır – çoğu kaos ve savaş betimlemesinde aşına görüntüler. Ama aynı zamanda İkinci İmparatorluk toplumundaki sessiz aşınmaların, uzun süredir altını oyan (imgelemde hâlâ çok önemli) ateşlerin su yüzüne çıkan sonuçlarıdır. Maurice, umutsuzluğun karakteristik aşırı ıstırapı içinde, tüm bunları kendi aile tarihi, üç kuşak boyunca Grand Armée' kahramanından küçük taşra bürokratına ve kendisine iniş açısından görür ve bu belirgin “ırk dejenerasyonu” “yavaşça kötüleşen, zamanı geldiğinde ölümcül yıkımla sonuçlanan kalıtsal bir hastalık gibi kalbini sıkıştırır” (954).

La débâcle kendi başına on dokuzuncu yüzyılın panoramasının, özellikle de savaşın betimlenmesinin anıtsal örneklerinden biridir. Bunu bilimsel bir anlayışla temellendirmeye çalışan Zola, Tolstoy ne kadar Clausewitz'le çeliştirse, o kadar Tolstoy'la çelişmiştir, ama *La débâcle* belirlenimci (bilimsel) savaş genellemesini nitelendiren perspektif karmaşıklığından da yoksun değildir. Üstelik, Tolstoy'da olduğu gibi Zola'da da savaş anlamını barış olarak adlandırdığımız şeyden alır. Bir noktada, hem sert hem de kahramanca bir şiddetli yerel çatışma bölümü sonrasında Zola ölmekte olan Yüzbaşı Rochas'ın (Zola'nın kaleminden Fransız askerinin dar kafalı kendine güveni ve profesyonel savaşçı ruhunun cisimlenmesi) gözlerinde “savaşın gerçek görüntüsünden, insanın, bir yasayı kabullendiği gibi vakur ve kabullenmiş bir ruhla karşılaşması gereken gaddarca yaşam mücadelesinden [*lutte vitale*]” bir şeyler bahseder (944). Ama romanı böylesi bir stoacı kabulleniş yapar gibi okumak ya da Zola'nın kendi somutlaşmış görüşlerini Maurice'in formülcü toplumsal Darwinciliğiyle kısıtlamak kaba bir indirgemecilik olur. Tikel hassasiyetlerle ilişkilendirilen çoğul, dolaylı bir şekilde seslendirilen perspektiflerde, savaşın bırakın bir ilerleme aracı ya da temizleyici erdem olmayı, doğanın bir buyruğu olmasına karşı bile güçlü bir direniş vardır. Savaşın acıları, gaddarlıkları ve israfının mevcudiyeti bunun için fazlasıyla büyüktür, herhangi bir akılcı çerçeveyi ve atfedilmiş arındırıcı etkiyi aşar – tıpkı Maurice'in yakını, istikrarlı ve duygusal Jean Macquart'ın partizanlar tarafından bir çiftlik mutfağında sığır gibi kesilen bağlanmış bir Alman casusunun feci şekilde katledilmesine acıyla tanık olmasındaki gibi. Alman ondan bir çocuğu olan ve olaya da tanıklık eden umutsuz köylü kadının yardımıyla tuzağa düşürülmüştü. Savaşın gerilettiği, doğrusu dejenere edici etkisi ve kendi kendisini yineleyen beyhudelik olarak savaş, Jean'ın iç çığılğında görülür: “Ah! Savaş, tüm bu sefil kitleyi vahşi hayvanlara dönüştüren, bu kadar korkutucu nefretlere yol açan, oğulu babanın kanıyla lekeleyen, ırkların düşmanlıklarını devam ettiren... korkunç hasatlar için kötülük eken iğrenç savaş” (1054).⁹³

Jean'ın sesi aynı zamanda, Maurice'in ulusun artık bitmiş olduğu yolundaki umutsuz ifadesini silkeleyen, arınmada ve çürüyen kısımlarının atılmasında bir erdem gören ve taze bir başlangıç isteyen kırsal Fransa'nın sabırlı, inatçı insan deposunun sesidir. Ve gerçekten de, Maurice direnmeye hazırlanan bir kent olan Paris'e vardığında, burasının görünüşte arınmış ve yeniden sağlıklı olduğunu görür. Ama bir sayfa içinde ruh hastalığı ve salgın ateş imgesi yeniden egemen olur ve daha sonra, Jean ve Maurice'in kendilerini karşıt taraflarda buldukları

* Grand Armée (Büyük Ordu): 1805-1815 yılları arasında Napolyon'a seferlerinde eşlik eden ve mevcudu Rusya seferi öncesi 1 milyona kadar yükselmiş olan Fransız ulusal ordusuna verilen ad –çn. .

Komün Paris’inde “tüm Paris’i ele geçiren bir bunama krizine, kökü uzaklardaki, önceki yönetimin bozuk mayasından [*ferment*] kaynaklanan o hastalığa” dönüşür (1086). Komün kamusal düzenin, cumhuriyet düzeninin anarşiye nihai çözünmesi olarak betimlenir, başarısızlıkları, bölünmeleri ve beceriksizlikleri Maurice’in nihilist öfkesini ve kozmik ölçekteki felaket fantezilerini besler. Bozgunun son safhası Komünün bastırıldığı kardeş kavgasıdır, bu kavgaya çileden çıkmış muhafazakâr Fransa’yla heyecanlı, idealist Fransa arasındadır ve Jean’ın barikatlardaki son savaşçı olan, dostu ve kan kardeşi Maurice’i süngülemesiyle simgelenir.

Maurice ölüm döşeginde, Jean’ın çürümüşlüğü kesip atma, yeniden başlayıp devam etmek için sert bir darbeden yararlanma imgesini anımsar. Ve Maurice ekler, “Fransa’nın sağlıklı parçasıdır, dengeli, akılcı, toprağa yakın duran köylü parçasıdır, İmparatorluğun şımarttığı, fantezilerle zevklerin yolundan çıkardığı çılgın, çileden çıkmış parçayı bastıran” (1117). Ama o, Jean’ın düşüncelerinin üzerindeki yazarın sesi olarak Zola’nın dediği gibi, “adalete aç” ölü. “Büyük siyah hülyasının, o yüksek, korkunç eski toplum düşüncesi-nin yıkılması, Paris’in yanması, toprağın sürülüp arınması ve böylece yeni bir altın çağ romansının filizlenmesi rüyasının yüce kasılması içinde” (1121). Gene de, her ne kadar pencerelerin dışındaki manzara kuşkusuz Maurice’in katastrofist imgesiyle uyum içinde olsa da, anlaşılan son sözü söyleyecek olan Jean’ın, yıkım görüntüsünü, felaket üzerine felaketin birikmesini aşan bir inanca, “ebedi doğanın, ebedi insanlığın kesin gençleşmesi-ne” olan inanca dayanan sabırlı yeniden inşa görevinde ima edilen aşamacılıktır. Maurice devre dışı olmuş, geriye Jean kalmıştır.

Gene de, *La débâcle*’da, gençleşmenin birincil simgesel kapısı, gerçekleşen sonun kısırlığında kapatılmıştır: Jean’la Maurice’in kız kardeşi Henriette arasındaki beraberlik olasılığının, aralarına giren kan nedeniyle suya düşmesi. Zola’nın, bozgunun küllerinden cennetlik yenilenme olasılığının yeni yönü tam olgunluğa Rougon-Macquart çevrimini bitirdiği *Le docteur Pascal*’da (Doktor Pascal, 1893) erişecektir, özellikle de esere adını veren yaşam tapınıcısı karakterinde ve aynı zamanda bir yeniden doğum da olan doğum sembolizminde.⁹⁴ Ama *La débâcle*’m ayrılma, kayıp ve çözülemez çıkmazlar sunan anlatısal sonucunda Rougon-Macquart çevriminin “eserin gerekli ve korkunç çözümünde”, sistemde ve dönemde olduğu gibi, tersinebilirliğe yer olmayan özgün düşüncesinden bir şeyler kalır.

Vox Clamantis

Batı yüzyıl sonunu atlatıp yirminci yüzyıla doğru ilerlerken, beraberinde şimdiyi ve geleceği imgeleyebilmek için biri enerji kaosu diğeri de entropi kaosu olmak üzere rakip kaos modelleri de getirdi. Bazı yazar ve düşünürlerde, her iki model de etkisini gösterdi. Evvelce de belirtildiği gibi, Henry Adams sivri bir örnekti, ama doğrusu yakın geçmişi imgelemekte Zola da sağlıklı düzenin yıkımına giden her iki yola da basmıştı. Zola’nın dünyasında, ısı ve hareket biliminde olduğu gibi, enerji sakınılır, ama yaşam veya toplumda aldığı biçimler o kadar değil. Bunlar çürüdüğünde, ortaya çıkan enerji, gerilemiş de olsa, dayanır. Kenar mahallelerin anarşik ve azalmış enerjisinin meyve veren bir cismi olan Nana bastırılmaz bir şekilde sağ kalan bir unsur olduğu gibi, alçalmanın de failidir.

* *Vox Clamantis*: Latince *Vox Clamantis in deserto* [İssızlıkta çığlık atanın sesi] deyiminden. Yeşaya Kitabı 40:3’ten alıntı –çn.

Başkaları konusunda olduğu kadar kendisi için de tez canlı ve pervasız Nana ilkel bir kuvvet olarak imgelenir – tıpkı aynı şekilde tükenen yüksek biçimleri indirgeyip tüketen savaş gibi. Nana rasgele, dolayısıyla da çok daha simgesel bir sonla tükendiğinde enerjisi kaybolmamıştır; daha da ilkel ve anarşik bir şey tarafından, yüzüyle teninin şeklini ve özünü eriten öldürücü hastalık tarafından dönüştürülmüştür. İnsanlık ve kimlik, uygar devletin karmaşık insanlığının kalabalığın rasgele akısı ve ortak deliliğinde gerilemesi gibi gerileyip yok olmuştur. Zola'nın betimlemelerinin, karanlık çıkarsamalarını Henry Adams'ın kendi kozmik ve beşeri bozgunları hizalama çabasında aktaracağı, Gustave Le Bon'un insan toplulukları üzerine öncü çalışması *Psychologie des foules* [Kitleler Psikolojisi] (1895) ile neredeyse çağdaş olması tesadüf değildir.⁹⁵

Açıkça ortadaki toplumsal, çevresel ve antropometrik korkutucu haberler ve büyük ölçüde kayıtsız bir toplumla, Adams'ın sözleriyle bir “nihai Entropi okyanusunda” boğulmakla karşı karşıya kaldığında,⁹⁶ çıkmaz, kabullenme, iktidarsızlık ve felç, Allahtan, yegâne akılcı yanıtlar değildi. Bilimsel açıdan en donanımlı olanlar arasında bile, kabullenme ve umutsuzluğa seçenekler, yapılabilecekler vardı. Fizikçi Bernard Brunhes'ün mesajı da bu yöndeydi. Bir Wells, Flammarion ya da Çehov'un kurgularında enerji fiziğiyle insan ve diğer sakinleriyle doğal çevrenin kaderi arasında bir bağlantı bulmak yalnızca mütevazı bir imgelem gücü adımı gerektiriyordu. Ama bilimin kendisinde, disiplinler arası uçurumu, ıraksayan gelişmeleri belli bir seçili karşıtlık beslemiş olan fizikle evrim biyolojisi ve jeoloji arasındakini aşmak daha meşakkatli çalışmaları gerektiriyordu. Disiplinler arası uçurumu aşmak, sıklıkla, henüz doğmakta olan bir üçüncü taraf, modern “insan coğrafyası” biçimi tarafından kolaylaştırılıyordu. Brunhes'ün genel okuyucu kitlesi için kaleme almış olduğu, ihmal edilmiş bilim klasiği olan ve enerji kuramı, gelişimi ve almımıyla termodinamiğin ikinci yasasının işlevleri üzerine açıklamalar sunan çalışmasının durumu da bu amaca hizmet eder gibiydi.

Brunhes sanayileşmiş Clermont-Ferrand'da meteorolojiye de ilgi duyan bir fizik öğretmeni idi, en çok da jeomanyetik ters dönmeyi keşfiyle (1906) tanınır. Büyük eseri *La géographie humaine* [Beşeri coğrafya] (1910) ile bu modern disipline adını veren Jean Brunhes'ün kardeşi olması da ilgisiz değildir. Jean'ın metninin önemli bir bölümü “L'Économie Destructive” [Yıkıcı İktisat] konusunun önemli noktalarına ayrılmıştır, yani maden kaynaklarının düşüncesizce tüketilmesiyle bitki ve hayvan yaşamının yenilenme gözetilmeksizin tahrip edilmesine. Orada, böylesi bir “*Raubwirtschaft*” [Soygun ekonomisi] karşısında yükselen tepkiye dikkat çeker ve yoğun bir şekilde kardeşinin, “yeni felsefi eğilimleri en iyi özetleyen bilimsel çalışması” olarak nitelendirdiği *La dégradation de l'énergie*'sinden [Enerjinin Alçalması] alıntı yapar.⁹⁷

Bernard Brunhes, bir fizikçi olarak, klasik fiziğin başka bir şeye dönüşmesinin doruğunda yazar. Enerji kuramının tarihsel gelişiminin, spekülatif ve felsefi filizlerinin ve tartışmalı yanlarının bilinçli farkındalığı içinde yazar: Atomun yeni belirlenmiş olan karmaşıklığı ve maddenin özelliklerinin elektriksel özellikler olarak açıklanmasıyla, “kimilerinin dediği gibi, maddenin maddesel olmaktan çıkması” (205); mekanizme karşı süregiden çeşitli itirazlar; Boltzmann ve Gibbs'te olduğu gibi Entropinin stokastik açıklaması ve olasılıksal Entropinin yönünün tersinmesi senaryoları; bilimsel kuram ve olgunun bizatihi temellerini yerinden

oyunatan “yeni pozitivizmin” felsefi meydan okumaları. Ernst Mach’ın enerjininkinde doruğuna erişen tüm sakınım yasaları takımını, sakınımınla sözümona evrenin yaratıcısının değişmezliği arasındaki kuşkulu Descartesçi benzetmeden dolayı teolojiye alçaltmasına onaylayarak atıfta bulunur. Diğer yandan, enerjinin alçaltılması yasasını, sakınımın aksine, Brunhes “gerçekliğin geleneklerimize olan direncinden kuvvet bulur” şeklinde görür (375). Aynı zamanda, Descartesçi benzetmeye bakarak, Yaradan fikrinden rahatsız olanların çok metafizik bir sakınım ilkesini hevesle kucaklamalarında da bir ironi görür. Henri Poincaré’nin son çare “Dünyada sakınılan bir şey var” (389) formülasyonunu dengelemek üzere, “Dünyada sürekli bir şekilde kaybolan bir şey var” diye ısrar eder (375). Brunhes’ün çeşitli enerji biçimlerini tanıtımının başlarında, ısıyla ilişkili moleküler hareketin neden tamamen kullanılabilir mekanik enerjiye dönüştürülemeyeceği sorusu ele alınır ve yanıt bunun eşgüdümsüz, düzensiz doğasında bulunur. Bu “maddi evrende *düzen* yararlılığın işareti ve değer ölçüsüdür; ve bu düzen, anlık olmak bir yana, sürekli kendi yıkımına yönelir,” tanımına götürür. Sonra hemen nihai, evrensel düzensizlikte yeni bir başlangıcın otomatik oluşumunu görebilecek spekülasyonların önünü kesmeye girişir: “Dahası, bir moleküller bileşiminin yöneldiği *düzensizlik* hiçbir şekilde, yararlı enerjiler üretecek olan farklılıklar ve eşitsizlikler açısından zengin o başlangıç *kaosu* değildir; aksine, mutlak bir eşgüdüm yokluğundaki ortalama bir durumun eşitliği ve bağdaşıklığıdır” (53).

Ama *La dégradation de l’énergie* (1908) yalnızca bir tanıtım değildir. Enerji sakınımı fikri üzerine geniş bilgi ve nüfuz eden etkisiyle karşılaştırıldığında, entropi kavramının yok sayılması demesek de ihmal ediliyor olmasının içinde yaşadığımız dünyanın bugünü ve geleceği için ciddi bir tehdit olduğu inancına dayanan bir savdır. Brunhes’ün gördüğü, enerji harcamasının maliyeti üzerine bilgi sahibi olmadan, enerji ekonomisinde hiçbir şeyin hiçbir zaman kaybolmadığı ve yok olmadığı, uzun vadede şeylerin düzeleceği ya da dengeleneceği yolundaki rahatlatıcı anlayışın, sanayi çağının tescilli iktisadi bireyciliğiyle ortaklığında geri döndürülemez biçimde yıkıcı olduğuydu.⁹⁸

Brunhes’ün amacı bilgi ve farkındalıktaki bu tutarsızlığı yok etmek ve böylece sistemin entropisindeki bir gecikmeye katkıda bulunmaktı – en azından yönetiminde bulunduğu gözlemevinin mekânı olan Puy de Dôme’un ağaçlandırılmasındaki (Astrov’unki gibi) kişisel katkıları kadar anlamlı bir katkı. Ama çalışması yalnızca polemik değildi. Doğrusu, berrak bir tarih, sistemli bir tanıtım ve kuramsal araştırma biçiminde, bizatihi bilgiyi termodinamik denklemin içine sokuyordu – Maxwell’in farazi “şeytanını” icat ederek ve Norbert Wiener’in “geri besleme” ilkesini ön plana alıp vurgulayarak yaptıkları bir şey.

Tavırları şekillendirmedeki öneminin bilincinde olan Brunhes entropik dönüşüm ifade eden, başlığını sağlayan dile büyük ölçüde ağırlık verir. Görüşlerini daha etkili bir şekilde ifade eden ve “sakınım” formülünün karartmayı başardığı gerçekliği açığa çıkaran terminoloji konusunda Britanyalı bilim insanı Peter Guthrie Tait’in hakkını teslim eder. Enerji, dönüşümlerinde “azalır”. Yani, şeylerin doğal seyrinde yararlılığını ve bulunabilirliğini yitirir. Brunhes’ün görüşüne göre, enerji “dönüşümü” (“Entropinin” Latinceleştirilmiş eşdeğeri) ve hatta “dağılım” terimleri, “sakınılan” *nicelik* ve bunun olmadığı *nitelik* arasındaki farkı ifade etme görevi için yetersizdir – “azalmanın” kusursuzca yakaladığı veçhe. Her şeyin sonu, şeylerin yönü gibi, tüm kapalı sistemler için ışııl ışııl açıktır:

Durağanlık, tekdüze sıcaklık, anlık dönüşümlerle giderek gerçekleşen nihai koşullar bunlardır. Evren için belirlenmiş son durum da buysa, bu düpedüz ölüm olacaktır: Hareket olmadan, sıcaklık farklılıkları olmadan, ısınım, yaşam olasılığı olmadan. Ama bu ölü ve tükenmiş dünyada, varoluşunun ilk günlerindekiyle aynı toplam enerji olacaktır.⁹⁹

Ama her şeyin sonu bu olacaksa, hemen öncesindeki zamanlarda, insanların elinde süreci yerel düzeydeki işleyişlerinde etkileme gücü vardır ve bu da sorumluluk getirir. Brunhes evrimci doktrinle enerjinin azalması ilkesi arasında bir çelişkiyi reddeder, ama bir “evrensel ilerleme” yasası vazeden felsefeyi de küçümser. “Canlıların dünyadaki enerji azalmasını geciktirme rolüne sahip oldukları” önermesiyle başlar, bu aksi takdirde dağılacak olan güneş enerjisini yakalayıp depolayacak santrallerden rüzgârı ya da dökülen suyu bir tekerleği döndürmekte kullanacak insana, iyi ya da kötü, bilinçli ya da bilinçsizce gerçekleştirilebilecek bir roldür. Her düzeyde, “yaşayan her şey kullanıma aktarılan [*utilisée*] enerji oranını artırmaya ve israf edileni [*gaspillé*] azaltmaya muktedirdir.” Evrimi, hangi âlemde olursa olsun, evrendeki *énergie utilisée*’nin [kullanılan enerji] artışı olarak tanımlar, bu muazzam ölçüde bol bulunan ama yalnızca azalabilecek olan *énergie utilisable*’in [kullanılabilir enerji] aksine, büyüyecek bir kategoridir (194-5). Brunhes güneş sistemindeki gezegenleri denizden yükselen ama yerleşenler giderek artacak bir tarzda ekip geliştirirler de kademeli biçimde batmakta olan geniş bir adaya benzetir. Ama, diye uyarır, “canlılar ve özellikle de insan, dünyadaki enerjinin azalmasını bir dereceye kadar yavaşlatmaya muktedir olsalar da, sıklıkla görüldüğü gibi, hızlandırmaya da muktedirlerdir.” Şöyle devam eder:

[Wilhelm] Ostwald demiştir ki, uygarlık doğanın ham enerjisini kullanma sanatıdır... Ama uygarlığın tüm ilerlemeleri aynı düzeyde iyi değildir. İnsanın eylemleri dünyayı geri götürmenin olanaksızlığı tarafından kısıtlanmışsa da, o gene de azalmayı geciktirme ya da hızlandırma gücüne sahiptir. Sanayi, enerjinin azalmasını geciktirdiğinde yararlıyken, doğanın yıkımı, *Raubwirtschaft* uyguladığında hızlanmasına neden olurken zarar verir. “Doğa yasalarının serbest işlemesine” yararlı enerji biçimlerinin dağılması yolundaki evrensel eğilim de dahildir; belli bir çağın bu eğilime karşı ne dereceye kadar çabaladığı onun uygarlık düzeyi olarak görülebilir. Bu açıdan, en kötü barbarlar “en uygar” olanların bazılarıdır.

(196-7)

Sürekli bir şekilde aşıldığı için “iyi” olarak göremeyeceği Doğa hem gerçek uygarlık tarafından geliştirilmeye hem de uygarlaşmış barbarlar tarafından kötüleştirilmeye açık olduğundan, Brunhes Rousseau tarafından öne sürülen soruyu yeniden formüle edebilir, yani toplumsal durumun doğanın durumu karşısında hangi konumda olduğunu. Brunhes sadece, “Toplum, doğadaki enerji azalmasını hızlandırıyor mudur, yoksa yavaşlatıyor mudur?” sorusunu sorar (196-7).

Maddi dünyanın aşınıp solduğu, farazi başlangıcındaki enerjik karmaşanın en aşırı uzatılmasında bulunan bir kaosa doğru gidiyor olması, Brunhes’ün başlayıp bittiği yerdir. “Azalma,” az çok tekdüze bir ılıkıktaki özelliiksiz bir bulamaçtaki ortak bir duruma indirgenme anlamına gelir. Ama bilgi güç sağlar ve bu bilgiyle Brunhes İncil tarzında bir kâhin olarak konuşur ve yalnızca nelerin olacağını değil, olabileceklerin en kötüsünü önlemek (ya da en azından geciktirmek) için ne yapılabileceğini de beyan eder. Çözümlemesi ve kavramsal atılımı

içinde bulunduğumuz kaygılı zamanlarda, kendilerini ikinci yasanın maliyet ve sonuçlarını, entropi dalgasını ilerleten ya da geriletan o etmenleri hesaba katmakta temellendiren kaynak bilincine sahip “termo-iktisat” ve “biyofiziksel iktisat”ta canlı ardıllar bulur.¹⁰⁰ Ama bir kâhin olarak Brunhes son sözlerinde, bir yıkım işinde ifade edilen şiddetli enerji kaosu canlandıracak biçimde öğütler verir. Narin toprağı aşırı otlatmadan dolayı çıplak kalmış olan Puy de Dôme’a geri döner: “Eğimli arazilerin çıplaklaşması nedeniyle oluşan sel diğer sellerle birleşip köyleri yıkacak, ovaları kuma boğacak kaprisli bir nehir oluşturduğunda, dünyada ‘hiçbir şeyin kaybolmadığını’ söyleyecek cesarete sahip biri çıkacak mı?” (388). Çevresel kâbus dolaysızlığı ve somutluğuyla bir felaket görüntüsü olarak geri döner.

Bilgili, coşkulu ve öncellerinin bazılarının aksine kültürel bozulma epifenomeni* meşgalesinden azade olan Brunhes, pervasız terk ya da narsist kötümserlik yerine termodinamik rejimde yararlı ve sorumlu davranış için akılcı bir temel sunar. Bir bilim insanı ve düşünür olarak, iktisat ve çevresel çözümlemeyi etkilemek üzere termodinamiğı devreye alacak umut vaat eden dönüşümün öne çıkan destekçilerinden biri olur. Vicdanlı bir kişi olarak, kullanılabiliir enerjiyi toplamaya dayanan ama ikinci yasanın kurallarına tabi olan bir dünyada etik olarak yaşamının ve bir toplumun “uygar” olmasının ne anlama geldiğini önermeye koyulur.

Anarşi ve Son Oyunu

Söylediklerim, bundan sonra sanatta biçim olmayacağı anlamına gelmez. Yalnızca yeni biçim olacaktır ve bu biçim öyle bir biçim olacaktır ki kaosu kabul edecektir ve kausun aslında başka bir şey olduğunu söylemeye çalışmayacaktır. Biçim ve kaos ayrı kalırlar. Bu ikinci birinciye indirgenmez... Karmaşanın uyduğu bir biçim bulmak artık sanatçının görevidir.

—Samuel Beckett

Yirminci yüzyıl ve sonrasının imgelem gücü, ya da belki de kafa yapısı diyebiliriz, kaosu temelde kozmos karşısı görmeye ayarlanmış olan önceki zamanlara göre salgın halinde kausun birlikteliğıyle kendini çok daha rahat hisseder gibidir. Kuşkusuz, her şeyin dağılıyor olması tüm çağların deneyiminin meyvesidir. Dahası, düzeltilemez düzeyde insani olan (ki bu bütününde kötü bir şey değildir) bunları dağıtma eğiliminde olmak gibi duruyor. Wordsworth’un ünlü yakınmasında olduğu gibi, bilimin yöntemi şudur: “Parçalara ayırıp incelemek için, katlederiz.” Çözümler ve yalıtırız, ama genellikle inşa etme amacıyla. Ama yirminci yüzyıla gelindiğinde, bilimlerde bile başka bir şeyler de oluyor gibiydi. 1960’ların sonlarında çeşitli zamanlarda bilimdeki bilişsel öğrenme üzerine yazan Gerald Holton, her ne kadar çağdaş bilimde devralman hiyerarşi, devamlılık ve düzen kavramları yerinde duruyor olsa da,

Bunlar çağımızın, en güçlü ve önemli olanı aykırı dağılma, şiddet ve dengesizlik teması olan karakteristik tarzına karşılık gelen yeni temalar değil gibidir. Bu yüzden, yalnızca

* Epifenomen: Gölge olay, ikincil, birincil olanla illaki de ilişkili ve etkili olması gerekmeyen, onun yan etkisi olabilecek olay –çn.

fiziğin dilinde son altı on yılda radyoaktif bozunma ya da parçacıkların bozunması; yer değiştirme yasası; fisyon; parçalanma; nükleer çözülme; (atomların enerji düzeylerinde olduğu gibi) devamsızlık; (kristallerdeki) altüst olma; belirsizlik, kararsızlık; (klasik anlamda belirlenimci değil de) olasılıksal nedensellik; zamanda tersinebilirlik; acayiplik kuantum sayısı; (enerjide, sıcaklıkta) negatif durumlar; yasak yollar ve geçişler; parçacık yok olması gibi terimlerin yükselmesine tanık olduk.¹⁰¹

Ve bilimdeki tarzla sanattaki tarz arasında, ya da düşünce tarzıyla kültürel ifade tarzı da diyebiliriz, bir yakınlık olduğunu önerir. Gene, bu modern avangardın sanatın araçlarıyla meşguliyetinde olağandışı öne çıkan ortak çözümsel dürtünün ötesine giden bir konudur. Sanatın nasıl anlaşıldığı konusundaki gelişmeleri izleyen disiplinlerarası edebiyat araştırmacısı Karl Kroeber, sanat eserinin özerkliği ve eşsizliği üzerine Romantik kavramların böylesi iç düzenlerin “başka sanat ya da sanatsal olmayan gerçeklik sistemlerinin standartları tarafından belki düzeniz, hatta düzen karşıtı” olarak kabul edilmesinin kapısını açabileceğini önerir. “Bu perspektiften bakıldığında, yakın zamanlardaki yapıbozumcular sadece yüz yıllık sanatsal biçimin esas niteliklerini, bozucu ya da merkezsizleştirici görüngülerde belirleme eğilimini mantıksal bir aşırıda arıyorlar.” Yani, sanat eserinin yeterliliğinin bozucu özgünlüğünde yattığını savunmanın bir adım ötesi, bunu kendi kendisini yıkıcı görmektir. “O zaman, eser dinamik olduğu sürece, mantıken bunun ‘amacının’ içkin bir kendi kendisine meydan okuma olmasını bekleyebiliriz. Akılda tutmak gerekir ki, daha bu yüzyılın başlarında Picasso kendi sanatından yıkımların toplamı olarak söz ediyordu.”¹⁰²

Picasso, nihayetsiz dönüşümleriyle, ama özellikle başlardaki nesnenin geleneksel betimlemesine meydan okumalarıyla, sanattaki anarşistlere, kaosu simgesel dolaylamalarla betimlemektense uygulamaya daha fazla bağlı olanlara dahildir.¹⁰³ Ama ona ilk şöhretini kazandıran kübizmdeki nesnelerin patlamasının yalnızca uzayda bağımsız nesnelere değil, bunların nasıl bilindiği ve düşüncede oluşturulduğuna da girişiyle Picasso, bilimsel düşüncedeki, Öklitçi imgesi aşağılayan ve kaosu aşına kılan yeni gelişmelerle de bağ kurar. Bu gelişmeler dizisinin Entropinin olasılıksal açıklaması ve yaslanması gereken istatistiksel tabanla başladığını söylemek doğru olur – bağımsız bir fiziksel gerçeklik üzerine bilginin aşılmasıyla sınırlarıyla uzlaşmanın ve etrafını dolanmanın yollarıyla. “Nesnel” bilginin böylesi aslı sınırlarının, aşılamayacak ve saf dışı bırakılamayacak sınırların şimdi artık şeylerin doğasında oldukları herkesçe kabul edilmiştir. Bunlar yirminci yüzyılda, matematikteki “karar verilemezlikler”, kuantum fiziğindeki “belirsizlikler” ve karmaşık doğal görüngülerde olduğu kadar en küçük ve en büyük ölçeklerde olaylardaki “öngörümezlikler” olarak toplanmışlardır.

Böylesi konularla ilgilenen ya da tedirgin edici yankılarını deneyimleyen, aralarında bilim insanlarının da bulunduğu birçok modern açıdan varılan sonuç, bizatihi temellerin risk altında olduğu, bilinemez ve imgenemez tarafından tehlikeye sokulduğu duygusuydu. Gümüş bağ* koptuğunda, her şey için kopar. Ama imgelem gücü böylesi sezgileri kuantum ya da Büyük Patlamaya oranla daha insani bir ölçekte görünür kılmaya çalıştığında, daha canlı bir biçim arayışı “entropiyle” ilişkili görüngülerde açıkça

* Gümüş bağ: Metafizikte, üst varlık ya da İnsan-ı Kâmil’le fiziksel varlık arasındaki bağlantı –çn.

daha bölünmüş bir yaklaşıma yer açar. Bir yanda yapıdaki entropik kayıp diğer yanda da belirgin farklılığın kaybı arasındaki, çokluğa anarşik çözünmeyle tekliğe benzeşik yakınlaştırma arasında daha başlangıçta var olan belirsizlik artık ortaya çıkmıştır. Klasik yirminci yüzyıl modernizminin büyük bölümünde, Holton'un çözünme, parçalanma ve bozulma mecazları ve benzeşik biçimde gerçekleştirmeleri entropik bir öncüle özümsemiştir. Eliot'un aynı adı taşıyan şiirinde bir parçalar koleksiyonu olarak sunulan Çorak Toprakların' düzensizliği aynı zamanda tinselleştirilmiş olsa da kapsamlı hiçlik yolunda bir safhadır. Dahası, Pound'un budamalarıyla[†] da güçlenen biçimsel kesiklikleri anarşik betimlemeyi destekler ama aynı zamanda şiiri bir tür minimalizmin şematik icrasına doğru da hareketlendirir.

Genelde, entropik görüş artan gerileme ve çözünme anlatılarında ifade bulur, kimisi de eski zaman ve durumlarla içkin bir tezat stratejisiyle eskiye bakar (Joyce'un *Ulysses*'inin Homeros'un geniş Akdeniz'ini bir tek kentin sokaklarına, Odysseus'un on yılını da tek bir güne indirgemesini düşünün), kimisi de ileriye, oyun sonuna. Bu oyun sonunda nihai kaostan aynı zamanda nihai düzen olması çelişkisi kendisini tam anlamıyla gösterir ve bağdaşıklığa yaklaşma belirgin hareket, farklılık ve değişme yokluğunda sıfır durum matematiğinin çokluktan yükselmesine yer açar. Ama bu nihai koşula yaklaşımın yokluğunda, "dağılma, şiddet ve düzensizliğin" damgasını vurduğu bir ortamdaki entropik gerileme anlatıları, ikinci yasanın artık sakınım ve dengenin kayıtsız çehresince gölgede bırakılmadığı bir çağa hitap eder. Bazılarında, bizatihi bilim, hem toplumsal hem de metafizik kaygılara odaklanan ve yeni yüzyılda doğanın devrimci revizyonuyla köprü kuran kendi kaos sürümüyle ön plana çıkar.

Direniş ve Tamamlayıcılık

Olduğu haliyle dünyayla imgelenen dünyayı açık bir şekilde ayıran elverişli çalışma varsayımının, on dokuzuncu yüzyılın bilim ve felsefesinde öngörüldüğü gibi, yirminci yüzyıl biliminde başı derde girer. Pratik açıdan, yeni bir düzensizlik kuramı gibi bir şeyle bunu yaratıcı bir biçimde somutlaştıracak yaygın ama ayrışık bir çabanın gündelik yaşamda veya insanlık tarihinin kapsamında yalnızca gerçek bir fark yaratmayan bir epifenomen olup olmadıkları sorulabilir. Kaosa yeni bir kavramsal biçim vermenin gerçekten de bir fark yaratacağı ve bir dünya kuramının, bir bilimsel tanımlama olarak çerçevelendiğinde bile, aynı zamanda dünya içinde bir kuram, dışavurumsal ve simgesel kuvveti olan bir tanı olduğu Oswald Spengler'in sezgilerinden biriydi.

The Decline of the West'i yazarken, büyük tarihsel görevi olarak (Goethe gibi) "*the Destiny in nature and not the Causality*"yi [Nedensellik değil, doğadaki Kader] belirlemiş olan Spengler Batı Avrupa ve Amerika'nın 1800'le yaklaşan binyıl arasında işgal ettikleri tarihsel çevrim aşamasını, kurumsal ve entelektüel biçimlerinde (*Formkomplexe*) ifade edilen "organik ve simgesel anlama" bakarak belirlemeyi önerir.¹⁰⁴ Aklında böyleleri düşüncelerle, termodinamiğin ikinci yasasında formüle edildiği haliyle entropi anlayışını, "gerilemenin simgeleri" arasında "en çarpıcı olanı" olarak belirler. Tersinemezliği işin içine sokup ideal

* T.S. Eliot, *Waste Land*, Türkçesi *Çorak Ülke*, İng. çev. Y. Güvenç (İstanbul: Yaba, 2011) –çn.

† Eliot'un şiiri Ezra Pound tarafından şairin de onayıyla büyük ölçüde kısaltılmıştır –çn.

kuramla (tersinebilirlik) gerçeklik arasındaki farkı kabul ederek, entropinin cisimleşmesinin “Batı aklının o başyapıtının, eski dinamik fiziğin yıkılışının başlangıcını” işaret ettiğine inanır. Tanı uygulamasında daha da ileri gider: Bizatihi kavram “içten berrak ve anlamlıdır, ama her farklı otorite tarafından farklı bir şekilde formüle edilmiştir ve hiçbirisi de tatminkâr değildir. Burada gene akıl, dünya duygusunun ifade istediği yerde çözülmüştür” (1:420-1). Aynı düzeyde anlamlı (yani semptomatik) olan elemental düzensizlik varsayımıdır – Spengler’in görüşünce kuramsalla fiili arasındaki farkı kapatma, birinci ve ikinci yasaları uzlaştırma yolunda bir girişim. Bir dünya ve onun üzerine bilgimizi elemental bir düzensizlik öncülü üzerine kurmak, “Olasılıklar Kalkülüsü” üzerine dönmek demektir, “[böylece] kesinlik yerine, elimizde istatistiksel yöntemler olur.” Ama Spengler burada bir pozitif yarar parıltısı görür. İstatistikler “siyasal ve iktisadi olanı, yani tarihsel gelişmeleri” nitelendirdikleri kadarıyla, organik olanın, yaşamın, rastlantının ve “Kaderin” alanına ait olur, yasalarla nedenselliğin dünyasına değil. Bir olasılıklar kalkülüsü “anlamının nesnesinin kendimiz olduğu anlamına gelir” (432).

Spengler’in organikçi, karşılaştırmacı bir uygarlık ve bozunma yasaları tasarımı onu on dokuzuncu yüzyıl filozoflarının doğrudan ardılı yapar. Hem belirti hem de bilim olarak entropi görüşüyle, belli bir gerçeklik betimlemesi üretmenin betimleneni değiştireceği çıkarımıyla, olasılıksal ardıllığı isteyerek kabulüyle, soruşturmanın öznesiyle nesnesini yansımalı olarak özdeşleştirilmesiyle, Spengler yirminci yüzyılda yerini alır. Bir ve aynı anda klasik anlamda istikrarlı bir evrendeki ikilikleri (zihin/beden, benlik/öteki, neden/sonuç, dir/değildir) reddeden bir çifte bilince yer verir, görececilik bir özne-gözlemci düşüncesinin ve kuantum tamamlayıcılığının ayırıcı kapsayıcılığının yolunu açar. Gillian Beer, “(termodinamiğin söylenegeldiği şekliyle) dalga kuramının” sanat ve eleştirideki modernizme zemin hazırlayıcı kuvveti üzerine yazarken, aklında yalnızca maddi düzenin istikrarsızlaşması ve gözlemin görecelileşmesi değil, dildeki karşılığı retorik Zeugma figürü olan varoluşların dallanması da vardı (örneğin Pope’un hınzır “onurunu ya da sırmalı kumaşını lekeledi” sözü). “Tek bir fiilin yol açtığı çoklu, ölçülemez sonuçların kabullenilmesi modernist edebiyatın ve düşüncenin olduğu kadar dalga-parçacık kuramının da yolunu açmıştı.”¹⁰⁵ Kimliğin hakemi olarak bir karşıtlık yerine (A ise, o zaman B değildir) tamamlayıcılık vardı (A veya B ise, o zaman AB). “AB” dalga ve parçacık olarak kuantumu barındırabilir; hatta, deyim yerindeyse, hem orada hem burada olmasını da barındırabilir. Katedilen kavramsal mesafe ölçüsü olarak: Oidipus hem kendisi hem de bir başkası *olamaz* ve baktığında bilmeceyi çözer (ve karşıtlığı yok eder). Schrödinger’in bir kutunun içindeki atomaltı kedisi hem bir şey hem de bir başkasıdır (canlı ve ölü) ve kimilerinin öne sürdüğüne göre, birisi bakıncaya kadar öyle kalır.¹⁰⁶

Entropik görüşün modern anlatıda ifade bulduğu yere, tamamlayıcılık sürümleri de sıklıkla bunun olanaklarını genişletir, doğrusallıktan ve gerçekçilikten miras kalan ilkelerden azade kılar. Ama öylesi tamamlayıcılık rasgele bir modernist telkin değildir; doğrusu en başta çelişkili görünen şeyden, doğrudan termodinamik düzensizlikten (nihai bağdaşıklığa yaklaşan bir çoğalarak artan kargaşa) kaynaklanıyor gibidir. Bu aynı zamanda ikinci yasanın zorlayıcı kaderciliğine de sezgisel bir direniş dayatır. Örneğin Faulkner’in modernist klasiği *The Sound and the Fury*’de [Ses ve Öfke] (1929), tarihsel, zamana bağlı ve

yönel bir entropik gerileme dizisi titizlikle ayrıştırıcı bir yüzeyle tamamlayıcı bir şekilde var olur. Uygun biçimde, Compson* ailesindeki bozunma ve nihayetindeki dağılma, yarınlarsilsilesinde ölümün ötesindeki teleolojiyi reddeden bir başlık altında ve zamansal tutarlılığı reddeden bir anlatı içinde gelişir. Yok oluşlardan eşkonumlanan bir şimdiki zaman, yakındakiyle çoktandır gitmiş olanın konuşmayan (ama sessiz de olmayan) budalanın zihninde var oldukları düzensiz bir iç ve dış duyular yamalı bohçasıyla başlayan anlatı, rasgele ama alışılmış bir düzenin, yalnızca aşına olduğu için böyle adlandırılan bir “düzenin” ihlaline karşı onun insani tepkisini içeren bir bölümle sona erer. Faytonun kasaba meydanındaki anıtın çevresini sağdan değil soldan dolaşması karşısında Benjy’nin gösterdiği “dehşet, şok, gözsüz dilsiz ıstırap,” fayton salınıp “pervaz ve cephe bir kez daha soldan sağa yavaşça aktığında, direk ve ağaç, pencere ve kapı ve tabela, her biri her zamanki yerinde” olunca aniden yok olur. Entropik bozunmanın egemenliğindeki olasılıksal evrenin uzay ve zamanındaki anlamlı düzenin imgesel doğasının alaycı yıkıcılıkta değerlendirmesi artık akla gelmez.

The Sound and the Fury’deki olayların akışının aksine, anlatı aracının baştan sona romanı oluşturan dört kesim ve ses boyunca daha düzenli hale geldiği doğrudur: Benjy’nin, Quentin’in, Jason’ın (hepsi kardeşler) ve sondaki üçüncü şahıs “her şeye vâkıf” anlatıcınankiler. Ama kesin biçimde tarihlendirilen silsile kronolojiyi bozar: 7 Nisan 1928; 2 Haziran 1910; 6 Nisan 1928; 8 Nisan 1928. Kronoloji, Sartre’ın da belirttiği zamansallıkla aynı şey değildir. Gene de, “Hiçbir şey olmuyor,” diye yazar, *The Sound and the Fury*’deki zaman üzerine denemesinde. “Öykü gelişmez; her sözcüğün altında keşfederiz.”¹⁰⁷ Ve bu, “Faulkner’in şimdiki zamanı esas olarak felaketli” olduğu içindir (88). Ama anlatı, Quentin’in kendi kesiminde deneysel olarak ortaya koyduğu gibi, akışı kaçınılmaz ve inkâr edilemez olan zamansallıktan bir kaçış gibi konuşur. Quentin’in tamamen geçmiş zamandaki bilinç akışı tamamen zamanı (Prost’ta olduğu gibi geri alma değil) yitirme ve dolayısıyla da kayıpları iptal etme çabası üzerinedir. Gelecek zaman ancak sonlara doğru, kendini şöyle düşünmeye yönelttiği sırada söylemine girer: “Bir çeyrek daha. Sonra ben olmayacağım.”¹⁰⁸ Girişiminin ve bunun beyhudeliğinin simgesi, son gününün gelişigüzel güzergâhına girdiğinde kollarını söktüğü büyükbabasının tik tak eden saatidir – James Thomson’ın, inanç, umut ve sevgi öldükten sonra bile yaşamın nasıl devam edeceğinin açıklaması olan şiirindeki anlamlı pasajın canlı bir yansıması:

Al bir saat, sil
Dönen saatlerin simgeleriyle işaretlerini,
Kollarını sök, kadranı çıkar;
İşler sönene kadar sürer; ama
Amaçtan azade, yarardan uzak, hâlâ giderler.¹⁰⁹

Zaman her halükârda geçer ve saat sessizliğe doğru sürüklenir.

Karşıt anlamda ve başka bir amaçla, Compson mutfağındaki saat ilerler. Compson hane halkının bağrındaki siyah hizmetçi Dilsey’e aittir ve ciddi dezavantajlar altında çalışır.

* Compson ailesi: William Faulkner’in romanlarında sözünü ettiği hayali aile. Faulkner’in *Requiem for a Nun*, *The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!* gibi romanlarında bu aileden, özellikle de aile fertlerinden Quentin Compson’dan söz edilir –çn.

Kadının kahvaltı hazırlayıp, Luster'ın (Benjy'nin bakıcısı) onu giydirmesine yardım edip Bayan Compson'ın acınası talepleriyle uğraşarak kaotik dağılmaya doğru sürekli sürüklenmeye karşı günlük düzeni tek başına sürdürmeye çalıştığı yerde kurulu olan Dilsey'in saati "yalnızca bir tek kolu olduğundan esrarlı bir derinlik" gösterir. Beş kez çaldığında, Dilsey bunun saat sekiz anlamına geldiğini bilir. Dilsey söz konusu olduğunda, zamana ölçünün dayatılması bunun kadının sakımcı, sürdürücü, entropi-karşıtı failliğine, her halükârda ten ve ruhu yozlaştıran belirgin çöküş ve azalmalara olan direnişine atandığı anlamına gelir. O başarısız olduğunda, saat de başarısız olur, tıpkı Jason'ın evvelce para ve aşkını çaldığı, şimdi de onunkini çalıp kaçmış olan yeğeninin peşinden evden ayrıldığı o sessiz anda olduğu gibi. Mutfak saatinin sesi o zaman çürüme ve gerilemeyi çevreleyen boş laflardan başka bir şey değildir. Azalıp, budalanın öyküsünün kısmında hiçbir anlamı olmayan gürültüye indirgenir: "Saat tik tak etti, vakur ve derin. Bozunan evin kuru nabızı da olabiliydi; bir süre sonra vınlayıp boğazını temizledi ve altı kez çaldı" (85).

Sartre, Faulkner'in geleceği kopardığından yakındır; onun dünya görüşünde, geçmişin somut olduğundan, şimdiki zamanınsa sisli kaldığından. Özellikle yerinde bir betimlemeyle der ki, dünya imgesi açık bir arabada arkaya dönük oturan bir adamınkidir, biçimsiz şekiller her iki yandan belirir, ancak sonradan ağaçlar, insanlar ve otomobillere dönüşür. Ama aslında gelecek oradadır, hem somut hem de sisli, beklenmedik şeylerle zenginleşmiş yaşamın girdabının düzensizliğiyle en yüksek olasılık olan (Macbeth'in de belirttiği gibi) tozlu ölüm yönündeki entropik zamansallığın trajik tamamlayıcılığında.

Entropinin eline geçmiş bir dünyanın kaotik eğilimiyle çoğalan parçalardan örüntü ve anlam çıkarmaya yönelmiş zihinlerin uyguladığı direnç Pynchon'un eserinin belirleyici konusunu oluşturur. Ama gene de, sıklıkla komik olan bu anlatı yaratıları, pentimento'ları bizi termodinamiğin güzergâhında su yüzüne çıkan klasik öncüllerin ertelenmesini geliştirir. Entropi gibi bir kavram örneğin Beckett'ta olduğu gibi imgesel bir gerçekliğin tasarımında şablon görevi gördüğünde, disiplinin araçlarını devreye sokar: Anlatının nasıl örgütlendiği, sorunların nasıl çözüldüğü ya da çözülmediği. Esas olarak bir eğretileme sağlıyorsa, dikkat göndergesi üzerindedir. Örneğin entropiyle olduğu gibi, toplumun kötüye doğru gittiği yollar. Ama Pynchon için entropi yalnızca bir eğretileme değildir ve Pynchon'un erken dönem öyküsü "Entropy" (1960) ve kısa romanı *The Crying of Lot 49*'da [49 Numaralı Parçanın Nidası] (1966) olduğu gibi, konuşmaya girdiğinde, hangisinin anlam hangisinin araç olduğunu ayırt etmek zor olabilir. Pynchon *The Crying of Lot 49*'daki, baş kahramanı Oedipa Maas'ın sözcüğün hem "tamponlama" hem de delme için kapasitesini düşündüğü eğretileme üzerine çok atıf yapılmış pasajda böylesi bir görececi tamamlayıcılık yerleştirir: "Eğretileme eylemi o zaman, nerede bulunduğunuza bağlı olarak bir gerçek ve bir yalana doğru bir hamle olur: içeride güvenli ya da dışarıda kayıp. Oedipa nerede olduğunu bilmiyordu."¹⁰ Yani, kadın kendi görecelileşmiş gözlemci durumundan emin değildir. Aksi halde, o anda bir düşkûnlerevinde alkol krizinin pençesinde ölmekte olan bir denizciyi gözlüyordu – eğretilmeli (etimolojik) olarak "zihnin saban demirinin titreyen izsizleşmesi." DT gibi, ama küçük harflerle:

* Pentimento: (İtalyanca pişman olmak anlamındaki *pentirsi*'den) yağlıboya bir resimde ressamın üstünü boyayla örtterek yok ettiği bir bölüm ya da ayrıntının sonraki yıllarda yeniden belirlenmesi –çn.

Bir zaman aralığı, değişimin nihayet, artık ortalama bir oran gibi masum bir şey kılığında gizlenemeyeceği, ne olduğuyla yüzleşmek zorunda kalacağı; hızın fırlatılarda dolaştığı ama fırlatılanın uçuşun ortasında donakaldığı, ölümün hücrede dolaştığı ama hücreye en hızlı anında gözlendiği, yok olacak kadar küçük bir an anlamına da gelir.

Tıpkı dt ya da Δt gibi, terim hareket ve durmayı içerir – Beckett’in, bir mezarın üzerinde doğum imgesi gibi. Eğretilenim olarak uygun ama yalnızca tuhaf bir dilsel rastlantıyla fark edilen Δt , ikinci yasanın asimetrisini, yönselliğini oluşturan zaman dizisinin grafiğini çıkarmak üzere bir sınırlar kurgusu olarak işler.

Oedipa eski sevgilisinin, her önüne geleni yutan imparatorluğu Kaliforniya’da geniş topraklar da içeren şakacı mizaçlı bir işadamının mallarının vasisi tayin edilerek harekete geçirilir. Ama parçaları bulup bir araya getirme görevinin yalnızca bunları değil, şirket devleti ve uyumlu toplumdaki özümsemeye esrarengiz ve gizli bir direnişin izlerini bulmayı da içerdiği ortaya çıkar – bu Oedipa yeni kanıtlar keşfedip topladıkça açılacağına gizlenen, karakteri, bağlantısı ve doğrusu gerçekliği anlaşılmaz gizli bir alternatif yoldur.

Oedipa’nın karşı karşıya kaldığı Kaliforniya (ulus ve bunun uzantısı olarak dünya) tüm gariplikleri ve çılgınlıklarıyla lobotomi uygulanan bir bağdaşıklıkla sürüklenmekte, enerjisi (merhum sevgilisi gibi) tamamen zorlayıcı bir sıçramayla fiili tükenmeyi hızlandırmaktadır. Anlaşılmaz direniş, dışarıda bırakılanlar ya da kalanlar için bağımsız bir gizli iletişim şebekesi biçimini alır gibidir. İsmi (“Tristero”) ve tıkanmış posta borusu simgesi tahminen kapitalizmin doğduğu ve devletlerin yükseldiği günlerden kalma bir Avrupa posta tekeli mücadelesinin kaybedeninden kaynaklanır. İletişim kuramı bilmeceye, gürültü çokluğu arasında sinyalin azalmasını betimlemek amacıyla termodinamiğin dilini ödünç almasıyla dahil olur.

Roman ve göndergeler açısından, yani dış dünyadaki eğretilmeli dürtü ve imgesel biçimsel çözülme olarak konu, sonunda Tristero esrarındaki “gerçeklik” düzeyine gelir. Sivil toplumda (ki bunun bir eğretilenim olduğunu umarız) entropi bozunmasını (klasik formasyon bunun yalnızca yükselebileceğini söyler) geri çevirme olasılığı da, çok zayıf da olsa, bu konuya bağlıdır. Ama anlatı geleneklerine ve okuyucunun bilişsel ve estetik çözülme beklentilerine karşın, son böylesi bir rahatlama sağlamayı reddeder, ki alternatif geleceklere gebe ve gelecekteki seçimlerin şartlandıracağı bu son herhangi bir fiili şimdiki zamana göre yanlış olur. Oedipa başlıkta söz konusu edilen artırmaya katılır, bu artırma sırasında, 49 numaralı parçanın artırmaya çıkarılması sırasında esrarengiz bir kişinin pey sürmesi o ve bizler için belirleyici olabilecektir, ancak roman artırma memuru boğazını temizlerken sona erer. Oedipa’nın fiili konumu üzerine duruşu, “Ya Amerika’nın meşruiyet görüntüsünün ötesinde bir Tristero’nun var olduğu ya da sadece Amerika’nın var olduğu” yolundadır ve yalnızca Amerika var ise, o zaman kadının devam etmesinin ve anlam ifade etmesinin tek yolu “izsiz (yani deli), bir paranoyada tam bir çevrim tamamlamış bir yabancı olmaktır.” Evvelce, içten-dıştan gözlemlerinin sağladığı açıklayıcı alternatiflere, ayrıntılı bir aldatmaca, yani böyle bir gizli örgüt olduğunu düşünmeye onu sevk etmek üzere bir dış komplo ve böyle bir komplo olduğunu imgeleyen bir paranoya da dahildi. Şimdi daha basit bir çözüme gelmişlerdi: Ya “gerçekten bir paranoya ya da gerçek bir Tristero.”

Paranoyanın komplodan anladığımız her şeyle derin bir yakınlığı vardır, bu da melodramdaki kaynaşmış üstünlüklerini açıklar. Paranoia, deneyimimizin olgu ve parçalarına anlam verme takıntısının hiperformudur. Negentropiye eğilimlidir; düşmanı, durdurmaya çalıştığı safi rasgelelik dalgasıdır ve bu haliyle de Pynchon'un evreninde sürekli bir mevcudiyeti vardır. Yaratıcıdır ve en azından eğretilene olarak bir sanatçı olarak öz-farkındalığının bir unsurudur. Yaratıcılığı, kendi inşalarını hayata katıp, önceki statükoyu yıkarak ya da bozarak etkilediği gerçekliği değiştirebilir. Vehimlerin, eğer bunlar öyleyse, sonuçları olur. Dahası, laboratuvarı ve dedektif romanlarında olduğu gibi, olguların sağladığı çıkarımsal çözümlemeyle paranoia arasındaki berrak ayrımın güvenliği, her şeyin gözlemcinin görecelileşmiş bir gözlemsel duruma katılımını sağlayacak şekle girmesiyle sarsılır.

Oedip'a'nın olanaksız bulduğu seçenek, gözlemcinin bir rolü olmadığı, bir farklılık yaratmadığı durumdur: "Sadece Amerika," başka bir anlam olmaksızın, Tristero'nun "toprağı şartlandıranların yerini alacak başka bir olasılıklar dizisi" için soğuk hazırlığının ima ettiği türden meysus bir umut ya da en azından "dağılacak, yamuk gidecek bir seçenekler simetrisi" bile olmadan. Oedip'a'nın entropik rejim vizyonu kavuşmaz (asimptotik) bir Δt 'ye doğru ilerleyen ruhsal bir ıssız topraktır, tıpkı sahip olma, toprağı değiştirme, bölme ve karıştırma ihtiyacı içindeki ölmüş sevgilisinin, "ödeşemeyen, zikredebileceği herhangi bir virgülün öte tarafında ebediyen ilerleyecek" kesri gibi. Gerçek farklılığa yer vermeyen, özümseyemeyip bağdaşıklştırmadığını kesip atan bir Amerika'ya doğru ilerliyor, örneği fazlasıyla mantıklı, "büyük bir dijital bilgisayarın sıfırlarıyla birleri yukarıda eşleşmiş, sağda solda, ileride, yoğun, belki de sonsuz bir dengeli mobil gibi sallanan matrisleri" olan bir Amerika'ya. Onun mantığı, dışlamanın, var ve yok arasında hiçbir şeyin olmadığı ikili mantığıdır. "Dışarıda bırakılan ortalar üzerine her şeyi duymuştu; boktan şeylerdi, kaçınılması gerekiyordu; ve bir zamanlar farklılık için fırsatların çok uygun olduğu burada, bu nasıl olmuştu?" Alternatif bir anlamda hep orta olan, öykünün sonu olarak geçen bir şey için bir kapanış olacağına bir açılış ve gözlemcinin, sahnenin yaratılmasına ortak olduğu bir olasılık olan bir tamamlayıcılıktır.¹¹

Kaosun şekli olarak entropik kesinlik ya da termodinamik dengenin sevimsiz tadı, atalardan gelme bir panzehir akla getirir. Anarşik enerjiye ayrıcalık veren ve bunu bas-kıcı bir düzenden kurtuluşa özdeşleştiren Romantik miras, özellikle de siyasetin uygun olduğu yerde entropik durgunlukla bir diyalog halinde devam etti. Örneğin yeni Sovyet devletinde, Yevgeni Zamyatin kozmik süreçlerin termodinamik açıklamasının genişletilmiş insani perspektifte toplumsal ve psikolojik yapılara etki ettiği Orwell-öncesi, Wells'in de bilincindeki romanı *Mıy'ı* [Biz, çev. F. Arıkan] (yazılması 1920) oluşturdu.¹² Bu distopyacı öngörüdeki temel çatışma mülayim, hermetik olarak kapalı, oturmuş düzenle bunun zapt edilemeyecek bir enerji tarafından rahatsız edilmesi arasında, herkes için ayarlanmış mutluluk sağlayan, tarih diyalektiğine son vermiş olan nihai devrime dayanan otomatik bir toplumla özgürlüğe, tutkuya, farklılığa, mantıksızlığa, "-1'in kareköküne" doğru sürekli bir dürtü arasındadır. Zamyatin'in kimi zaman tercih ettiği müzikal-matematiksel eğretilenle, bu eşesli tümlevleme ya da kusursuz ses uyumu ruhuyla uyumsuzluğu kabul eden bir çokseslilik arasındaki farktır. Devrim lehine konuşan rahatsız edici kadın, baştan çıkardığı hiçbir şeyden haberi olmayan matematikçi ve roket inşacısına şöyle açıklar: "Bak:

dünyada iki kuvvet vardır, entropi ve enerji. Birincisi kutsayıcı dinginliğe, mutlu dengeye ulaştırır; diğeri dengenin bozulmasına, azap veren devridaime” (madde 28). Karşısındaki dengeli bir evrende daha fazla devrim fikrine itiraz ettiğinde, kadın haykırır: “İşte o, tam da o entropi, psikolojik entropi. Bir matematikçi olan senin için açık değil mi, yaşamın farklılıklarda, sıcaklıklardaki, yalnızca termal tezatlardaki farklılıklarda yattığı?” (madde 30). Konuşmacı, I-330, kapalı (ve kuşatılmış) bir toplum ve evren yerine açık olan, akılcı olan yerine doğal olan lehine ve nihai herhangi bir şey aleyhine konuşur. Baş kahraman ve vakanüvis D-503’e karşı, kadın sayı dizilerinde nihai sayı diye bir şey olmadığına dikkat çeker. D-503 ve Tek Devletin toplumu için sorun yalnızca aynılık ve farklılıkta değil, “aynılık” sözcüğünün anlamı içindeki, bir ve biri olmak arasındaki, ben ve bir parça arasındaki ya da daha kökten bir biçimde, programlanmış tatmin (ve sonunda tahayyülün imhası) içinde benliğin baskılanmasıyla ve onun aynadan tersyüz olması, koşullanmamış enerjilerle tutkuların daha büyük, karanlık, derin evreninde toplumsal kimliğin çözülmesi arasındaki farklılıklarda yatar. Cinsel tutku yoluyla kerterizlerini ve kesinliklerini kaybeden baş kahraman kadar devrimci yıkımla patlayan toplum için de çözünme bir son değil, bir çıkış noktası, yeni bir başlangıç olabilir, çünkü geometrik nokta, hareket etmeye başlaması durumunda, en koşullanmamış olasılıklara sahiptir.

Gizli devrim partisinin adı olan Mefi (Mefisto’da olduğu gibi), yalnızca Milton’ın yakın zamanda Wells’in *The Undying Fire*’ında [Sönmeyen Ateş] hayat verilen Şeytan’ı Romantik anlayışla yeniden ele alışı değil, açıkça görülmediği bir yerde termodinamik farklılık yaratıp bir sistemin entropisini azaltma girişimlerinde bulunan Maxwell’in şeytanını da anımsatır.¹¹³ Mefi Tek Devletin büyük sentezleme projesi olan ve görevi başka dünyaları da matematiksel olarak şaşmaz mutluluk projesine bütünlemeye başlamak olan “Entegral (bütün)” roketinin (anlamı “Birlik” olan uzay çağı roketi *Soyuz*’un rastlantısal bir öngörüsü) fırlatılışını saptırmaya koyulur. Nihai hedef “Tüm yaratının sonsuz eşitlenmesi”, evrensel denklemin entegralini almak (bütünleştirmek), “çılgın eğrinin eğimini almak, onu bir tanjanta, bir doğru parçasına getirmektir!” (madde 1). Öykünün sonu Oybirliği Gününde başlayan ve zapt eden/dışlayan Yeşil Duvarın mahşeri parçalanmasına yol açan bir ayaklanmadır. Ama Mefi’nin Entegral’i ele geçirmeyi amaçlayan bahtsız komplosu başarısız olur ve düzensizliğin zapt edildiği ya da uzak tutulduğu söylenir. Gene de, bu aksaklıklara karşın, anlatıcının zihinsel iğdiş olması ve I-330’un şehitliğinin yanında (ki bu, anlatıcının steril dilinde aktarıldığında, romanın sonunu karartır), enerji kaosu (yani yaşam) ve nihai Entropinin kaosu arasındaki mücadele sonuçlanmamıştır ki, anlatılmak istenen de budur.

Termodinamik kuramının kurucu babalarından biri olan Julius von Mayer’in bir yaşamöyküsünü yazmış olan Zamyatin, entropiyle düzen arasındaki çelişkili ilişkide odaklayıcı bir eğretilenimin yanında canlı bir gerçeklik de fark etmişti. Romanı *Mıy*’ın yeni Sovyet ortamında basılamayacağı ortaya çıktıktan sonra yayımlanan denemesi “Edebiyat, Devrim, Entropi ve Başka Konular”da, evrenin bir yasası olarak “enerji sakınımı ve enerjinin yayılması (entropi) yasaları gibi” tükenmez devrim ilkesi de içinde olmak üzere romanın kök fikrini yeniden ifade eder.¹¹⁴ Entropinin diyalektik rakibi olarak sakınımı değil, devrimi gösterir ve özellikle edebiyatta, sapkın ve anarşik olanı, açıkça bozucu ve görünüşte düşmanca olanı destekler: “Ama zararlı edebiyat yararlı edebiyattan daha yararlıdır, çünkü entropi karşıtıdır,

taşlaşma, kireçlenme, kabuk, yosun bağlama ve uyusuklukla mücadelenin bir aracıdır” (108). Entropik bozunmanın kozmik kaçınılmazlığına karşı, parçacık fiziğinin, Einstein göreliliğinin ve eksi birin karekökü gibi “irrasyoneller” kullanılan denklemlere karşılık gelen eğri ve cisimlerin bulunduğu Öklitçi olmayan evrenlerdeki Lobaçevski matematiğinin sağladıkları açılımlar gibi Newton-sonrası düzeltmelerden söz eder (bkz. *Mıy*, madde 18). Klasik termodinamiğin sınırları içinde bile, Kant’a kadar geri giden, “yeni bir yıldız ateşlemek üzere” çarpışan iki ölü yıldızlı spekülative senaryolara dayanan farazi örnekleri söz konusu edebilir (107). Gerçekçilikten daha gerçek bir sanatı savunur – Fütüristlerle Süprematistlerinkine benzeyen, “bir uzlaş, bir soyutlama, bir gerçeğe dışılık” olan “Öklit dünyasının sabit, düzlem geometrisini” aşan bir sanat. “... Hızlanan, eğri yüzeyler boyunca izdüşüm gerçekliğe daha yakındır, yeni matematik ve yeni sanat da öyledir. İlkel olmayan, *realia* değil, *realiora* olan, yer değiştirmeden, bozulmadan, eğiklikten, nesnel olmamaktan oluşan bir gerçeklik” (112). Nihayet, Zamyatin devrimci, entropi karşıtı ilkeyi kör kuvvetlerin kategorisinden kurtaran ve bunu bilinç âlemiyle ilişkilendiren gözlemsel durumun paradoksunu da anlar. Yalnızca “sonlu bir evren, nihai bir sayıda” ve bir nihai gerçekte ısrarcı olan “sinirleri zayıf zihinleri” değil, “kendilerini diyalektik kıyaslamaya dahil etme gücüne sahip olmayanları” da aşağılar, “yani tam da Einstein’ın yapmayı başardığını yapamayanları: O kendisinin, elinde bir saatle hareketi gözlemleyen Einstein’ın da aynı zamanda hareket ettiğini anımsayabilmişti; yerkürenin hareketine *dışarıdan* bakmayı başarmıştı” (110-1).

Zamyatin’ın *Mıy*’ından yarım yüzyılın üzerinde bir zaman geçtikten sonra (ve Sovyetler Birliğinde yayımlanmasından hâlâ on dört yıl önce) Rus bilimkurgu âleminin önemli iki ortak yazarı, Strugatski kardeşler entropiyle negentropik karşıtının rollerini daha tedbirli Ezopçu, ama insan gözlemci-faile daha dinamik bir rol veren bir öyküde yeniden oluşturdular. Çağdaş Brejnev stagnasyon döneminde, çalışmaları sırasında esrarengiz biçimde rahatsız edilip engellenen bilim insanlarının öyküsü *Za milliard let do kontsa sveta* [Kıyamete Bir Milyar Yıl, çev. H. Yalın] (1974) entelektüel girişime böylesi bir frenleme kuvvetine kozmik bir gerekeç geliştirir.¹⁵ En başarılı (ve alçaltılamaz) birçok bilim insanının gözünde geçerli olan “Homeostatik Evren” ilkesidir – enerji ve maddeninkini de kapsayan bir yapı sakınıcı yasası. Homeostaz, yapının sakınıcı “azalmayan entropi” yasasını (kendisi de bir yasa olan) akılcı zihnin düzenli etkinliği karşısında dengeleyen bir telafi edici mekanizmayla sağlanır.

Azalmayan entropi yasası var olsa, o zaman evrenin yapısı yok olur ve kaos egemen olurdu. Ama diğer yandan, değişmeksizin kendi kendini kusursuzlaştıran ve her şeye kadir bir zekâ egemen olsa, evrenin homeostaza dayanan yapısı da bozulurdu. Bu, kuşkusuz, homeostazi ilkesine aykırı bir şekilde evrenin daha iyi ya da kötü olacağı anlamına gelmez, yalnızca farklı olurdu.

(103)

Bu görünüşte rasgele bilim insanları ve entelektüeller topluluğunun en yenilikçi çalışmasını sınırlamayı ve feshetmeyi hedefleyen statükonun neredeyse bilinçsiz kendini koruma refleksi anlayışından siyasal bir sonuç çıkarmak zor olmaz. Alıntılanan anıları

* Muhtemelen Rus şair Vyacheslav İvanoviç İvanov’un (1866-1949) sembolizmi açıklamak için kullandığı ferasetli deyiş olan “a realibus ad realiora”dan [gerçeklikten daha yüksek bir gerçekliğe doğru] hareketle –çn.

anlatıyı oluşturan baş kahraman yeni bir yıldızlararası uzay anlayışı ve maddenin kimi “kabarcıklar” ya da “delikler”, “M-kovukları” civarındaki davranışları üzerine çalışan bir astrofizikçidir. Sonunda, bir telgrafta çocuğuna zarar geleceği iması yer alınca, çöker. Geri çekilmeyen tek bilim insanı, homeostatik evrenin kuramcısı, diğerlerinin tamamlanmamış çalışmalarının havuzu olur. Ayak altından çekilip, ileri doğru tek yolu önerir: Bilimsel, belki de meta-bilimsel olanı. Homeostaz İlkesi doğanın bir yasasıysa ve bu durumda bilginin ilerlemesini engelliyorsa, bununla mücadele etmek aptalca olsa da, teslim olmak da utanç verici ve uzun vadede aptalca olur. Bu da araştırma konusu olabilir. “Doğa yasaları incelenmeli ve sonra da işe yaramaları sağlanmalıdır. Olası tek yaklaşım budur. Ve benim yapmaya niyetli olduğum da budur” (140). Bu hem içeride hem de dışarıda olan, “baskıya” tabi ama bilimi bir sonraki düzleme taşıyarak denklemi etkileyebilecek birinin konumudur. Bilimin amaçları doğrultusunda dönüp bilimi sınırlayan “yasayı” kapsamak gözlemsel durumu hem genişletip hem de etkilemektir. Ve önünüzde bu olasılık varken, son, neo-Newtoncu bir kuvvetler dengesi olarak da düşünülse diğer homeostaz, entropik bozunmanın nihai özelliksiz kaosu olarak da, ötelenebilir, – belki de sonsuza kadar. “Acele yok, diyordu. Dünyanın sonuna daha bir milyar yıl var” (142).

Beckett ve Kaosun Şekli

Entropi kaosuna en geniş yaratıcı biçimi veren, bir hasislik estetiği kovalayan, en azdan en fazlayı çıkarmaya çalışan Samuel Beckett’in başarıları olmuştur. En zengin ifade olunanlardan bir olan *Godot’yu Beklerken*’le [En attendant Godot, İngilizcesi Waiting for Godot] (1952) başlamak üzere, onun oyunlarında, entropinin ana hatları en açık şekilde çizilmiştir. Bu oyunlarda, nihai entropideki çelişki, yasayla düzensizliğin, kaosla nihai bir düzene yaklaşmanın birleşmesi, bir dizi unutulmaz imge ve şekillendirilmiş orkestrasyonda sahneye konmanın yolunu bulmuştur. Başarısının bu olduğu, eserleri üzerine yazılmış bir dizi kitabın başlığına da ilham vermiştir: En özlüsü, *The Shape of Chaos* [Kaosun Şekli]; en tedbirlisi, *Accommodating the Chaos* [Kaosa Uyum Sağlamak]; zamanın (ya da Entropinin) yönüne hakkını teslim eden, *Journey to Chaos* [Kaosa Yolculuk].¹⁶ Hepsinde de bir dereceye kadar bizzat sanatçının “karmaşaya uyan” ve “kaosu kabul eden ve kaosun aslında başka bir şey olduğunu iddia etmeyen bir biçim” bulma işi üzerine telaffuz ettiği, bu bölümün de başlığını oluşturan ifade yankılanır. Bu düşüncelerin ifade edildiği tarihte (1961) *Godot’yu Beklerken*, *Oyun Sonu* ve *Krapp’s Last Tape* [Krapp’ın Son Bandı] sahnelenmişti – Beckett’in aslında kaostan farklı olmayan ya da onu indirgemeyen ama biçim ve kaosun bir gibi olacak kadar tamamen birbirlerine “uyduğu” bir biçim bulduğu üç oyun.

Godot’dan Beckett’in dramaturgisindeki ilerleyen bir azalmayı izleyebilirsiniz, bir tür, eksiltildiğinde nasıl olacağını görmeyi amaçlayan deneysel bir titrasyon, mikado oyununda olduğu gibi. Bir “azlık” (Beckett’in düzyazı parçalarından birinin başlığı) projesi olarak, *Godot*’dan yirmi yıl sonra *Not I*’n [Ben Değil] (1972) konuşan ağız ve biçare denetçisinde ya da başka bir tonda, Beckett’in öz-parodisi, otuz saniye süren ve bir çöp yığını, bir nefes sesi ve bir çığlıktan oluşan oyunu *Breath* [Nefes] (1969) ile doruğuna ulaşır ama sona ermez. *Godot* ve *Not I* arasında genel yönü hem araç hem de hareket olarak ilerleyen bir azalma olan oyunlar vardır: Önce *Oyun Sonu* (1955-6), biri hareket halinde, biri de sabit iki çiftle (bir de haberci) iki perdeden oluşan *Godot*’dan daha kısadır. *Oyun Sonu*’nda

yoğunlaştırılmış bir perde vardır, esas çiftten bir karakter kördür ve neredeyse sabittir (tekerlekli sandalyeye bağlıdır, ayağa kalkamaz), diğeri sarsılarak hareket eder (ama oturamaz), ikincil çift tamamen hareketsizdir. *Krapp'ın Son Bandı*'nda (1958) yalnızca bir karakter vardır (önceki benliklerinin ses kayıtlarına tepki verir), ara sıra hareket eder ama büyük ölçüde dar bir ışık dairesinin içinde kalır. Biraz daha önceki *All That Fall* [Tüm Düşenler] (1956) “karanlıktan çıkmak üzere yazılmış” bir radyo oyunudur.¹¹⁷ Bu görsel boyutu olmayan bir oyundur, iki esas karakteri (biri kör, diğeri engelli) durup kalkarak, fondaki seslerin tersinebilir kaydına karşı, durağanlığa doğru ilerlerler. Hemen hemen aynı zamanda, Beckett kör değil ama sağır bir ortamda, iki kısa mim, *Act Without Words I ve II*'yi yazdı [Sözsüz Oyun I ve II]. Neredeyse bir monolog olan *Happy Days*'te [Mutlu Günler] (1960-2) bir sabit çift ve bir tepcik vardır, kadın parlak bir ışığın altında, birinci perdede neredeyse göğsüne kadar, ikincide gırtlığına kadar gömülüdür. *Play*'de [Oyun, ilk sahnelenişi *Spiel* adıyla Almanca] (1962-3) üç büyük küp vardır, bunlardan üç kişinin yorgun kafaları görülür, kişiler tamamen hareketsizdir ve kesinlikle birbirlerini görmezler ve hafızayı zorlayan sorgucu bir ışığa hedeftirler. İkinci kesim birincinin tam olarak *da capo*'sudur* (sahne talimatı, “Oyunu tamamen tekrarlayın” der), ardından fiilen bir yenisinden başlama olan bir kapanış tekrarı (bir *da capo al fine*) gelir. Tüm bu oyunlar sonsuza kadar ötelenmiş bir son, bir tamamlanmaya doğru giden bir azalan getiriler çizgisini izler.

Beckett bir seferinde bir “anaokulu bilim elkitabı” okuyarak zaman geçirmişti: “*L'air est partout* [Hava her yerededir].” *‘Le plomb est un métal lourd et tendre* [Kurşun ağır ve yumuşak bir metaldir].”¹¹⁸ Ama okul arkadaşları kimya ve fizikte berbat olduğunu ve fen öğretmeniyle savaş halinde olduğunu, ama matematikte çok daha iyi olduğunu aktarırlar.¹¹⁹ Ve doğrusu, matematiksel modeller, berraklıkları ve soyutlamalarıyla, onun oyunlarının şekil ve örgütlenmesini betimlemeye çalıştığınızda kendiliğinden öne çıkarlar – matematiksel ve müzikal modeller, o eski ortaklık. Örneğin, Beckett'in o çok yeğlediği tekrarlanan yapıyla doludurlar. *Godot*'dan yirmi yılı aşkın bir süre önce Beckett, Proust üzerine değerli denemesinde “kusursuz anlaşılabilirlikte ve kusursuzca açıklanamaz bir sanatın [müzik] mahrem ve anlatılamaz doğasına bir kanıt olarak güzel ‘da capo’ geleneği” üzerine yazmıştı; bu Schopenhauer'in, müziğin “o kadar tamamıyla anlaşılabilir ama gene de o kadar açıklanamaz”, ifade edilemez içselligiyle “... en iç benliğimizin hareketlerinin bize geri veriliyor olması” üzerine sözlerini yansıtır.¹²⁰ Ama Beckett'in *Play* örneğindeki bile içinde olmak üzere tekrarları ve ödün vermeyen sahne yönetimi hep bir diminuendo olarak gider, sayısı arttıkça değeri düşen, tekrarlayan, giderek birbirine ve sifıra yaklaşan sonsuz ondalıklar gibidir. Bir asimptota yaklaşımı izlerler, bir hiperbol eğrisi ya da Zeno'nun, kaplumbağanın önden başlaması durumunda Akhilleus'un onu hiç yakalayamayacağını gösteren hareket paradoksu† gibi. Beckett'tan prodüktör George Devine'a yazılan, *Play*'in Paris'teki provaları üzerine aydınlatıcı bir mektupta, Beckett tekrarlar üzerine şunları yazmıştı: “Metne göre,

* Da capo: İtalyanca müzik terimi, “baştan” anlamında, önceki bölümün tekrarlanmasını gerektirir –çn.

† Zeno paradoksı: Eski Yunan filozofu Zeno'ya göre, bir kaplumbağa önden başlarsa, onu takip eden koşucu kaplumbağadan çok daha hızlı ilerliyor olsa bile, koşucu onun başladığı andaki yere varıncaya kadar kaplumbağa belli bir mesafe kateder, koşucu bu mesafeyi katettiğinde, kaplumbağa gene az da olsa bir mesafe ilerlemiştir. Bu durumda, aradaki fark sifıra doğru azalsa bile, hiçbir zaman sifır olmaz ve koşucu ne kadar hızlı koşarsa koşsun, kaplumbağaya yetişemez –çn.

bu ilk ifadenin sağlam bir şekilde aynıdır. Şimdi, hem soru hem de yanıt olarak, daha az ve belki de yavaş ılık ve buna orantılı olarak daha düşük ses kuvveti ve hızıyla hafif bir zayıflama ifade etmesi durumunda dramatik açıdan daha etkili olacağını düşünüyoruz.” Beckett’in amacı, yazdığına göre, “bunun vereceği düşüş izlenimini ve bunun yanında, sonda düşünülebilecek bir karanlık ve sessizliğin ya da buna doğru sonsuz bir yaklaşım önermesinin” güçlendirilmesiydi.¹²¹

Nihayetinde, örgüde matematik ve müzikten fazlası vardı. Beckett’in *Worstward Ho* [Haydi Kötüye] (1983) eseri üzerine bir yazısında, parlak modern edebiyat eleştirmeni Hugh Kenner, Heisenberg’in belirsizliğinin önemiyle oynasır ama sonunda şöyle der: “Heisenberg? Hayır, Beckett’inki Heisenberg’inkinden daha eski bir kozmostur: Entropinin, 19. yüzyıla özdeşleşen ısı ölümünün, farklılığın yok olmasının, (farklılıktan türeyen) anlamın sona ermesinin mahkûm ettiği bir kozmos. Beckett bir okul çocuğuyken bu hâlâ ilgi çeken bir kaderdi. Her şey hareketsiz bir bulamaca dönüşecekti.”¹²²

Mutlak düzensizliğin, nihai düzensizliğin imgelememesi olduğu önermesi kabul edilirse, entropik kaosu ideal son hali olan özelliiksiz düzenin aldatıcı şekilde de olsa özellikle itici, hem mutlak düzensizliğe hem de mutlak düzene zihnin direnç göstermesine neden olacak şekilde olduğunu kabul etmek gerekir. Ve Beckett’in yaratıcı dünyasında, buna erişilemez. O zaman betimleme, burada olduğu kadar başka yerde de stratejik aldatmacalara, müzmin âdetleri ve beklentileriyle bizatihi ortamın istismarına yol açar. Böyle koşullarda, kaotik koşulu akla getirecek en basit yol tüm bilişsel ve estetik beklentilerin sistemli bir ihlalidir – tıpkı Dada’nın anarşik uygulamaları gibi. Beckett’in özellikle entropik bir kaos anıştırmak üzere dramatik ortamı kullanması o kadar da dolaysız değildir. Karakteristik olarak, ortamda sayılarla oluşan, kaçınılmaz bir değişme yasası olarak çerçevelenmiş bir kaosa yer çıkarır – zamanın yönüne nitelik kaybı yaşatan ama oraya varış sürecinde son durumun nihai ertelenmesini de getiren bir kaosa.

Hiperbolik bir eğrinin asimptota yaklaşmasını “işaretlemekle”, yani, sözlük anlamıyla diyagramda göstermekle, eylemin güzergâhı boyunca “vakaların düzenlenmesini” ve “vakaların yapısını”¹²³ işaretlemek arasında bir yakınlık vardır. İşaretlemeye *Godot’yu Beklerken*’de gem vurulmuş gibidir, çünkü işaretleme eylem güzergâhının bir fonksiyonuyorsa, eylem Beklemek olduğunda neye benzer? Eylem bir yere gitmiyorsa, güzergâh nedir? Olayların mantığı, yönlendirici dürtü, zaman geçirmekse? Bu durumda, beklemenin, zaman geçirmenin *yapısı* nedir?

Beklemeyi yapılandıran önce süre, sonra da aynılık ve farklılıktır, yani o temel çift; hepsinin altında da farklılıkta bir azalma kadar azlıkta da bir ilerlemeyi işaretleyen zamanın yönü yatar. Aynılık ve farklılık, son tahlilde, sanat için temeldir, ama müziğin çıplaklığında özellikle öne çıkarlar. *Godot’yu Beklerken*’in çağdaşı olan *Grove’s Dictionary* müzikal biçim konusuna şu terimlerle yaklaşır:

Müziğin tüm özellikleri, perdeli ritimlerin ardı ardına (melodi) ve eşzamanlı (polifoni ve armoni) ilişkisi, kulağın tanıyabileceği bir dizi özdeşlik ve farklılık yaratarak, bir müzik eserinin biçimini oluşturmakta rol oynar. Müzikal ses yalnızca tekrarlardan, monoton-dan oluştuğu sürece, biçimsiz kalır. Diğer yandan, müzik diğer aşırı uca gidip, hafızanın

tanıyabileceği ritmik, melodik ya da armonik bir noktaya dönmeyi reddederse, aynı şekilde biçimsiz olur. Dolayısıyla, tekrarlama ve tezat, müzik biçiminin ikiz ilkeleridir.¹²⁴

Beckett, *Happy Days* için bir yönetmen not defterinde, oyunu “Tekrar Metinleri” ve “Değişken Metinler” olarak çifte başlıklar altında çözümler – tekrarlama ve farklılığı birleştiren değişimler.¹²⁵ Tüm bu oyunlarda monotona sonu gelmez biçimde yaklaşılar ve *Oyun Sonu*’ndaki yakın-ölüm dünyasında bile sonu gelmez biçimde ötelenir. Çünkü, yinelenen azalmalar dizisinin tekrarlarıyla farklılığın azalması yoluyla yaklaşma, zamanın yönünden az değildir.

İkilik, aynılıkla farklılığı, çifte ikiliği çerçeveleyen sayısal koşul, *Godot’yu Beklerken*’in altbaşlığının özünde mevcuttur, ya da en azından Beckett’in İngilizce sürümünde: *A Tragicomedy in Two Acts* [İki Perdeli bir Trajikomedi]. Ve ikilik gösterişli bir biçimde oyuna hâkimdir: İki perde, iki çift karakter, iki özdeş haberci, sözümona kardeşler, iki varoluş tarzı, biri neredeyse statik, diğeri tökezleyerek hareket halinde. Çiftlerden yalnızca biri bekler: Vladimir ile Estragon. Kısaltılmış halleriyle Didi ve Gogo (tekrarlayan iki heceliler), çift hallerinde birbirlerini tamamlarlar (biri düşünürken diğeri hisleri ifade eder; birinin nefesi kokar, diğerinin ayağı). Ortak koşulları esas olarak statik olmalarıdır. Her perdenin sonunda, birbirlerine şunları derler: “Tamam mı? Gidelim mi?” “Peki, gidelim.” Ve sahne yönetimi der ki: “*Hareket etmezler.*” İçlerinden birinin oyunu açtığı tümce düzenli bir şekilde değişikliklerle tekrarlanır: “Yapacak bir şey yok.” İkinci Perde “*Ertesi gün. Aynı zaman. Aynı yer,*” komutuyla başlar ve birinci perdeyi biçim ve öz olarak, ayrıntılarda değişikliklerle tekrarlar. Oyunun hem açılışı hem de sonlanması önceki ve sonraki tekrarları ima eder – tamamlanmamış dizi tekrarları. Ama Gogo ve Didi bir yere gidip gelmeseler de, bir yön vardır. İkinci perde birinciyi tekrarlar, ama yaklaşık altıda biri kadar daha kısadır. “Ayı Dağa Çıktı” gibi o sonsuz tekrarlı şarkılardan biriyle başlar, ancak bir aşçı, bir köpek ve köpeğin mezar taşı üzerine bu şarkı sözümona mezar taşı üzerine ve mezar taşından okunmak üzere yazılmıştır, sonsuz gerilemeler ve sanki sonsuz bir azalma oluşturur. Şeyler eksilir.

Sonu gelmez beklemenin durağanlığı hareketle kesintiye uğrar. Her perdede birer kez, diğer çift, Pozzo ve Lucky, efendi ve köle, sahneyi kateder, sosyalleşmek üzere bir anlığına dururlar. Hareket halindedirler ve açıkça zamana tabidirler – hareketle ölçülen zamana. Pozza gösterişli bir tavırla cep saatine bakar, bir programı vardır. Onların bir yönleri vardır ve görüldüğü kadarıyla ölçülebilir gerilemeye tabidirler. Birinci perdeden ikinci perdeye, sert bir düşüş yaşarlar. Ama birinci perdede bile, Entropinin işlediği ortadadır – Pozzo’nun aksesuarlarındaki giderek artan azalmadan: pipo, saat, atomizer. Sabık şair ve köle Lucky’ye düşünmesi komutu verilir, bitmemiş ve durdurulamaz tiradının konusu zamansal koşuldur, bu özellikle “Antropopopometri” biliminde tezahür eder, anlaşılan, ölmekte olan bir yerkürede insan “israf eder ve çöker, israf eder ve çöker ve... bilinmeyen nedenlerle, ama zaman bunu gösterecektir, solar gider... ve sonra yerküre büyük soğukta, büyük karanlıkta hava ve taşlarla dolu toprak... kafatası solar, solar, solar.”¹²⁶

Lucky’nin antropopopometri biliminin insan konusu iki çiftin iki veçhesi altında oradadır, her çift, oyunun şaka gibi önermesiyle, “tüm insanlığı” temsil eder, Kabil ve Habil gibi, Âdem’le Havva gibi. İki veçhe, altbaşlığın diliyle, trajedi ve komedidir. Komik,

temellerinde istikrarsız bir şekilde durağandır; ne olursa olsun, aslında hiçbir şey olmaz. Tom hiçbir zaman Jerry'yi yemez ve Wile E. Coyote silindir tarafından iki boyuta indirildiğinde, derhal eski şeklini alır. Zamanı işaretleyen Gogo ve Didi commedia dell'arte, Marx Biraderler numaralarını yaparlar ve komik şekilde acı çekerler (herkes Didi'nin sahne dışı ürolojik acılarını alkışlar). Onları, sürdürülen farsın yavaş felaketidir. Estragon Herakleitos'un nehir eğretilmesini kullanır: "Herkes kaçırır... Bir saniyeden diğerine aynı akıntı değildir" (n. 39). Şeyler mevsimsel değişiklikler gibi değişir (arazideki neredeyse tek özellik olan ağaç, birinci perdeyle ikinci arasında birkaç yaprak kaybeder). Ama esas olarak iki berduş ve beklemeleminin koşulu aynı kalır.

Pozzo ve Lucky'nin durumu farklıdır. Lucky'nin acısına gülüp geçmek kolay değildir. Karşılıklı bağımlılıkları Gogo'yla Didi'nin ev ortaklığından farklıdır. Bu efendi-köle ilişkisi ve bu kütleçekim dengesizliğinde dinamik değişme potansiyeli vardır. Dünyanın güçlülerinden biri olma iddiasındaki, seyircilere tabi krallarını güden bir Timurlenk havası veren Pozzo'nun yayacak kütleçekim enerjisi mevcuttur. Birinci perdeden ikinciye, körlüğe yuvarlanan Oidipus gibi dik bir yokuştan yuvarlanır, Lucky'yi de yanında sessizliğe çeker ve her ikisi de, dağılmış bagajlarına dolanmış olarak döşemelerle bir olur.

İki veçhe, trajik ve komik, en azından Aziz (Saygıdeğer) Bede'ye kadar geri giden bir insan yaşamı imgesine sığdırılmıştır, bunun bir sürümü de zamanın kovaladığı Pozzo tarafından öne sürülmüş, sonra da Vladimir tarafından ele alınmıştır. Lucky şimdi dilsizdir; Vladimir şaşkın, sorar, ne zamandan beri? Pozzo, kızgın, haykırır, "Lanetli zamanla bana işkence etmen bitmedi mi!.. Ne zaman! Ne zaman! Bir gün, bu senin için yeterli değil mi, diğerleri gibi bir gün... Bacakları aralık bir mezar doğururlar, ılık bir anlığına parlar, sonra bir kez daha gece olur. (*İpi çeker.*) İşte!"¹²⁷ Değişmenin yönü dışında hiçbir şeyin sabit olmadığı yerde, geçmiş ve gelecek iç içe geçmiştir, şimdi sadece hızdan yok olmuştur ve olanaksız tek eylem eylemsizlik, hareketsizliktir. O zaman Vladimir söylenir: "Bir mezarda bacakları aralık ve zor bir doğum. Çukurun dibinde, mezar kazıcı yavaş yavaş forsepsi takınır. Yaşlanmaya zamanımız var. Hava çığlıklarımızla dolu. (*Dinler.*)" (n. 57-8) Geçmişin yalnızca güvenilirmez bir anı olduğu, geleceğin de bir boşluk olduğu yerde, yalnızca şimdi gerçektir ve bitmez tükenmez ve tek olası eylem beklemektir.

Sanırım sonunda on dokuzuncu yüzyılın termodinamiğini bırakıp bir parçacığın bulunduğu yeri kesin olarak ya hareketine ya da konumuna, ya birine ya da diğerine göre bulduğumuz, belirsizlik ilkesinin çizilmiş bir sürümüne geçmiş bulunuyoruz. O zaman burada "Nasıl" (Bir diğer Beckett başlığı) için iki seçenek vardır, paradoksal tamamlayıcılık dışında bunlar tam anlamıyla uzlaşmazlar: İki zaman ve değişme deneyimi tek bir kuantum öznesinde birleşmiş, yani bizde. Ama belki on dokuzuncu yüzyılı böylesi bir deneyimleyen özneye göreceli bir tamamlayıcılık uğruna terk etmek gerekmez. Beckett'in dikkatle okuduğu filozoflardan Schopenhauer uzun süre önce demişti ki, "tüm içeriğini de birlikte götüren zamanın karşı konulmaz kaçışıyla, her zaman bir ve aynı kalan fiilen var olan arasındakinden daha büyük bir kontrast yoktur"¹²⁸ – vaat edilen (ama hiç tam olarak erişilemeyen) son haline gelen özelliksiz bir süredeki nihai birliğe varoluşsal bir başlangıç, hem güzergâh hem de koşul olan kaosa uygun modern bir simge.

Sonunda geriye Gogo ve Didi kalır ve bekleme, sıkılma ve zamanı geçirme çabasındaki oyuncular tarafından eğlenceli hale getirilen durağanlıktan oluşan komik veçhesiyle, kurgu daha unutulmaz ve belki de daha korkunç hale gelir. Bu hayatın haysiyetsizliklerinin izin verdiği ölçüde haysiyet için zorlu bir sınavdır. Gogo ve Didi fiilen sürekli ayaktaadır ki bu da tamamen haysiyetsiz bir konumda olmaktır – tek rahatlatma olarak kendine gülmenin acı verici olduğu bir konum. Ama tür için bu durumda hafif bir acınası onur belirtisi hatta bir nitelikli üstünlük tınısı da vardır. Vladimir’in en münasebetsiz retorik uçuşunda belirttiği gibi (n. 51), “randevumuza uyduk. Kaç kişi bununla övünebilir?” Ve Estragon yanıtlar: “Milyarlar.”

Açılış sözcükleri giderek zayıflayan “Bitti, bu bitti, neredeyse bitti, neredeyse bitmiş olmalı” ifadesi olan *Oyun Sonu*, “onun” (ya da her şeyin) neredeyse son nefesinde görüldüğünde, asimptotik yaklaşımını bitirir. Konuşmacı Clov, kör ve iskemleye bağlı Hamm’in kazık gibi hareketli hizmetçisi, nicel birikimin ne zaman ve nasıl nitel bir farklılık doğurduğu üzerine kadim açmazdan söz eder: “zerre zerre üzerine birer birer ve bir gün, aniden bir yığılma olur, küçük bir yığılma, olanaksız yığılma.”¹²⁹ Son, başlıkta olduğu gibi, ilan edilmiştir, ama bunu izleyen sayısız tersinemez sonlanma, tükenme ve atmaya, Hamm’in anlaşılmaz “zaman hiçbir zaman ve zaman geçti, tahmin bitti öykü sona erdi” sözlerine karşın, bir saat sonra (83), son belirsizliğini korur. Clov’un gitmeye hazırlanıp gitmediği, Hamm’in da mendiline örtülmüş ama ölmediği son sahneyle, perde iner.

Beckett’in oyuna aklında Büyük Savaşın çorak topraklar manzarasıyla başladığına¹³⁰ ve Soğuk Savaş termonükleer test patlamaları ve nükleer kış öngörülerinin gölgesinde şekillendiğine dair kanıtlar vardır. Böylesi özgüllük belirtileri dönüştürülmüş korugan/sığınakta¹³¹ ve aktarılan toprak ve deniz görüntülerinde kalmıştır, ama bunlar yalnızca belirtidir ve Beckett’in bir seferinde “müphemleştirme”¹³² olarak adlandırdığı şey gerçekleştikten sonra oyunun somutlaştırdığı, oyun sonunun şeklidir, kayıpların arttığı ve birbirine eklendiği (ya da çıkarıldığı), felaket sonrası ve nedenbilim (etiyooloji) itibarıyla belirsiz şekil. Tükenen şeylerin giderek artan bir listesi vardır: bisiklet tekerleği yok, mama yok, şekerleme yok, gelgit yok, halı yok, ağrıkescici yok, tabut yok.

CLOV: Artık doğa kalmadı.

HAMM: Doğa kalmadı mı! Abartıyorsun.

CLOV: Yakınlarda.

(11)

Nagg ve Nell, Hamm’in anne babası, çöp tenekesi kapaklarından muhtemelen nihai görünmelerini gerçekleştirirler. Teleskopundan bakan Clov, şaşırılmış bir şekilde ışığın battığına dikkat çeker (yakın zamana kadar, “Bir parça kalmıştı”). Dalgaların “kurşun” gibi, güneşin “sıfır” olduğunu, ufukta hiçbir şeyin olmadığını ve ne gece ne de gündüz olduğunu bildirir. Bunun yerine, “her şey Gri... Gri!.. GRRİ!.. Işık siyah. Bir kutuptan diğerine.” Dünya, Clov’un düzen imgesi yolunda, tek kelimeyle, “cesetleşmiştir.” “Her şeyin sessiz ve sabit olduğu ve her nesnenin son yerinde, son tozun altında olduğu bir dünya.” Bu nihai duruma doğru “Bir şey yolunu tutturuyor” (30-2, 57).

Tek tük karşı akıntılar oluyordu: Yok edilmezlerse insanlığın şeye baştan başlayacağı bir pire ya da kasıkbiti, yarı ölü kurtulan bir sıçan, ve sığınağın dışında görüldüğü bildirilen bir oğlan çocuğu. Görünmesi Hamm'in ara sıra üzerinde çalıştığı ve sonuçsuz bıraktığı görünüşte edebi bir anlatıyı anımsatır – kuşkulu bir şekilde Hamm'in Clov'u işe almasının bir açıklaması olarak yorumlanmaya açık bir anlatı. Tekrarlama olasılığını doğurur, belki de Hamm'in kehaneti ("Bir gün sen de benim gibi kör olacaksın") doğrultusunda Clov'un silsilede Hamm'in yerini alması gibi. Ama devam bu olacaksa, bu entropik akışın tersine dönmesi değil, yalnızca azalan dizide bir sonraki terim ya da (dikkati, entropinin ölçülmesindeki gibi, kum saatinin tepesinden dibine kaydırarak) (Krapp'ın unutulmaz tümcesiyle) erişilmez gevşeme yolunda kümenin üzerine eklenen bir kum tanesi daha olacaktır.

Görüntüler ve Sesler

Beckett'in azaltıcı programının yirminci yüzyılın sanat ve müziğinde önemli benzerleri de yok değildir. Sarsılmaz kötümserliği dostluklarını da ateşlemiş olan Giacometti bir çıkarma sanatına en az Beckett kadar bağlıydı (1961'de *Godot'yu Beklerken*'in Paris'teki Odeon'da ilk canlandırmasında bekleme yerini belirten şematik ağacı o sağlamıştır). Ama aşırı azaltılmış araçlarla, "müphemleşmiş" bir bağlamsallık, farklılığın sönümlendirilmesiyle yaklaşık bir sonlanma arayışı, "neredeyse'nin sınırlarını" zorlayan tüm bir sanatçı ve besteci dizisi için garip bir mıknaş işlevi gördü.¹³³ Maleviç, Rauschenberg, Reinhardt, Rothko, hepsi aynı safhada kaostan doğan böylesi bir özelliksiz sonlanmaya doğru uzandılar. Kaotik olanın bir kutbunun gayet elverişli bir şekilde gürültü olarak kabul edilen herhangi bir sesle gerçekleştiği müzikte, entropik düzenin yakıştırılan niteliklerini üstlenen diğer kutup John Cage'in herhangi bir enstrüman tarafından "icra edilebilen" (ve müziğin aynı zamanda boşluğu dolduran, dinleyicilerin huzursuz kıpırdanmaları ve dışarıdan gelen rasgele seslerden oluştuğunun da düşünülebileceği) 4'33"ünden (1952) Arnold Schönberg'in yeni biçimciliğine kadar birçok çehre takınır. Schönberg'in devriminden doğan müzikte, tonların eşdeğerlemesi, ahenkle ahenksizlik arasındaki farkın silinmesi ve seri tekrarların sırasının değiştirilmesinin yönsel mantığı, çeşitli şekillerde termodinamik farklılığın bastırılması ve hiyerarşik örgütlenmenin indirgenmesine benzer entropik süreçler önerir. Ressam Franz Marc'in, Wassily Kandinsky ve başka ressamlarla birlikte izlediği, atonalizmin yolunu açan müziğin ilk icrası olan bir konser üzerine yazdığı mektup bu vechelerden kimilerini akla getirir. Mektup aynı zamanda çağın kavramsal öğrenmelerinden ve yeni başlangıçlarından doğan şemaların sanatlar arasında nasıl bağ kurduğunu ve modern dönemde algılanan gerçekliği sorunlu hale getiren her neyse, buna benzer somut ifade sağladığını canlı bir şekilde örnekler:

Tonalitenin (yani belli bir anahtara bağlı kalmanın) tamamen askıya alındığı bir müzik imgeleyebilir misiniz? Sürekli Kandinsky'nin hiçbir tonalite izine bile yer vermeyen *Composition'*ını anımsadım... aynı zamanda çalınan her notanın kendi ayakları üzerinde durmasına (bir tür, renk noktaları arasındaki *beyaz tuval* gibi!) izin veren bu müziği dinlerken Kandinsky'nin "sıçrayan noktalar"ını [*springende Flecken*] anımsadım. Schönberg ahenk ve ahenksizlik kavramlarının hiç var olmadığı ilkesinden hareket eder. Sözümona ahenksizlik yalnızca çok uzaktan bir ahenktir – artık resim yaparken beni sürekli meşgul eden bir fikir.¹³⁴

Eninde sonunda, Marc'ın, Kandinsky aracılığıyla Schönberg'in tonaliteyi feshetmesinde duyduğu Brownçı hareket (yoksa op art'tan bir ön tat mı?) seriyalizmin sistematiğine dönüşmüştür. Ama ferasetli bir yorumcu Beckett'in bu okulun müziğine olan ilgisi üzerine orantısal bir denklem inşa etmiştir:

Joyce: Beckett = Schönberg: Webern

Schönberg'in "büyük ölçekli müzik biçimlerinin idealistçe yeniden canlandırılması"na olan iştahı ve Webern'in "titiz indirgemeciliği" arasındaki farka dayanan bir karşılaştırma.¹³⁵ Beckett'in, geç on yıllarındaki kısa oyunlara (örneğin *Not I* veya *Come and Go*) damgasını vuran "seriyalizmi" Webern türündendi, birleşimsel tekrarlamalı motifsel unsurları aşırı azaltılmış parametreler içinde tutuluyor ve mantıklarını kısa erimde tüketiyorlardı. Ama Beckett'in kurallar güdümündeki seriyalizmi hiçbir zaman matematiksel katılık içinde olmadı. Varyasyonlar ve tekrarlar, bir *diminuendo al niente*¹³⁶ oluşturur gibi, şekle bağımlıyken, *Godot* ve sonrasındaki motifsel geri dönüşler bir rasgelelik ve yerel öngörülemezlik unsuru içerir.¹³⁷ Kendi hallerine bırakıldıklarında, John Cage'in görünüşte kaos gerçekleştirmedeki karşıt yaklaşımının süzülmemiş, düzeltilmemiş rasgele süreçleri olarak ortaya çıkabilirlerdi. Beckett gerçekten de *Molloy* (1951) romanında, onun müzikal seriyalizme olan yakınlığını en fazla eleştirenin de kabul ettiği gibi, "emme taşlarının duygusuzca dağılımında", "seriyal tekniğin ifadesiz suratla parodisinde", programlı seriyalizmin klasik bir parodisini yapmıştır.¹³⁸ Ve parodi olarak, *Molloy*'daki o aynı takıntılı şekilde sayıp döken, seri halde tüketici pasajdan alınma ara parçalar, Sol LeWitt'in *122 Variations of Incomplete Open Cubes* [Tamamlanmamış Açık Küplerin 122 Varyasyonu] başlıklı eserini doğrudan göz önünde bulunduran Rosalind Krauss tarafından, kavramsal ve minimalist sanata atfedilen tarihsel iddiaları değersizleştirdiği klasik çalışmasında yıkıcı bir etkiyle öne sürülmüştür.¹³⁹

Gene de, anarşist Cage'de sanat ve deneyimi ayıran zarı yırtmak için neşeli bir program olan şey, indirgemeci Beckett'ta hâlâ bu deneyimin müphem içeriğine simgesel biçim vermeyi amaçlayan sağlam bir stratejinin içindedir. Aralarındaki indirgenemez uzaklık performansla olan yaklaşımlarında kendisini gösterir. Beckett, doğrudan sorumluluğunu aldığı prodüksiyonlarda metin ve koreografiyi değiştirmeye razı olsa da, senaryo üzerinde mutlak yetke kullanmasıyla ünlüdür. Cage, diğer yandan, şans ve öngörülemezliği beste sürecine dahil etmekten, bunları performansın gerçekliğine de dahil etmeye varmıştır. Müziğine yapı kazandırmak amacıyla karmaşık nümerik örüntüler kullanarak beste yapmaya başlamışken, sonunda "icracıların küçük ayrıntılardan büyük yapıları her düzeyde tercihler yapmalarını ve iki performansın birbirleriyle aynı olmamasını ve her gerçekleştirmenin bizatihi besteci tarafından öngörülemez olmasının güvence altına alınmasını gerektiren... karmaşık ve güzel grafik notasyonlar geliştirdi."¹⁴⁰

Tercih edilen kaos, betimlenmesinin stratejisi gibi, kuşkusuz mizaç ya da metabolizmadan olduğu kadar, Beckett'in, hayatı karşılaması *Act Without Words II*'nin yoğunlaştırılmış eylemini oluşturan iki mim arasında çizdiği tezattan da kaynaklanır. Kuşatıcı kaosu

* *Diminuendo al niente*: (İtalyanca) sifıra doğru azalma anlamında, müzikte, bir parçanın sonunda icracının sesi susmaya doğru alçaltması için konulan işaret -çn.

olumlu bir şekilde kucaklamayı öneren Avrupalı stoacı komedyen ve hicivci Beckett'i, Amerikalı canlı romantik Cage'in kendi Gauginci "Nereye gidiyoruz? Ve ne yapıyoruz?" sorusuna yanıt verdiği Whitmancı ruh içinde imgelemek zordur. Cage'in bu başlık altındaki çoksesli konferansının yayımlanmış biçiminin girişi, "Buradayız. Kaostaki birlikte mevcudiyetimize Evet diyelim," şeklindedir.¹⁴¹ Ama *Happy Days*'te Winnie başka bir harika günü karşılarken, olumlayıcı keyif ifadeleri nihayetinde uyumsuzluklarıyla umut kırıcıdır, onu parlak gerçeklikten korurken yakıcı ışıktaki alev alan şemsiye kadar işlevsel olur; Krapp, önceki kaosu tüm olumsuzluklarıyla kucaklama yolundaki gösterişli kararlılığı karşısında yalnızca homurdanabilir; Aralarındaki bağ yalnızca sevgiden oluşan Hamm ve Clov, yeniden başlayan kaotik kargaşa düşüncesinden paniğe kapılırlar.

Coda, veya Da Capo Al Fine*

Bilim insanın henüz girdiği bir mücadeledir. Bir odada, imanlı anlarında bir tapınakta bulunduğunu sanır ve ışığının muhteşem gizlerin yazılı olduğu duvarlardan, uyum içinde felsefe sistemlerinin kazıldığı sütunlardan yansıyıp bunları aydınlatacağını düşünür. Garip bir duygudur, ilk hamle geçip alev ışığını bulduğunda, ellerinin aydınlandığını, kendinin ve biraz da çevresinin az da olsa bir bölümünü görmek ve çevresinde, umut ettiği tüm o beşeri rahatlama ve güzellik yerine, hâlâ karanlığın olduğunu anlamak.

—H.G. Wells (1891)

Bir işaret olarak, boş sayfa, bembeyaz ya da siyah tuval, müzikte sus performansı, bir tür çıkmaz sokaktır. Bir kez etkili şekilde icra edilse de, zahiri sonluluğunu atlatmayı başarması dışında, tekrar edilemez. Ayrıca, yeterince uzaklaşmış ya da unutulmuş olursa ya da ona anlam veren bağlam yeterince değişir veya değişmiş gibi olursa işaret yeniden yapılabilir. Reinhardt, Rothko ve Rauschenberg'in en parlak dönemini Maleviç ve kuşайдan ayıran otuz kırk yılın ardından böyle olmuş gibidir. Yirminci yüzyıl başlarının bu patlaması üzerine bir sanat tarihçisi şunları yazabilmişti:

1913'te, kendini "Ego-fütürist" olarak adlandıran şair Vasilisk Gnedov "Sonun Şiiri" adını verdiği şeyi yazdı – boş bir sayfa; 1917'de Maleviç "beyaz üzerine beyaz" resim dizisine başlamıştı; gene 1913'te, Kruçenik "Yükseklikler" adını verdiği şiirinde ifade ettiği yalnızca sesli harflerden oluşan bir "transrasyonel" dil ortaya atmıştı; 1918'de Aleksandr Rodçenko saf kırmızı, sarı ve siyahtan oluşan üç minimalist tuvalini resmetmişti; ve 1920'de, kendilerini "Niçevoki" (Hiçbirşeyci) olarak adlandıran Rus Dadaistler (çünkü Rusçada "*da, da*" fazla olumlayıcıydı) Tristan Tzara'nın manifestosunu "Hiçbir şey okumayın, hiçbir şey yazmayın, hiçbir şey yayımlamayın" diyerek açmışlardı.¹

Üç dört on yıl sonra Maleviç'in 1915'teki *Siyah Kare*'si (ya da *Dörtgen*) artık her şeyi anlatmıyorsa, bunun nedeni atfedilen anlamı veren bağlamların kaymış olmasıdır. Resimdeki sav yoluna devam etmiş ve tartışmalı alan da modernist uygulamanın kahramanlık öykülerinde yeniden tanımlanmıştı. Ama Rusya'daki devrimci modernist başkaldırı

* Coda: (İtalyanca kuyruk anlamında) bir müzik parçasının sonunu getiren pasaj.

Da capo al fine: İtalyanca müzik terimi, "baştan sona tekrar al" anlamında kullanılır –çn.

çağıyla İkinci Dünya Savaşını izleyen Soğuk Savaş tedirginliğindeki travma-sonrası yer değiştirmeninki arasında ortam da çok değişmişti.

Bu kitabın konusunu izlerken, kaos betimlemesini koşullandıran mecburi yanıltmanın tartışmasız bir simgesel dil oluşturabileceğini ve bu doğrultuda Robert Fludd'ın *Utriusque Cosmi*'sindeki ilksel kaosu, Hiçliğin kaosunu betimleyen siyah karenin, Maleviç'in "Son Fütürist Serginin" merkezi parçası yaptığı *Siyah Kare*'nin ya da Rauschenberg'in 1951'de yapıştırdığı siyah dikdörtgenlerin aynı dili konuştuklarını ve aynı şeyi söylediklerini önermek hiç de doğru olmaz. Dolayısıyla, hepsi siyah ya da hepsi boş tuvaler ya da azalan gri alanların hepsinin, amaç ya da tepkiye dair kimi onaylayıcı ipuçları olmadan, diyelim ki entropik kaos imgelemi ya da duygusu uyandırmaya çalıştıklarını varsaymamak gerekir. Neyse ki, sanat eserinin kendi kendisini açıklamayı reddettiği yerde, en önemlisi de soyut ya da nonfigüratif olarak sınıflandırılan sanatta, sanatçı genellikle bunu telafi etmeye yönelir. Kuşkusuz yirminci yüzyıl birçok açıklayıcı sanatçıya, felsefi öncüllerini, eserlerinin meta-içeriğini oluşturan ortamın fenomenolojisini, imge ya da fikrin aşkın karakterini açıklayanlara ev sahipliği etmesiyle öne çıkmıştır. Başlık sanatta hep görüntünün saflığına ivme kazandırmanın bir aracı olmuştur. Ama "isimsiz" olarak adlandırılan birçok tuvalde olduğu gibi bu girişten titizlikle kaçınıldığında bile, başka dillerin tepkiyi şekillendirmesi, içerik yakıştırması, eseri yoruma açması mümkündür. Ama Maleviç'i saptamak özellikle zordur. Hem romantik öznellik retoriğinde hem de bilincin "yasallığını" doğal dünyanın düzensiz etkinliği üzerinde dayattığını gördüğü Süprematist mantığındaki ototelik (kendine özgü amacı olan) sanat için bir kaos durumuna bağlılık vardır. Hatta bir entropik kaosun, "her şeyin dirençsiz çöktüğü" ve sonunda, sanatın "insan duyguları dışında hiçbir şeyin algılanamadığı 'bir çöle' eriştiği bir ortamın" ipuçlarını da verir. Böylece, beyaz alandaki siyah karesinin özel durumunda, algılanacak olan duygu (siyah) ve boşluktur (beyaz).² Gene de, verimli siyah geometrisine giden yol Rus Fütürizminin canlı dinamizmini özümlediğinden, Maleviç geçmişin pislüğünün zeminini yeni kuvvetlerin ortaya salınmasıyla, kayıpla değil kazançla, entropiyle değil enerjiyle temizlenmesini tanımlayan saldırgan bir iyimserlik ihraç eder, ama bu söz konusu enerjiler zihin ve ruhunkilerdir.³

Yarım yüzyıl sonra Ad Reinhardt'la, özellikle "nihai resimler" diye sözünü ettiği son siyah resimler dizisinde, farklı bir ülkedeyiz. Bunlar "nihai"ydi, çünkü resimsel anlamda o kadar azaltılmış, renk varyasyonları ve derecelendirmelerinde o kadar incediler ki, daha fazla azaltmaya neredeyse hiç yer kalmamıştı. Tarihsel olarak, Reinhardt bir dönüm noktası olan Armory sergisiyle Büyük Savaşın patlak vermesinin arasına denk gelen 1913'teki doğumunun, "Kazimir Maleviç'in ilk geometrik soyut resmi yaptığı yılda" gerçekleştiğine dikkat çekmişti.⁴ Ama Maleviç'in yaptıklarını haber vermesine verdiği önemi tekrarlamak bir yana, Reinhardt "Neredeyse olası, neredeyse mevcut olmayan, pek bilinmeyen, pek görülmeyen resimlerden" söz ederken neredeyse bizzat Samuel Beckett (yakın çağdaşı) olabilirdi.⁵ Bu tarife en çok uyan esere gelince, izleyicinin elinde, bir yorumcunun açıklamasına bakılırsa, görme eylemi ve nesnesinden başka bir şey kalmıyordu ve "O zaman da 'siyah' resimlerin en siyahında algılanan artık (her ne kadar bunun da bir rolü olsa da) çok küçük renk değişiklikleri değil, hep geçici, hep kuşkulu, başlayan, bir ışık zerresi umudu, 'son parlaklık kalıntısıdır'."⁶ Orada bile, farklılıkların en katı azaltılması içinde

bir nihai görsel tükenme noktasına yaklaşan azaltıcı strateji hedefine ulaşamaz, bunun nedeni yalnızca sürdürülen dikkatin ürettiği duysal tükenmeye direnç, geçici, kuşkulu bir ışık kalıntısı emaresi değil, aynı zamanda tüm bu resimlerden süzülen, tekrarlanan, ancak görünür olan dikdörtgen bloklardan oluşan Yunan haçıdır, bu Maleviç'in aynı zamanda (bu durumda) üretici kareden türettiği ve çok kullandığı bir biçimdir.⁷

Mark Rothko'yu tanıyan kimileri için, Reinhardt bağlantısı 1960'larda bitirdiği siyah-gri resim dizisi üzerinde "dolaşan hayalet" olmuştur.⁸ Dahası, anlaşılan bu resimler, en azından kısmen, Giacometti'nin heykellerini barındıracak bir oda için bir sipariş sonucu yaratılmışlardır.⁹ Barbara Novak ve Brian O'Doherty bunların azaltıcı gücünü betimlerler:

Gri üzerine siyah resimler azaltılmış araçlar üzerine muazzam bir ağırlık yükler. İnce bir boya zarı sert, marjinal bir ışığın önünde bir siluet oluşturur, bu da hem izleyicinin dikkatini hem de içindeki araçların azaltılmış dağılmasını sınırlandırıp tanımlar. Üstteki, genelde daha cömertçe yer tahsis edilen karanlık dikdörtgen açıklamasız ve dilsizdir. Altta daha açık dikdörtgen geçici ve bir şekilde beyhude etkinlik izleri gösterir.

Karşılaşma ufkı, "bu resimlerdeki ana olay" olarak sunulur, ama karşılaşma sıradandır (RESİM 8.1). Sahnenin ve birleşmenin draması vurgusuz, "nasıl olsa" olarak ele alınarak indirgenir.¹⁰

Okumalarında, Novak ve O'Doherty "bu çıplak arazinin kartografyası" için bir benzerliği, mütecaviz bir kaos duygusunun ilerleyen namevcudiyet ve karanlığa, ışıla rengin, şekil ve dış hatların suça katılan solmalarının neredeyse bir yok olmaya doğru çevrildiği Beckett'in tiyatrosunda bulurlar (277, 280). Ama aynı zamanda karanlık resimleri, kaos ve karanlık çevresinde çalışan uzun ve seçkin entelektüel gelenekteki en yakın tarihli ifadeler ve yaşam boyu süren bir çabanın doruğu olarak görürler. Onların önerdiği gibi bu "ürkütücü proto-manzaralar... hafifçe aydınlık, yavaşça bulanık çorak topraklar üzerindeki elemental gece olarak görülebilir," (279) o zaman önemli olan yalnızca *Oyun Sonu*'ndaki bakış açısı değildir. Büyük Savaşın boş çorak topraklarının tekrenkli çarpıcı görüntüleri yanında akla gelen bir şey, bastırılmış zemin ve aydınlık, yasaklanmış ardağın vurgulanmayan bir ufuk bölünmesiyle karşılaştığı bir Caspar David Friedrich'in tersyüz olmuş halidir. Ve önceden de Turner'ın geç dönem tufan resimleri, *Shade and Darkness* ve *Light and Color*'la belgelenmiş bir yakınlık vardır.¹¹ Turner'ın "var olanın kaosundaki" ilksel enerjiyi betimlemesinden, dönüşmüş ve tükenmiş, son ikiliğinde kısılmış ve ifade bulmuş, Hiçliğe doğru yol alan ve gittikçe yaklaşan, üçte ikisi son farklılık gölgesini silen karanlık tarafından yutulmuş enerji görüntüsüne giden neseplik hattında bir derece keskinlik de vardır.¹²

Gene de, zaman ve tarih, ortam ve tür boyunca kaos ve kaotik olanın imgenenmiş betimlenmesinde okunacak tartışılmaz bir simgesel dil varsa, zihinlerin gereksinim, eğilim ve deneyimlerinde de imgelerinin çağlar arasında konuşmasını sağlayan angaje sabitler vardır. Eleştirmen Jan Kott'un "*King Lear, or Endgame*" başlıklı tartışmalı da olsa ünlü bir deneme yazmış olması ya da yönetmen Peter Brook'un *Kral Lear*'ı evrensel Entropinin o usta kurgucusu Samuel Beckett tarafından yazılmış bir oyunmuş gibi sahneye koymuş olması boşuna değildir.¹³ Kaos betimlemesini göstermek ve keşfetmek için başvurduğum



RESİM 8.1. Mark Rothko, İsimsiz [*Black and Grey* (Siyah ve Gri)], (1969-70). Tuval üzerine sentetik polimer boya.

KAYNAK: Museum of Modern Art, Mark Rothko Foundation, Inc. başlığı © Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), New York. Dijital görüntü © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

birçok yaratıcılık eseri, şiirler, oyunlar, romanlar, birkaç film, resimler, gravürler, karikatürler, mimari eserleri, müzikler, felsefi savlar, bilimsel makale ve yorumlar, sonsuz ilgili olasılıklar alanından seçkiler arasında özellikle bir eserin, stratejik betimleme motifleri çevresinde örgütlenmiş geniş kesimlerden biri ya da diğerine rahatlıkla yerleştirilmeye direndiğini düşünüyorum ki bu da *Kral Lear*'dır. Bu beni rahatsız etti, çünkü Shakespeare'in *Kral Lear*'ı insan muhayyilesinin üretmeyi başardığı en güçlü ve eksiksiz kaos halindeki evren çağrışırtımlarından biridir. Buna orada burada değindim, ama herhangi bir başlık altında "Sayı"da Sophokles'in *Kral Oidipus*'una ya da "Enerji"de Carlyle'in *The French Revolution*'una adadığım uzun bir incelemeye tabi tutmadım. Sorun *Kral Lear*'ın benim kusurlu kategorilerime uymamasında değil, hepsine uyup onları içermesindedir. Örneğin HİÇLİK, tüm oyun boyunca cınlayan bir sözcüktür – Cordelia'nın söyleyecek hiçbir şeyinin olmaması üzerine Lear'ın söylediği "Hiçlikten hiçlik doğar" sözlerinden, Soytarının krallığını bölüştürüp etten vazgeçen Lear'ın durumunu boş yumurta kabuğuna benzetmesine ve insanlarla nesnelerin bağrında açılır gibi duran abisin ortaya çıkmasına. SAYI ve ölçü

Lear'ın krallığını bölüştürme ve sevgiyi nicelendirme girişimleriyle ve bunun kızlarının maiyetini yüzden elliye, yirmi beşe azaltma ve sonunda “Bire ne gerek var?” ültimatolarının sonuçlanmasıyla devreye girer. Karnaval tersyüz etme mecazı ve düzensizlik Shakespeare'in zamanında özellikle geçerliydi ve *Kral Lear* bunun kaotik tersinmelerini çok kullanır – bilgelik ve aptallık, kral ve dilenci, efendi ve hizmetçi, adalet ve fail, körlük ve görme, akıl ve delilik, erkek ve kadın ve kuşkusuz baba ve evlat. Lear, der soytarısı, tacından feragat ettiğinde, “kızlarını annen yaptın,” “kıcını arkanda çamurun üzerinde attın,” ve bu doğrultuda başka şeyler. Karnaval özelliği olan Ucubelik böylesi “doğadışılıklar” için bir ad önerir, oyunun kötülük harikaları için, böylesi altüst olmuş bir dünya için ve hem sözcük hem de kavram, Doğadışındaki karışık varlıklar, insan biçiminde hayvan doğaları, iblis melezleri ve ahlaki “İnsan başlı atlar” birçok kez ortaya çıkar.

Çılgınlık, kaos halindeki zihin, oyunun iç yorumcularının da gayet iyi anladığı gibi, toplumdaki felaketli parçalanmanın yankısıdır, hem sırası geldiğinde Doğada ve kozmosta yankılanır hem de Ishmael'in “İlanetli ateş” olarak adlandırdığı şeyde oluşan fırtınadaki merkezi patlamada kendini gösterir. Fırtına SAVAŞ olarak okunur – elementlerin bir savaşı, elementlerin insana katıldığı bir savaş. Söylenildiğine ve gösterildiğine göre Kral,

Aksi elementlerle çatışır;
Rüzgârı, toprağı denize savurmaya zorlar,
Dalgalı suları karanın üzerine kabartır,
Bu şeyler değişebilir ya da sona erebilir.

(3.1.4-7)

Şiddetin “Doğanın kalıplarını çatlattığı” ve “Dünyanın kalın yuvarlaklığına çarpıp düzelttiğinde” ısrarcıdır (3.2.7-8). Lear yalnızca evrensel felaket ölçeğinde “zihnimdeki fırtına” için bir benzer bulabilir. Fiili savaş kaosa başka bir çehre verir – karakter olarak kardeş katili, krallık için yıkıcı, sonuçları açısından ayrımsız felaket doğuran ve tükeninceye kadar bölünme ve çözünme getiren. ENERJİ dramda, erdemli ve namuslu olanların büyük ölçüde karşı çıktıkları baskın şekilde bozucu ve bölücü bir kuvvettir. Yaş ve ölümlülüğün suç ortağı ENTROPİ, kendi kendini tüketen enerjinin ısı ve hareketle kan kaybettiği ve ardında, hayatta kalanların yıkıntılardan bir şeyler çıkarmaya çalıştıkları harap olmuş, büzülmüş bir dünya bıraktığı hiperbolik bir eğri betimler. Zamanımıza en etkileyici bir şekilde hitap eden de metafiziksel güvence ya da teselliden yoksun olan bu boyuttur.

Kuşkusuz, bizimle konuşan başka sesler de var – yeni başlayan bir ön-evrenin hayaletsi yüceliğini canlandıran Haydn'inki, veya “sahne gerisinde” işlerin nasıl yürüdüğünün güzellik ve esrarıyla kendinden geçmiş Richard Feynman'inki, ya da kaos ve kozmosu yeni bir geometride birleştiren ve o zamana kadar kozmosu oluşturan yasanın dışında gürültü ve karışıklık olarak görmezden gelinen ve bu yüzden karanlıkta bırakılan Huxley'nin “düzensiz esrar bölgelerinde” gedikler açan Benoit Mandelbrot'unki gibi.

Ama *Paradise Lost*'ta Kaosa giren Milton'ın Şeytanının fark ettiği gibi, Cennet, Yeryüzü ve Cehennem çıkarıldıktan sonra bile “karanlık / Sınırlandırılmaz, sınırları olmayan bir Okyanus” kalır – Robert Fludd'ın “*Et sic in Infinitum*”undaki siyah boşluk veya bu sonsözün başlığında Wells'in modern insanının henüz yaktığı bilim kibritinin alevinin

ötesinde keşfettiği “hareketsiz siyahlık,” ya da bu kitabın başlık sayfasına eşlik eden resimde Yaratılışın simgesel betimlemesini çevreleyen “*Magnum Chaos*” gibi. Kaos kalır, sınırlan-
dırılmaz ve o kadar da imgelenemez, sürekli bir meydan okuma ve davet – Milton’ın
ürkmüş ama cesur kâşifiyle, uzaklardaki, erişilemez mutlak Işık parıltısı arasında bitmek
bilmeksizin uzanan.

İlk sayfadaki resim üzerine bir not: Okuyucuyu karşılayan, ilk bakışta sanki bir kaos yaratığı, ucube gibi resim 1527 dolaylarında Lorenzo Lotto tarafından Bergamo'daki Santa Maria Maggiore bazilikasının koro bölümü için tasarlanan (ve Giovanni Francesco tarafından uygulanan) bir kabartmadan alınmadır. Çok muhtemeldir ki çok daha ayrıntılı bir insan ve evren yaratılışı kakmasının kapağıdır. Lotto'nun eylem halindeki kollarını açmış ilah piktogramı, Tanrı'nın her şeyi bilen ve her şeye kadir olmasını toparlayan bir imge olarak kozmosu anımsatır; figür burada, Raffaello'nun daha tanınmış Vatikan lonca tasarımındaki sınırlayıcı Yaradan gibi dışarı açılmış avuçlarıyla bölüp ayıracağına, kaosun ortasında, ayakta durur (RESİM 3.2). Kozmosun halka yapısı, boşluğa doğru uzanan düzgün şekilli kolları anın ışıldayan enerjisini aktaran ışık patlamasının içinde görülür. Her şeyi gören kutsallık simgesi olarak göz evvelce de bolca görülmüştür, ama bir bütün olarak garip figür, elipsleri ve vurgularıyla Blake'in *Songs of Experience*'indeki imgelenemez Yaradan "The Tyger"ı esrarengiz bir biçimde önceler. Lotto'nun amacını çözmeye yardımcı olacak, Francesca Cortesi-Bosco'nun cömert ve bilgilendirici *Il coro intarsiato de Lotto e di Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo* (Bergamo: Silvana, 1987) başlıklı çalışmasını ve Diana Galis'in çalışması, "Concealed Wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo *Intarsie*," *Art Bulletin* 62 (Eylül 1980): 363–375 yararlı buldum.

Ω BELİRSİZLİK VE KARMAŞIKLIK

1. Werner Heisenberg, "Discussion with Professor Heisenberg," *The Nature of Scientific Discovery: A Symposium Commemorating the 500th Anniversary of the Birth of Nicolaus Copernicus* içinde, der. Owen Gingrich (Washington: Smithsonian Institute Yayınları, 1975), 566.
2. Laplace, aktaran Hermann Weyl, *The Open World: Three Lectures on the Metaphysical Implications of Science* (New Haven, Connecticut: Yale Üniversitesi Yayınları, 1932), 34.
3. İnanç işin içine uygulanabilirlik konusunda da giriyor. Laplace'ın ilke formülasyonundaki önleyici koşul, hesaplamalara girecek olan hayal edilemeyecek kadar geniş bilgi denizinin ölçөгüdür. Problemin, diyelim ki bir süperbilgisayarlar ağındaki bir süperyazılım tarafından çözülebileceği fikri, Gregory Chaitin'in Omega ilkesi tarafından fiilen saf dışı bırakılmıştır (yazılımın evren kadar ya da daha büyük olması gerekecektir). Bkz. Gregory Chaitin, *Meta Math! The Quest for Omega* (New York: Pantheon, 2005).
4. Richard P. Feynman, *Surely You're Joking, Mr. Feynman!*, Ralph Leighton'a anlatılan şekliyle, der. Edward Hutchings (New York: Norton, 1985), 261. Feynman çizim yapmayı öğrenmek istemesinin nedenlerini açıklıyor. "Güzellik Mitinin" özellikle "süpersicimler" gibi kuramsal inşaların gerçekliği için bir sav olarak bir eleştirisi için bkz. Lee Smolin, *The Trouble with Physics: The Rise of String Theory, the Fall of a Science, and What Comes Next* (Boston: Houghton Mifflin, 2007).
5. Bkz. Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (Londra: Verso, 1978), 39–41. Feyerabend, karakteristik coşkusuyla, alternatif ve yetersiz açıklamalarına, fiili dünyanın indirgeyici açıklamalarının neden olduğu tünel görüşünün panzehiri olarak hoşgörü

- gösterilmesini destekler. Feyerabend Einstein'ın Tanrı'nın ağırbaşlı dürist karakterini savunması üzerine yorumunda da, "Tanrı yalnızca zar atmakla kalmaz, hile de yapar," der (121).
6. Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (Boston: Houghton Mifflin, 1950), 19. Aziz Augustinus için bkz. bölüm 1.
 7. H.G. Wells, *Experiment in Autobiography* (New York: Macmillan, 1934), 178-9. Max Planck, *Where Is Science Going?*, İng. çev. James Murphy (New York: Norton, 1932), Albert Einstein'ın önsözüyle çıkmıştır. Aynı zamanda bkz. Max Planck, *Philosophy of Physics* (New York: Norton, 1936), kederli bir ifadeyle, buradaki, klasik fiziğin ideal "dünya görüntüsüyle" duyuların fili dünyası arasındaki kopuklukların "ölçüm yöntemlerinin daha hassaslaşmasıyla sonunda giderek önemsiz hale geleceği" umudunu aktarır. "Bu umut, Planck'ın [!] kuantumunun sahneye girmesiyle kesinlikle yıkılmıştır" (58). Deneme daha sonra belirli nedenselliğe olan inancı, artık daha baskın hale gelen "belirsizlikçilerin" görüşlerinden kurtarmak için, meydan okumalara açık olduğu kabul edilen kavramsal yollar önerir.
 8. Wells, *Experiment in Autobiography*, 172. Fizik öğretmenlerine karşı sabırsız olmasına karşın, Wells öğrencilerin daha canlı olarak Münazara Derneği'nde "daha sonraları... bana ilk bilimsel fantazyam olan *Zaman Makinesi* için bir çerçeve oluşturacak olan, fiziksel görüşlerinin taze bir değerlendirmesi olarak bir dört boyutlu çerçeve fikrini" yakaladığını aktarır.
 9. H.G. Wells, "The Rediscovery of the Unique," *Fortnightly Review* 56, n.s. 50 (Temmuz 1891): 106-7.
 10. Wells, "The Rediscovery of the Unique," 111. Eğritileme Faust'ta, Mephistopheles'in genç öğrenciye akademik çözümleme ve protokollerinin yetersizliğini hicivle kanıtlamasında görülür. Aynı zamanda, *Erdgeist*'in (Alm. Yerkürenin Ruhu -çn.) "zamanın vınlayan dokuma tezgâhında tanrısallığın yaşayan giysisini dokuduğu" "Ur-Faust"ta ve en önemlisi geç dönem "Antepirrhemia" şiirinde görülür. Bkz. John R. Williams, *The Life of Goethe: A Critical Biography* (Oxford: Blackwell, 1998), 120.
 11. Wells, *Experiment*, 177, 181-2. Bundan etkilenmeyen fizikçi David Helfand, "elektronların birbirleriyle olan özdeşliklerinin olağanüstü hassasiyetle belirlendiğine, yerküredeki karbon atomlarının evrenin %90'ındakilerle sekizinci haneye kadar özdeşliklerinin kanıtlandığına," dikkat çekerek (özel iletişim).
 12. Max Born, *Physics in My Generation* (Londra: Pergamon, 1956) içinde yinelenmiş.
 13. Max Born, "Statistical Interpretation of Quantum Mechanics," *Physics in My Generation* içinde, 185-6.
 14. Bu kesimin başlığındaki ana konuşmacı, Ernst Mach'ın "gözlemlenemezlere" dayanan bir bilimi reddetmesinin destekçilerinden Profesör Flowerdew'dur. Konuşma 1912'de, Cambridge'deki Cavendish Laboratuvarlarında geçer. (Penelope Fitzgerald, *The Gate of Angels* [New York: Houghton Mifflin, 1998], 24.)
 15. Max Born, *The Restless Universe*'in notlarından (1951), *Physics in My Generation* içinde yeniden basılmış, 231.
 16. John Dupré, *The Disorder of Things* (Cambridge, Massachusetts: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1995). Dupré büyük ölçüde biyolojiye hitap eder, ama kuantum mekaniğine atıfta bulunur.
 17. Morris Kline, *Mathematics: The Loss of Certainty* (New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1980), 3.
 18. Einstein'ın vecizesinin bağlamı için, bkz. bölüm 3, not 56. Einstein'ın Princeton'daki çağdaşı, saygın fizikçi Eugene P. Wigner, Einstein ya da Kline'dan farklı bir görüşe sahiptir. Esprili ve haklı olarak ünlenmiş bir yazısında, Wigner şöyle der: "Birinci nokta, matematiğin doğal bilimlerdeki muazzam yararlılığı, esrarengizliği sınırında bir şeydir ve bunun akılcı bir açıklaması yoktur. İkincisi, fizik kuramlarımızın eşsizliği sorusunu ortaya atmamıza neden olan tam da matematiksel kavramların bu olağanüstü yararlılığıdır." İkinci nokta için verdiği örnekte, elinde bir demet anahtar olan, süratli şekilde bir dizi kapıyı açması gereken ve her seferinde ilk ya da ikinci anahtarda doğruyu bulan bir

adam vardır. Adam doğal olarak, “anahtarlar ve kapılar arasındaki eşleşmenin eşsizliği konusunda kuşku duyar.” Yani, anahtarlar fazla iyi uyur gibidir, bu yüzden her anahtar ya da hemen hemen her anahtar uymaktadır ve bu da uyum ve açıkları kapılar ve hatta “anahtarın” anlamı konusunda soruların akla gelmesine neden olur. (Eugene P. Wigner, “The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences,” *Communications in Pure and Applied Mathematics* 13 [Şubat 1960]: 1-14)

19. George Musser, “Was Einstein Right?” *Scientific American* 291 (Eylül 2004): 89.
20. Werner Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature* [*Das Naturbild der Heutigen Physik* (1955)], İng. çev. Arnold J. Pomerans (Londra: Hutchinson, 1958), 41. İtalikler Heisenberg’indir.
21. John Wheeler, “Law Without Law,” *Quantum Theory and Measurement* içinde, der. J.A. Wheeler ve W.H. Zurek (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1983).
22. John Bell, “Against Measurement,” *Physics World* (Ağustos 1990).
23. Anton Zeilinger, “On the Interpretation and Philosophical Foundation of Quantum Mechanics,” *Vastakohrien todellisuus* içinde, festschrift for K.V. Laurikainen, der. U. Ketvel vd. (Helsinki: Helsinki Üniversitesi Yayınları, 1996).
24. Zeilinger, “Interpretation,” 5, 6, Pauli Mektupları Koleksiyonu içindeki yazışmadan aktarılmış, CERN, Cenevre, madde 4992.063.
25. Anton Zeilinger, “The Message of the Quantum,” *Nature* 438 (Aralık 2005): 743.
26. Zeilinger, “Interpretation,” 5.
27. John Horgan, “From Complexity to Perplexity,” *Scientific American* (Haziran 1995): 109. 1994’te toplanan sempozyum Santa Fe Enstitüsünde gerçekleşti. Konu üzerine özlü bir görüş için, bkz. matematikçi ve verimli bilim yazarı John D. Barrow, *Impossibility: The Limits of Science and the Science of Limits* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1998).
28. Francis Bacon, “The New Organon,” bölüm 41 ve 42, *Francis Bacon: A Selection of His Works* içinde, der. Sidney Warhaft (New York: Odyssey, 1965), 336. Krş. Shelley’nin *Adonais*’ten yansıyan gülümsemesi: “Yaşam, çok renkli camdan bir kubbe gibi, / Ebediyetin beyaz ışıltısını lekeler.”
29. Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature*, 15. Bkz. bölüm 3.
30. Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature*, 29. Özgün metindeki italikler. Heisenberg “o kadar etkileyici bir vezizlikle” modern fiziğin temel içgörüsünü ifade eden Arthur Eddington’ı aktarır: “Bilinmeyenin sahilinde yabancı bir ayak izi bulduk. Kökenini anlatabilmek için birbiri ardına derin kuramlar geliştirdik. Sonunda, ayak izini bırakan yarağı oluşturmayı başardık. Şu işe bakın! Bu bizim ayak izimizmiş.” Eddington’ın ayak izi net bir biçimde iki yankı yapan yabancı keşif anlatısının arasında bir köprü kurar: Defoe’nun *Robinson Crosoe*’su (1719) ve *Forbidden Planet* (Meçhul Dünya, 1956), büyük ölçüde görünmez yaratıklar garip (kaotik) ayak izlerinin bilim insanının bilinçaltı zihninin tezahürü olduğu, *The Tempest*’e [Firtına, W. Shakespeare –çn.] dayanan klasik bilimkurgu filmi.
31. Kuramdan doğan bu öngörü, yazarların adıyla “Bose-Einstein yoğunlaşması” ilk kez 1995’te Boulder’daki Colorado Üniversitesi’nde Eric Cornell ve Carl Wieman tarafından şaşırtıcı biçimde üretilmiş ve bunun karşılığında, MIT’den Wolfgang Ketterle’yle birlikte Nobel Fizik Ödülünü (2001) kazanmışlardır.
32. Werner Heisenberg, *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*, İng. çev. Arnold J. Pomerans (New York: Harper & Row, 1971), 122.
33. “İki delikli deneyin” hem paradokslarını hem de karmaşık simetrilerini taşıyan “genel esrarın” bir açıklaması için, bkz. Richard Feynman, *The Character of Physical Law* (1965; yeniden basım New York: Modern Library, 1994), 124-42.
34. Dennis Overbye, “Celebrating a Century of Confusion and Triumph,” *New York Times*, 12 Aralık 2000. Overbye’ye göre, Berlin’de bu vesileyle kutlamada bulunan yedi yüz fizikçi ve tarihçi “anlamını henüz kavrayamadıkları, ama modern bilimin temeli olan bir kuramı kutlamak için” orada toplanmıştı.

35. Tom Stoppard, *Hapgood* (Londra: Faber and Faber, 1994), 40. Oyun yeniden canlandırılığında yayımlanan bu edisyon 1988'deki özgün sürümü kısar ve bir dereceye kadar siyaseten yeniler.
36. Feynman, *Character of Physical Law*, 122, 123.
37. Krş. Max Born: "Kısıtlı alanlarda bile bir sistemin bütünü'nün bir tek resimde betimlenmesi olanaksızdır; eşzamanlı olarak uygulanmayan ama gene de çelişkili olmayan ve yalnızca birlikte bütünü tüketen tamamlayıcı imgeler vardır." *Physics in My Generation*, 107.
38. Michael Frayn, *Copenhagen* (New York: Anchor, 2000). Gerald Holton, Bohr'un ilkenin entelektüel ardağını ortaya çıkarmakta William James, Kierkegaard, Schiller ve Ernst Mach'a olan merakını aktarır. Bkz. Gerald Holton, "The Roots of Complementarity," *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein* içinde (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1973).
39. Dennis Overbye, "Quantum Trickery: Testing Einstein's Strangest Theory," *New York Times*, 27 Aralık 2005. Einstein'ın çalışma arkadaşları Boris Podolsky ve Nathan Rosen'di.
40. Bkz. Peter Coles, *From Cosmos to Chaos: The Science of Unpredictability* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 2006), 131-5.
41. Bkz. Edward P. Tryon, "Is the Universe a Vacuum Fluctuation?" *Nature* 248 (14 Aralık 1973): 396-7.
42. Bunların, kuantize olmuş uzay kuramına dayanan başka bir kılıkta yeniden ortaya çıkmaları Martin Bojowald tarafından "Follow the Bouncing Universe," *Scientific American* 299 (Ekim 2008): 44-51 içinde ele alınmıştır. Bojowald evrenin tarihöncesine ulaşmanın zorluklarını kabul eder ve dahası, farazi sıçramanın "bıardo toplarının çarpışması gibi bir itici kuvvetin kısa bir itmesi olmadığını. Bunun yerine, evrenimizin neredeyse dipsiz bir kuantum durumundan, hayli dalgalı bir karmaşadan çıkmış olduğunu gösteriyor olabilir" (50). Ya da daha geleneksel dilde, kaostan.
43. John D. Barrow, "The Endless Unknown," *New York Times*, 19 Mayıs 1998.
44. Lawrence M. Krauss ve Robert J. Scherrer, "The End of Cosmology?" *Scientific American* 298 (Mart 2008): 46-53. Aynı zamanda, Lawrence M. Krauss ve Robert J. Scherrer, "The Return of a Static Universe and the End of Cosmology," *Journal of General Relativity and Gravitation* 39 (Ekim 2007): 1545-50.
45. James Clerk Maxwell, *Matter in Motion* (1876), *The Great Ideas Today* (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1986), 396 içinde yeniden basılmış. Eşiz tartışması "Wave Theory and the Rise of Literary Modernism"de Gillian Beer Maxwell'e bir geçiş, daha doğrusu köprü kişiliği olarak merkezi bir rol biçer ve Maxwell'in dalgaları gözlemleyen ya da durumumuzu "güzergâhsız, yıldızsız, rüzgârsız ve kutupsuz bir deniz" olarak nitelendiren Helmholtz'a auita bulunduğı ilgili pasajları aktarır. Bkz. *Open Fields: Science in Cultural Encounter* (Oxford: Clarendon, 1996), 301-2. Beer on dokuzuncu yüzyıl biliminde, fizik ve matematikte ama aynı zamanda evrimin toplumsal türevlerinde o zamanda oluşmakta olan hem sanatta hem de fiziksel bilimlerde yaklaşan yüzyılın özgürleşmiş modernist yaratıcılığı için zemin hazırlayan salgın halindeki rahatsızlığı açığa çıkarır.
46. Eugène Scribe, *Le verre d'eau; ou, les effets et les causes* (1840), *Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe* (Paris, 1841) içinde, cilt 5, kısım 2; W.E. Suter tarafından *The Glass of Water* başlığıyla İngilizceye uyarlanmıştır (Londra: T.H. Lacy, 1863[?]).
47. Bkz. James Gleick, *Chaos: Making a New Science* (New York: Viking, 1987), 65-9. Başlangıçtaki en enerjik destekçilerinin arasında, Georgia Institute of Technology'den Joseph Ford vardı.
48. George Santayana, *Dominations and Powers* (New York: Scribner, 1951), 33. Santayana'nın ilk bölümünün başlığı "Kaos ve Düzen"dir.
49. Aktaran Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2000) içinde, 111; G.H. Lewes'ten, *The Physiology of Common Life* (Edinburgh: Blackwood, 1859-60), 2:3.
50. Santayana'nınki çok daha kötümser bir görüştür. "Kaos belki de her şeyin dibindedir: Bu da kutsuz düzenin neden bu kadar ender ve geçici olduğunu açıklar. Bazı tikel durumlarda biçim tarafından zapt edilse bile kaos öcünü alır ve bu biçimi, biçim çözölüp varoluş akımı isimsiz bir sü-

- rekliliğe dönene kadar her türden şiddet ya da sinsi hastalıkla kuşatarak temel hâkimiyetini gösterir” (*Dominations and Powers*, 33). Sonunda, bu dünyanın dışına sığınır.
51. Aktarılan tümce Mitchell Feigenbaum’a aittir – en başlarda yeni alan için güçlü ve çok güzel basitlikte araçlar sağlayan matematikçi.
 52. Bkz. Frank Durham ve Robert A. Purrington, “Newton, Nonlinearity, and Determinism,” *Some Truer Method: Reflections on the Heritage of Newton* içinde, der. Frank Durham ve Robert D. Purrington (New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1990), 207, 212. “Alternatif sezgi” tümcesi MIT astronomu Jack Wisdom’a atfedilir. Geniş ilgi alanına sahip bir kuramsal fizikçi olan Leo Kadanoff, “kaos üzerine yoğunlaşmanın, bir yasanın ‘temel’ olmasının ne anlama geldiği üzerine anlayışımızın değişmesinde bir rolü olduğuna” inanır. “İndirgeyici önyargı” olarak adlandırdığı şeye, “temel yasalar bulunduğu ve her şeyin doğrudan ve dolaysız olarak bunlardan çıktığı” bir doğa görüşüne karşı çıkar. “Bu düşünce izlenirse, bir bilimsel sorunlar hiyerarşisi inşa edilebilir. ‘En derin’ sorunlar, en temel şeylerle ilgili olanlar olacaktır,” bunlar anlaşıldığında, tüm diğer görüngüler açıklanmak üzere üzerlerine inşa edilebilir. Ama “herhangi bir doğal yoldan ya da herhangi bir daha ‘temel’ bilimden çıkarılamayacak” yeni güçlü genelleme örneklerine bakıldığında, “bir bilimsel hiyerarşi düşünmek hayli aptalca gelir.” Bunu akılda tutarak, “zengin kaotik sistemler çeşitliliğine” ve bunlardan uzanan geniş genel ilkelere döner. Bkz. “Chaos: A View of Complexity in the Physical Sciences,” *The Great Ideas Today* içinde, (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1986), 66-7.
 53. Estetik çekicilik, beklenmedik davranışlar, öngörülememiş düzenlilikler, yeni bilimciler ve meydan okuyucu ipuçlarından az olmamak üzere, “deneysel matematik” adı verilen yeni bir alan ürettiği. Ve kesirsel geometriler mütevazı başarılarla sanatta tekrar okunmuştur. Bkz. Ivars Peterson, “Escape Into Chaos,” *Science News* 125 (1984): 328-9; R.P. Taylor, A.P. Micolich ve D. Jonas, “Fractal Analysis of Pollock’s Drip Paintings,” *Nature* 339 (Haziran 3, 1999): 422; ve Richard P. Taylor, “Order in Pollock’s Chaos,” *Scientific American* 287 (Aralık 2002): 116-22. Ama en inandırıcı kanıt Hollywood’un bilgisayarda üretilmiş film “gerçekliği”nin dikkat çekici imalatlarıdır.
 54. 1987’de, güneş sistemindeki ayların çoğunluğunun (bizimki dışında) tarihinde kaotik sıçramalar olduğunu ve asteroid kuşağında nasıl kaotik görüngülerin oluştuğunu gösterdikten sonra, astronom Jack Wisdom güneş sisteminin bir bütün olarak istikrarlı mı olduğu yoksa gezegenlerin de eninde sonunda kaotik bir hale mi gireceği sorusunun ortada olduğunu aktarmıştır: “şimdiye kadar... güneş sistemi istikrarlı görünüyor” (*New York Times*, 20 Ocak 1987). 1993’te, bir bilim yazarı, “gezegenlerin hareketlerini güçlü bilgisayarlarla çözümleyen bilim insanları, kürelerin müziğinde, şu haliyle belli bir ahenksizlik bulunduğunu, yeni bilimsel sözlükte, güneş sisteminin kaotik olduğunu” bildirebiliyordu (John Noble Wilford, “Moon May Save Earth from Chaotic Tilting of Other Planets,” *New York Times*, 2 Mart 1993). Metin *Nature*’da Jacques Laskar ve *Science*’ta Jack Wisdom’ın makalelerine atıfta bulunuyordu. Aynı zamanda bakınız, Jack Wisdom ve Gerald Jay Sussman’ın güneş sisteminin geri kalanından da söz ettikleri daha önceki makaleleri, “Numerical Evidence That the Motion of Pluto Is Chaotic,” *Science* 241 (Temmuz 1988): 433-7.
 55. Ben Jonson’ın *The Masque of Blackness* için sahne betimlemesi, Inigo Jones, *The Theatre of the Stuart Court* içinde, der. Stephen Orgel ve Roy Strong (Londra: Sotheby Parke Bernet, 1973), 1:90. Novalis için, bkz. bölüm 6.
 56. Wallace Stevens, “Connoisseur of Chaos,” *The Palm at the End of the Mind* içinde, der. Holly Stevens (New York: Vintage, 1972), 166-8.
 57. Alan Garfinkel, Judith Hooper’la söyleşi, “Connoisseurs of Chaos,” *Omni* 5 (Haziran 1983): 112.
 58. Gerald Holton, *Thematic Origins of Scientific Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1973), 92 içinde yer alan, 1967 tarihli özgün başlığı “Science and New Styles of Thought” olan deneme.
 59. New York’taki The New Museum of Contemporary Art [Yeni Çağdaş Sanat Müzesi] *Strange Attractors: Signs of Chaos* (sergi kataloğu, 1989) sergisini sunmuştu. Daha sonraki, bilinçli bir şekilde kaos kuramının veçhelerini yansıtan bazı filmler arasında *Run Lola Run* (*Lola rennt*, 1998) [Koş Lola Koş] ve daha az ilginç *Chaos Theory* (2007) sayılabilir.

60. Robert Pool, "Chaos Theory: How Big an Advance?" *Science* 245 (7 Temmuz 1989): 26-8.
61. Harmke Kamminga, "What Is This Thing Called Chaos?" *New Left Review* 181 (Mayıs/Haziran 1990): 49.
62. Langdon Winner'ın, M. Mitchell Waldrop ve Roger Lewin'in kitapları üzerine eleştirisi, *New York Times Book Review*, 14 Şubat 1993, 12.
63. John Horgan, "From Complexity to Perplexity," *Scientific American* 272 (Haziran 1995): 105-6.
64. Naomi Oreskes, Kristin Shrader-Frechette ve Kenneth Belitz, "Verification, Validation, and Confirmation of Numerical Models in the Earth Sciences," *Science* 263 (4 Şubat 1994), 644.
65. Virginia Woolf, "Modern Novels," *Times Literary Supplement*, 10 Nisan 1919. Bu Woolf'un, sonunda *Common Reader*'da "Modern Fiction" adıyla yer alacak olan ünlü Wells, Bennett ve Galsworthy kuşağını eleştirisinin ilk sürümüdür. En ağır Bennett'e yüklenen şikâyeti şöyledir: "yaşamı yakalamak için olan muazzam aracına karşın... Yaşam kaçır; ve belki de yaşam olmadan, başka hiçbir şeye değmez." Hermione Lee paragrafı aktarır ve denemeyi klasik yaşamöyküsünde perspektifine oturtur, *Virginia Woolf* (New York: Knopf, 1997), 399-400.
66. James P. Crutchfield, J. Doynne Farmer, Norman H. Packard ve Robert S. Shaw, "Chaos," *Scientific American* 225 (Aralık 1986): 48, 49. "Klasik" kaosla kuantum rejimi arasındaki, muhtemelen deneyle açıklığa kavuşturulabilecek olan anlamlı benzerlik sorunu bir raporda ele alınmıştır, *Nature* 300 (25 Kasım 1982): 311.
67. Steven Strogatz, *Sync: The Emerging Science of Spontaneous Order* (New York: Theia, 2003); ve Steven Strogatz, "The Real Scientific Hero of 1953," *New York Times*, 4 Mart 2003.
68. Ilya Prigogine ve Isabelle Stengers, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (Toronto: Bantam, 1984).
69. Bkz. George Johnson, "From Grains of Sand: A World of Order," *New York Times*, 8 Eylül 1996. Saygın fizikçi Murray Gell-Mann, *The Quark and the Jaguar*'ı yazarken, gerek duyulacak tek şeyin (Johnson'ın sözleriyle) "rasgeleliğin jokeri" olduğunu düşünür. Meslektaş Stuart Kauffman, böylesi karmaşıklık gelişmelerini açıklamak için "fazladan bir şeylerin gerekli olduğunu" savunur, "düzenin nasıl kaçınılmaz bir şekilde dünyada yükseldiğini açıklayacak üstün bir ilke... fizik yasaları kadar temel ve değiştirilemez yasalardır."
70. Alan Guth, *The Inflationary Universe: The Quest for a New Theory of Cosmic Origins* (Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1997), 243.
71. Linde'in "Inflationary Multiverse"ü [Şişen Çoklu evren] ve ilgili resimler ve videolar için bkz. <https://web.stanford.edu/~alinde/> ve resimli makalesi "The Self-Reproducing Inflationary Universe," *Scientific American* 271 (Kasım 1994): 48-55.
72. James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: Viking, 1947), 118.

1. KAOSU ŞEKİLLENDİRMEK

1. Augustine, *St. Augustine's Confessions, with an English Translation by William Watts, 1631*, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1960-1), 2:294-5.
2. Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, der. Harrison Hayford ve Hershel Parker (New York: Norton, 1967), bölüm 3, s. 20-1.
3. Bkz. Woodburn Heron, *The Pathology of Boredom* (San Francisco: W.H. Freeman, 1957); ve John C. Lilly, "Mental Effects of Reduction of Ordinary Levels of Physical Stimuli on Intact, Healthy Persons," *Psychiatric Research Reports* 5 (1956): 1-9.
4. *The Temple of the Muses; or, The Principal Histories of Fabulous Antiquity* (Amsterdam: Z. Chatelain, 1733), 2-3. Buradaki metin Michel de Marolles'in *Les tableaux du temple des muses*'deki (Paris, 1655) özgün metninin çevirisidir. Paris edisyonu için hazırlanan, Diepenbeeck'in desenlerinden alınan özgün baskı Cornelius Bloemaert'a aittir. Burada verilen, özgün kopyadan inceleme ve ağır bir çerçeve eklenerek Bernard Picart tarafından gerçekleştirilmiştir.

5. Novalis *Heinrich von Ofierdingen*'de (1802) yazar, "Ich möchte fast sagen, das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern." *Novalis Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs* içinde, der. Paul Kluckhohn ve Richard Samuel (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960/1977), 1:286. Sanatta düzensizliğin oynadığı rolü akılcılaştırma yolundaki son günlerin etkileyici çabalarından biri, Rudolf Arnheim, *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order* (Berkeley: California Üniversitesi Yayınları, 1971).
6. Bu tümce ilk kez J. Middleton Murry, *Jonathan Swift: A Critical Biography*'de (Londra: Cape, 1954) görülür, ama Norman O. Brown'ın çoksatır *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History* (Middletown, Conn.: Wesleyan Üniversitesi Yayınları, 1959) çalışmasında sıradanlaşmıştır, özellikle 179-201.
7. *The Dunciad*'ın Homer oyunlarının birincisi olan kitapçılar arasındaki bir yarışta, şanssız Curl kadın müttetiklerinden birinin rakibinin dükkânının önündeki sabah döküntüsünde kayar ve Jüpiter'den yardım ister. Curl'ün durumu kitapçılara özgü koruyucu tanrı Cloacina tarafından "Ambrosia'dan, rahatlamak için çekildiği" yerde Jüpiter'in dikkatine sunulur. Böylece kayırlan Curl azmini gösterir:

Yarış için sihirli sular tarafından yağlanmış gibi
Pisliğin olumlu kuvveti tarafından yenilenerek,
Dinçlikle doğruldu; kötü kokuyla güçlenmiş olarak
Yeni yaşam içti ve yol boyu seğirtti ve koktu...

(kitap 2, II. 103-6)

8. Michael Seidel, "Satire and Metaphoric Collapse: The Bottom of the Sublime," *Satire in the Eighteenth Century* içinde, der. J.D. Browning (New York: Garland, 1983), 116.
9. Dickens'in son dönem eserlerinden, kaos ve lağımu unutulmaz biçimde birleştiren *Our Mutual Friend*'in kıyamet yolundaki düzensizliği kurumlaştıran toplum, büyük toz yığınları, yani birikmiş sermayenin atık depoları ve cesetlerle kirlenilmiş nehir öngörüsü de organik ölümlle çözünmenin kişisel ve evrensel dehşetine hitap eder.

2. HIÇLIK VE BİR ŞEY

1. Sir Thomas Elyot, *The Boke, Named the Governour* (1531), 2. basım. (Londra: Thomas East, 1580), 2r.
2. *Rig Veda*, İng. çev. J.A.B. Van Buitenen, *Sources of the Indian Tradition* içinde, 2 cilt, der. ve gözden geçiren Ainslie T. Embree (New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1988), 1:21. Editörler son satırda bir yumurta benzetmesi önerirler.
3. Hesiodos, *Theogony*, II. 116 vd., G.S. Kirk ve J.E. Raven, *The Presocratic Philosophers* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1969) içinde çevrildiği gibi, 24-5.
4. William Blake, *The First Book of Urizen, Poetry and Prose* içinde, der. Geoffrey Keynes (Londra, 1927), 246.
5. Drew A. Hyland, Hesiodos'un farklılaştırma açıklamasında, Heidegger'in "arada"sına benzer bir şeyler bulur. Bkz. Drew A. Hyland, "First of All Came Chaos," *Heidegger and the Greeks* içinde, der. D.A. Hyland ve J.P. Manoussakis (Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları, 2006), 9-22. Alınan yorumların bir eleştirisi için, bkz. Mitchell Miller'den "The Implicit Logic of Hesiod's Cosmogony: An Examination of *Theogony* 116-133," *Independent Journal of Philosophy* 4 (1983): 131-42; ve Mitchell Miller, "'First of All': On the Semantics and Ethics of Hesiod's Cosmogony," *Ancient Philosophy* 21 (2001): 251-76.
6. *The Poetic Edda*, İng. çev. Lee M. Hollander, gözden geçirilmiş 2. basım (Austin: Texas Üniversitesi Yayınları, 1987), 2. Daha önceki bir çevirmen, Frederick York Powell, *ginnunga-gap* sözcüğünü "Derin Uçurum" olarak karşılar. Bkz. *Edda Saemundar: Volospa, Norse Mythology: The Elder Edda in Prose Translation* içinde, der. Lawrence S. Thompson (Hamden, Conn.: Archon, 1974), 15. Ymir

- ilksel devdir, Odin ve kardeşleri tarafından öldürülmüştür ve onun özünden dünya şekillendirilmiştir. Atfedilmiş çeşitli şiirsel sıfatlarla yorumlanmıştı, bazen buz gibi farlılıksız ilksel okyanus olarak.
7. Başka ilişkili sözcükler *hiatus* (boşluk) (Latince *hiare*'den), *gasp* (soluma) ve *yawn*'dur (açılma). Aile bağı, Pope'un *Dunciad*'ında yenilenmeyi başlatan kıyamet açılmasında ortaya çıkar.
 8. Septuaginta (Tanah'ın en eski Koine Yunancasına çevirisi –çn.) *chasma* (yarık) verir, ama Zekeriya kitabındaki Zeytin Dağı kehanetinde (Zekeriya 14:4), kaos sözcüğünü Yeni Gözden Geçirilmiş Standartın “çok geniş bir vadi” olarak karşıladığı şey için kullanır.
 9. John Calvin, *Commentaries on the First Book of Moses Called Genesis*, İng. çev. John King (Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1948), 1:73 (Özgün Latincesi, 1554). Derleyen Calvin'in İbranice metne kendi Latincesinde *informis et inanis*, “şekilsiz ve boş” olarak karşıladığını belirtir. Hieronymus İncili pasajı *inanis et vacua* olarak karşılar.
 10. Louis H. Gray, Batı ve Yakındoğu antikitesinde kavramın bilinmediğine inanır (*Encyclopaedia of Religion and Ethics*, der. James Hastings [Edinburgh, 1954], 4:126). Ama Charles H. Long, her ne kadar hiçlikten yaratılışın, “genellikle Sami geleneğinden tektanlı dinlerle özdeşleştiriliyor olsa da, daha yaygın bir yapı” olduğuna ve başka yerlerde (Polinezya efsanelerini aktarır) “Tanrı'nın kendiliğinden ve kendi başına boşlukta var olduğuna, Tanrı'nın özerk ve kendi kendini yaratan doğasının boşluktan ya da hiçlikten ortaya çıktığına, bunların inandırıcı gerçeklikler olduğuna” dikkat çeker (*Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade [New York: Macmillan, 1987], “Cosmogony” başlığı altında).
 11. Edward P. Tryon'da olduğu gibi, “Is the Universe a Vacuum Fluctuation?” *Nature* 246 (14 Aralık 1973): 396-7.
 12. *The Anchor Bible: Genesis*, der. ve İng. çev. E.A. Speiser (New York: Doubleday, 1964), 3.
 13. Alexander Heidel, *The Babylonian Genesis*, 2. baskı (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1963), 89-96. Henüz Yüksek Yorumlamanın doruğunda, Haham ve Profesör (Chicago) Emil G. Hirsch şöyle yazmıştı: “Tekvin'deki öykülerin doğası ne olursa olsun... ve Tanrı'nın amaçları doğrultusunda yeniden şekillendirilen özgün bir özün varlığını akla getiren varsayımlar ne kadar güçlü olursa olsun... Peygamberlerle İlahilerin birçoğunun hiçbir koşul olmadan bir doğaüstü kişisel Tanrı'nın iradesiyle hiçlikten yaratılış doktrini kabul ettiği açıktır. (*The Jewish Encyclopedia* [New York: Funk and Wagnalls, 1901-6], 4:336, “Creation” başlığı altında).
 14. Enuma Elish, *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament* içinde, 3. basım, der. J.B. Pritchard, İng. çev. E.A. Speiser (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1969), 60-1, ll. 1-9. Mummu-Tiamat zaman zaman “Ana-Tiamat” olarak yorumlanır. Metinler Mezopotamya'daki birçok farklı yerden gelir ve hiçbiri MÖ 1000'den önce değildir, ama yapının MÖ ikinci binyılın başlarındaki “Eski Babil” dönemine ait olduğu yönünde bir uzlaşma vardır. Kimi Sümerologlar İngilizce “abyss” (Yunanca *ayssos*, dipsiz) sözcüğünü “Abzu” olarak verilen ilksel sularla bağlantılandırır.
 15. Van Helmont terimi kendi eseri *Ortus Medicinæ*'da (1648) önerir: “*halitum illum Gas vocavi, non longe a Chao veterum secretum*” (ya da, John Chandler'ın 1662 çevirisiyle, “bir isim gerektiğinden, bu buhara, Eskiilerin Kaos'undan çok uzak olmadığından, Gaz adını verdim; her ikisi de *OED*'de aktarılmıştır). Van Helmont da muhtemelen terimin, kaosu ilksel maddenin durumlarına verilen bir ad olduğu ve aynı zamanda bazen de suyla özdeşleştirildiği Avrupa simyasındaki teknik kullanımdan etkilenmiştir. Van Helmont'un, Walter Pagel'in tefsiriyle “metakimyasında”, element durumunda ve farklılaşmamış madde suyken, gaz da “bir tohum tarafından şekillendirilmiş ve ‘imzalanmış’ ve kendisini uçucu bir koşulda takdim eden... sudur... özellikle yüklenmiş soluktur.” Bkz. Pagel'in yetkeli çalışması, *Joan Baptista van Helmont: Reformer of Science and Medicine* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1982), 35-6, 52, 62-4. Köprü oluşturan bir kişilik olan van Helmont yalnızca ayrı ayrı gazları belirleyip doğalarını kuramlaştırmakla kalmamıştır, “yüzyılın büyük kimyasal genelleştirmesi, alkaliyle asitlerin birbirlerini nötralize ettiğinin belirlenmesinden de” sorumludur (Richard S. Westfall, *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton* [Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1983], 18).

16. Lucretius, *De Rerum Natura*, gözden geçirilmiş 2. basım, der. Martin Ferguson Smith, İng. çev. W.H.D. Rouse, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1982). Lucretius için aydınlanma kaynağı olan Epikuros, sistemine bir örnek verirken, “Üstelik, evren (cisimler ve uzay)dır... Ve eğer boşluk, yer ve elle tutulmaz varoluş olarak adlandırdığımız şeyler olmasaydı, cisimlerin var olacakları hiçbir yer ve içinde şimdi hareket ettiklerini gördüğümüz gibi hareket edebilecekleri hiçbir şey olmayacaktı,” diye yazar (“Epicurus to Herodotus,” *Epicurus: The Extant Remains* içinde, der. ve İng. çev. Cyril Bailey [Oxford: Clarendon, 1926], 22-3). Parantez içindeki sözcükler editörler tarafından eklenmiştir.
17. Aristoteles’in *Physika*’sından, başka yorumcularla birlikte, G.S. Kirk ve J.E. Raven, *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1969) içinde aktarıldığı gibi, 252.
18. Kirk ve Raven, *The Presocratic Philosophers*, 269; krş. 272-5, zaman, boşluk ve çoğulluğun ilgili retleri üzerine. Leibniz *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*’daki [Akla dayalı doğa ve iyilik ilkeleri] ünlü sorusunu (“Neden hiçbir/hiçbir şey değil de bir şey var?”) sorduğunda, durum tersine dönmüştü.
19. Aristoteles’in *Ta Meta ta Physika*’daki [Metafizik] açıklamasına göre, “Leukippos ve ortağı Demokritos elementlerin dolu ve boş olduğunu savunur; bunları sırasıyla varlık ve var-olmamak olarak adlandırırlar. Varlık dolu ve katı, var-olmamak ise boş ve seyrektrir. Boşluk cisimden daha az var olmadığına göre, buradan var-olmanın da varlıktan daha az olmadığı çıkar.” Aktaran, Kirk ve Raven, *The Presocratic Philosophers* içinde, 406-7. Aristoteles’in kendi boşluk mefhum ve olasılığını reddinin fiziksel düşünce üzerinde uzun süre etkisi olmuştur. Bkz. E.J. Dijksterhuis, *The Mechanization of the World Picture: Pythagoras to Newton*, İng. çev. C. Dikshoorn (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1986), örneğin, 39-40.
20. Kathleen Freeman, *The Pre-Socratic Philosophers* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1959), 303-4. Krş. Aristotle, *On Democritus* (Simplicius aracılığıyla), aktaran, Kirk ve Raven, *The Presocratic Philosophers* içinde, 407.
21. Örneğin F.M. Cornford hem kaos hem de evrenin yaratıcısı (demiurgos) üzerine, “ikisi de sözcük anlamıyla alınmamalı, ama gene de her ikisi de var olduğu haliyle dünyadaki gerçek unsurlara karşılık gelir. Bir yaratılış anı hiç olmadıysa, kaos da bu an öncesinde var olmuş olamaz; ve efsanevi muhayyilenin bu kısmı görünür değeriyle alınmamalıdır.” F.M. Cornford, *Plato’s Cosmology: The Timaeus of Plato Translated with a Running Commentary* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1956), 37. Aynı zamanda bkz. Leonardo Taran, “The Creation Myth in Plato’s *Timaeus*,” *Essays in Ancient Greek Philosophy* içinde, der. John P. Anton, George L. Kustos ile birlikte (Albany, N.Y.: SUNY Yayınları, 1971), 372-407. Daha harfiyen bir okuma uzun süredir Gregory Vlastos tarafından savunulmuştur. Bkz. 1938 tarihli önemli denemesi, “The Disorderly Motion in the *Timaeus*,” *Studies in Plato’s Metaphysics* içinde, der. R.E. Allen (New York: Humanities Yayınları, 1965), 379-99; ve onun savının devamı olarak, “Creation in the *Timaeus*: Is It a Fiction?” 401-19.
22. Platon’un *Kozmoloji*’sindeki önceki çevirilerin Cornford tarafından yorumlanması. Parantez içindeki göndermeler (örneğin 52d) Yunanca metin ve birçok çevirisi için standarttır. Akıcı, hayli okunabilir bir çeviri için bkz. Robin Waterfield’in Oxford World’s Classics içindeki sürümü (2008).
23. Werner Heisenberg uzayın, “esir”in desteğinden yoksun olarak, fiziksel özellikleri bulunduğu düşüncesi üzerine yorumu, “Bu felsefi açıdan tatminkâr görünmeyebilir, buradan hareketle fiziksel özellikleri boş uzaya değil de yalnızca maddi cisimler ve alanlar gibi fiziksel varlıklara iliştmek tercih edilebilir. Ama elektromanyetik süreçler ya da mekanik hareketlerin kuramı göz önünde bulundurulduğunda, boş uzayın fiziksel özellikleri sadece tartışılmaz olguların betimlemesidir.” Ayrıca, hem Timaios hem de Pythagorasçılara selam göndererek, şöyle der, “modern kuantum kuramında temel parçacıkların da sonunda matematiksel biçimler olacağı, ama [Yunanların bildiğinden] çok daha karmaşık doğaya sahip olacaklarından kuşku yoktur.” Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science* (1958; yeni basımı New York: Harper and Row, 1962), 120, 71-2.

24. Gregory Vlastos, *Plato's Universe*'de (Seattle: Washington Üniversitesi Yayınları, 1975) Yunanca *kosmos* sözcüğünün, İngilizcenin aksine bir fiil biçimi, *kosmeō* olduğuna dikkat çekerek: düzene sokmak, dizmek, ayarlamak. *Kosmos*'un evren ya da dünya düzeni karşılığında kaybolmamış ilk kullanımı, Herakleitos'tadır. (Eski kaynaklara göre ilk kullanım atfedilen diğerleri de Liddell ve Scott'ın *Greek-English Lexicon*'ına göre Pythagoras ve Parmenides'tir.) Ama Vlastos Herakleitos'un "kozmoğoni olmadan bir kozmoloji," dinamik bir kararlı durum evreni varsayarak baskın kozmoğoni örüntüsünü kırdığına dikkat çekerek: "arkitektonik örüntünün statik düzeni değil," ama "elementlerinin karşılıklı dönüşümlerini işaretleyen dinamik düzen" (6-7).
25. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, 147-8.
26. Guillaume de Saluste Sieur Du Bartas, *The Divine Weeks and Works of Guillaume de Saluste Sieur Du Bartas*, İng. çev. Josuah [metinde aynen] Sylvester (Oxford: Clarendon, 1979), 2:117. "The First Day of the First Week," II. 217-8.
27. Ovid (Publius Ovidius Naso), *Metamorphoses*, 3. basım, der. ve gözden geçiren, G.P. Goold, İng. çev. Frank Justus Miller, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1984), kitap 1, II. 5-20.
28. John Donne, "A Sermon Preached at the Spittle, Upon Easter-Munday, 1622," *The Sermons of John Donne* içinde, ed. George R. Potter ve Evelyn M. Simpson (Berkeley: California Üniversitesi Yayınları, 1959), 4:100-1. Başka bir yerde, "A Nocturnall Upon S. Lucies Day, Being the Shortest Day" (Donne'ın yıkıcı bir keder üzerine şiiri) içinde, bir tersine simya, sanki bir sapkın Yaratılış imgeler, burada aşk şöyle der:

Bir cevher, hiçlikten bile,
Donuk yoksunluktan ve cılız boşluktan:
O beni yıktı ve ben yeniden doğdum
Namevcudiyetten, karanlıktan, ölümden; olmayan şeylerden.

"Sıradan bir hiçlikte" bir varlık gölgesi olacaktır, der şair. "Ama ben, onun ölümüyle... İlk hiçlikten, oluşmuş İksir." Durumunun karşılığını, deyim yerindeyse, daha yukarı bir kuvveye yükselmış biçimsiz boşlukta bulur.

29. "Nichil nichil est. / Materia prope & pene nichil est: non tamen nichil. / Materia est entis & nichili medium. / Nichil minus est ensq materia. / Ex nichilum nichil fit." Bkz. *Que hoc volumine contine(n)tur. Liber de intellectu. Liber de sensu. Liber de nichilo. Ars oppositorum. Liber de generatione. Liber de sapiente. etc.* (Paris, 1510). Columbia Üniversitesi Yayınları.
30. Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Oppenheim and Frankfurt, 1617-24); ilk kısım, *De Macrocosmi Historia* (1617), 25. Fludd, Augustinus'un *Contra Manicheos*'undaki, karanlığın sadece ışığın yokluğu olduğu yolundaki savını tartışır (26).
31. Burada Maleviç'in ünlü *Siyah Kare*'si (yaklaşık 1915) kaçınılmaz olarak akla gelir, ama resim kendi farklı entelektüel ve bağlamsal yüküne sahiptir. Maleviç'in o zaman beyan ettiği ihtirası, "biçimsiz resimsel kütleler" yaratmaktı ve resim ilk kez on sanatçı tarafından betimlenmiş hiçliği ifade eden "0.10" adlı bir sergide sergilenmişti. ("Sonra," diye yazmıştı Maleviç, "biz de sıfırın ötesine gideceğiz.") Bkz. Michael Dobbs, "Russia's Reclaimed Master," *Washington Post* (6 Mart 1989).
32. Reiner Schurmann, *Meister Eckhart, Mystic and Philosopher, a Translation and Commentary* (Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları, 1978), 86.
33. "Entre ces deux abîmes de l'infini et du néant." Blaise Pascal, *Pensées* 185, *Oeuvres complètes* içinde, der. Michel Le Guern, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 2000), 609.
34. Descartes'in Michel Serres tarafından İkinci Meditasyonundan aktarılmış, "Knowledge in the Classical Age: La Fontaine and Descartes," *Hermes: Literature, Science, Philosophy* içinde, der. Josue V. Harari ve David F. Bell (Baltimore, Md.: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları, 1982), 26.

35. Pascal, *Pensées* 397, "Infini rien," başlıklı bir diziden, 676.
36. Pascal'ın boşluk konusunda Pere Noel, S.J. ile olan açık yazışmalarından *Oeuvres complètes* içinde, der. Louis Lafuma (Paris: Editions du Seuil, 1963), 179.
37. Charles Baudelaire, *Oeuvres*, der. Y.-G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1931), 193.
38. Georg Büchner, *Dantons Tod: Ein Drama*, der. Joachim Hagner (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007), 73-4.
39. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust (Birinci Bölüm)*, ll. 1349-52.
40. Friedrich Engels, *Dialectics of Nature*, İng. çev. Clemens Dutt (New York: International Publishers, 1940), 251-2.
41. Henri Bergson, *Creative Evolution*, İng. çev. Arthur Mitchell (New York: Henry Holt, 1911), 274-5. Filozof ve eleştirmen Arthur Danto şöyle der, "geç dönem çalışmalarından *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*'da, Leibniz 'Neden hiçlik/hicbir şey değil de bir şey var?' diye şaşırtıcı bir soru sormuştu, Heidegger bunu, 'metafiziğin zemin sorusu' olarak ilan etmiş ve kendi tarzına dönüştürmüştü: 'Niye herhangi bir varlık var da – çok daha fazlasıyla, hiçlik yok?'" *Times Literary Supplement* (28 Nisan 1989): 448. Wittgenstein konuyu *Tractatus* 6:44'te yeniden formüle eder: "gizemli olan dünyanın nasıl olduğu değil, olmasıdır."
42. Stanislaw Lem, *The Cyberiad: Fables for the Cybernetic Age*, İng. çev. Michael Kandel (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985), 3-8.
43. Lem'in kurgusunun ve eserindeki yazıyla (dil) gerçeklik arasındaki etik güdülü diyalektiğin incelikli bir okuması için, bkz. N. Katherine Hayles'in yetkin çalışması *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* (Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1990), 115-40.

3. SAYI: BİR VE BİRÇOK

1. Yazan, çeken ve yöneten Zbigniew Rybczynski, yapımcı Se-Ma-For/Film Polski, müzik Janusz Hajduk (8 dakika, renkli). 1983'te En İyi Animasyon dalında Akademi Ödülünü almıştır.
2. Alexander Heidel "gökyüzü ve yeryüzünün yaratılışının kısmen bir bölme ya da ayırma süreciyle gerçekleştiği yolundaki genel görüşün 'neredeyse tüm kozmogonilerin ortak malı' olduğuna" dikkat çeker. "Bu yüzden, Mısır'da hava tanrısı Şu gökyüzüyle yeryüzünü, gök tanrıcısı Nut'u yer tanrısı Geb'in üzerinden kaldırıp kendisini aralarına yerleştirerek ayırmıştı, Fenike ve Hint spekülasyonlarına göre de kozmik yumurta ya da dünya yumurtası gökyüzü ve yeryüzü olarak ayrılmıştı." Alexander Heidel, *The Babylonian Genesis* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1963), 115. Şu'nun ayırma eylemi, Adolf Erman *Die Religion der Ägypter* (Berlin: De Gruyter, 1934; yeniden basım, 1968), 62-3 içinde betimlenip yorumlandığı gibi birçok Mısır alçak kabartmasında görülür.
3. Robert Alter, *The Art of Biblical Narrative* (New York: Basic Books, 1981), 142-3. "Creation et separation," *Le Muséon* 74 (1961): 441-51 içinde, Emile Dantinne Tekvin 1:1 içindeki, İbranicede yalnızca Tanrı'nın eylemleri bağlamında "yaratmak" anlamında kullanılan *bara* "yaratılış" sözcüğünün etimolojisini ele alır. Başka bir yerde, Dantinne'in iddiasına göre, bunun "kesmek" ya da "bölmek" anlamı da vardır. Abidevi eseri *Genesis 1-11: A Commentary*, İng. çev. John J. Scullion, S.J. (Minneapolis: Augsburg, 1984), 99 içinde, Claus Westermann'a göre, "türevi izlemek için başka inandırıcı bir girişim olmamıştır."
4. İllüstrasyonu içeren sayfa, şu anda Huntington Kütüphanesinde bulunan, resimlendirilmiş çok ciltli bir metnin ("Kitto İncili") içindedir, cilt 1, no. 128. Bazı elle yapılmış renklendirmeler içerir ve 1476'ya tarihlendirilmiştir. On beşinci yüzyıl ve sonrasında başka, daha ayrıntılı tam kozmos betimlemeleri S.K. Heninger'in yetkin araştırması *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*'te bulunabilir, (San Marino, Calif.: Huntington Library, 1977), özellikle bölüm 1, "Creation".
5. Giulio Romano freskoyu Raphael'in tasarımından esinlenerek gerçekleştirmiştir. Bkz. Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, 2. basım. (Roma: Instituto Polygrafico e

- Zecca dello Stato, 1986), 150-1, tablo 9. Giulio'nun resmi (renkli olarak) Nicole Dacos, *The Loggia of Raphael: A Vatican Art Treasure* içinde verilmiştir (New York: Abbeville, 2008), levha 89, s. 140.
6. Hertel'in 1758-60 edisyonunun Edwin A. Maser tarafından derlenip zenginleştirilmiş sürümü için, bkz. *Cesare Ripa: Baroque and Rococo Pictorial Imagery* (New York: Dover, 1971), fol. 166.
 7. Howard Nemerov, *New and Selected Poems* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1960), 27-9. Havuzdaki taş imgesinin kayda değer bir evveliyatı vardır. Örneğin Isaac Newton, ışığın dalga kuramını tarif ederken, *Opticks*'teki (1704) sorularından birine şöyle başlar: "Bir taş durgun bir suya atılırsa, buradan uyarılan Dalgalar, Taşın Suyu düştüğü yerden bir süre doğmaya devam eder ve oradan eşmerkezli Daireler halinde Suyun yüzeyinde uzak mesafelere kadar yayılırlar." *Opticks* (New York: Dover, 1979), kitap 3, kısım 1, soruşturma 17, s. 347-8.
 8. *Tango* görüngüsü muhtemelen aynı zamanda bilişsel psikolojide belirgin biçimde kısıtlı bir zihinsel kaynak olarak "dikkatin" bir fonksiyonu olarak da anlaşılabilir. Bir ders kitabının yazarı çok kalabalıklaşan dar bir çalışma alanının uzaysal benzetmesini (*Tango*) önerir; enerji biliminden, "dikkatin yalnızca belli sayıda göreve atanabileceği sınırlı bir elektrik akımını (daha fazlasına atanırsa, ya verim düşer ya da bir sigorta atar)" örnek verir. John R. Anderson, *Cognitive Psychology and Its Implications* (San Francisco: Freeman, 1980), 26. Örüntü algılaması yoluyla yaklaşırsa, beynin grafik tasarımlara yanıtı olarak elektroansfalogram kullanılarak ölçülebilecek bir optimum karmaşıklık düzeyinin olduğu anlaşılır. "Tasarım optimumundan daha karmaşık olduğunda... daha az uyarılma gerçekleşir." Bkz. Edward O. Wilson, *Biophilica* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1984), 78, Gerda Smets'in çalışmalarına atıfta bulunulur.
 9. John Calvin, *Commentaries on the First Book of Moses Called Genesis*, İng. çev. John King (Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1948), 78-9.
 10. Elyot için, bkz. yukarısı. Odysseus'un tiradı, *Troilus and Cressida* içinde, 1.3.
 11. *The Works of Philo Judaeus*, İng. çev. C.D. Yonge (Londra: Bohn, 1854), 1:3.
 12. St. Augustine, *The City of God*, kitap 9, bölüm 30 ("On the Perfect Number Six").
 13. Oidipus ve Lear'ın izleyen tartışmayla ilişkili bir karşılaştırması için, bkz. "The Chaos of Quantity," William R. Elton, *King Lear and the Gods* içinde (San Marino, Calif.: Huntington Library, 1966), 121-5.
 14. "'Bilmek' (oida, eidenai) Oidipus'un adının dokusuna işlenmiş bir sözcüktür ve oyunun her satırında ironik bir şekilde vurgulanır. Bernard M.W. Knox, *Oedipus at Thebes* (New York: Norton, 1971), 127. Görmek ve bilmek de oyunun sonundaki vahim eylemde olduğu gibi bu fiille yakından bağlantılıdır. Bir sözlüğün açıkladığı gibi, "[kusursuz, oida], görmüştüm, biliyorum anlamında şimdiki zaman olarak kullanılır (çünkü, insan görmüş olduğunu, bilir)." *The Classic Greek Dictionary* (Chicago: Follett, 1962), s.v. *eido.
 15. 977-9 ve 1082. satırlar. Birden fazla tümcenin (İng.) çevirisi David Grene'ye aittir, *Oedipus the King, The Complete Greek Tragedies* içinde, der. David Grene ve Richmond Lattimore (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1954).
 16. Knox, *Oedipus at Thebes*, 147-58.
 17. Diğer otoritelere dayandığı kültürel bir genellemeyle, Thomas Crump "sayıları tek ve çift olarak ayırmak gibi basit düzeyde olsa bile sayısal tekniklerin bilindiği yerde, bunlar 'kimlik paradigmaları' olarak kullanılır," diye yazar. (Thomas Crump, *The Anthropology of Numbers*, Cambridge Studies in Social Anthropology 70 [Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1990], 4).
 18. Krş. Aristoteles'in daha sonraki çoğulluk tanımı: "Çoğulluk, sınırlı olduğunda, bir sayıdır" (*Metaphysics*, kitap 5, kesim 1020a); "Çoğulluk bir sayı familyasıdır, çünkü sayı birle ölçülebilen çoğulluktur" (*Metaphysics*, kitap 10, kesim 1057a). *The Basic Works of Aristotle*, der. Richard McKeon (New York: Random House, 1941). Aristoteles, sayı mistisizmiyle pek bir işi olmasa da, "Ana güzellik biçimleri, matematik biliminin özel bir derecede kanıtladığı düzen, simetri ve kesinliktir," diye de yazar (*Metaphysics*, kitap 13, kesim 1078b). Terimler şunlardır: düzenleme anlamına gelen

taxis; symmetria; ve ayırma, sınırlama, sınır oluşturma, tanımlama anlamındaki bir filden gelen *horismenton*'dur (krş., "ufuk").

19. *Enneads* 1.8, *Plotinus* içinde, İng. çev. A.H. Armstrong, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1966), 282-3.
20. Frederick Engels, *Dialectics of Nature*, İng. çev. Clemens Dutt (Londra: Wishart, 1940), 182.
21. R.C. Jebb'in kendi derlemesi *The Oedipus Tyrannus of Sophocles* içindeki damıtması (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1958), xiii. Oidipus öyküsünün klasik yeniden anlatımlarında bilmece metni istikrarlı bir çekirdek çevresinde dalgalanır. Apollodoros'un mitoslar seçkisinde, *The Library*, İng. çev. J.G. Frazer, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1976), 1:347, "Bir sesi olan ama gene de dört ayaklı, iki ayaklı ve üç ayaklı olabilen nedir?" yer alır (kitap 3, bölüm 5, kesim 8). Krş. Diodorus Siculus (4.64.3-4). Kimlik ve yalanlama ilkesinin yüklemlemeyi nasıl bilgilendirdiği üzerine anlatımında Aristoteles'in "insan olmak" ve "insan olmamak" örneğini kullanmış ve bir çalışma tanımı olarak "eğer 'insanın' bir anlamı varsa, bu 'iki ayaklı hayvan' olsun" demiş olması belirtilmeye değer. (*Metaphysics* 4, kesim 1006a-b).
22. Knox, *Oedipus at Thebes*, 154.
23. Knox, *Oedipus at Thebes*, 157-8. Başka bir yerde (39-42) Knox inandırıcı bir biçimde daha etkileşimli bir görüş belirtir.
24. Werner Heisenberg, *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*, İng. çev. Arnold J. Pomerans (New York: Harper & Row, 1971), 122-3.
25. N. Katherine Hayles'in, Heisenberg'in, Niels Bohr'un tamamlayıcılık ilkesini kuantum belirsizliğine soğurma girişimi, *The Cosmic Web* (Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1984), 51. Krş. Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy* (New York: Harper, 1958), 49-55.
26. Thomas Heath, *A History of Greek Mathematics* (Oxford: Clarendon, 1921; yeniden basım 1960), 1:30-31, 1:35; Georges Ifrah, *From One to Zero: A Universal History of Numbers*, İng. çev. Lowell Bair (New York: Viking, 1985), 225-29.
27. "Element" üzerine Charles Kahn şunları yazmıştı: "Yunancada, sonra da Latince, bu ifade fiziksel ilkelerin alfabenin harfleriyle karşılaştırılmasına dayanır (τά στοιχεία'nın birincil anlamı). Bu karşılaştırma atomcular tarafından başlatılmış gibidir." Charles Kahn, *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology* (New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1964). Leukippos alıntısını aktaran, Kathleen Freeman, *The Pre-Socratic Philosophers*, 2. basım (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1959), 287.
28. Plato, *Philebus* (15b-18b), İng. çev. R. Hackforth, *The Collected Dialogues* içinde, der. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (New York: Bollingen, 1961), 1091-4. *Timaios* (48b) içinde, Platon geleneksel dört elementi, bırakın ilksel malzemenin temel harflerini, hecelerini bile sağlamadığı gerekçeyle reddederek, *stoicheia* üzerine bir kelime oyunu yapar.
29. Oswald Spengler, *The Decline of the West*, İng. çev. Charles Francis Atkinson (New York: Knopf, 1973), 1:59-60.
30. Erken dönemlerdeki duygu ne olursa olsun, Aristoteles konuyu çok büyük bir soğukkanlılıkla ele almayı başarır. "Bir karenin köşegeninin kenarıyla ölçülemez olmasına" ve "nedenini henüz görmemiş olanlar için, en küçük birimle bile ölçülemeyecek olan bir şeyin bulunmasının şaşılacak bir şeymiş gibi durmasına" dikkat çeker, ama aslında "bir geometriyi, köşegenin ölçülebilir olmasından daha fazla şaşırtacak bir şey yoktur" (*Metaphysics*, kitap 1, kesim 983a). O zaman irrasyonellerle (Zeno'nun paradoksunda olduğu gibi) sonsuz küçükler "yaklaşık 360'da... Eudoxus tarafından çözülmüş ya da en azından sınırlanmıştır. Hem ölçülebilir hem de ölçülemez büyüklükleri içeren bir genel orantı kuramı formüle etmiş, aynı zamanda da sonsuz küçüklerle ilgili problemlerin çözülmesinde standart Yunan usulü olacak olan limite yaklaşma yöntemini icat etmişti." G.T. Toomer, "Mathematics," *Oxford Classical Dictionary*, 2. basım (Oxford: Clarendon, 1970), s.v.
31. Aristotele, *Metaphysics*, kitap 13, bölüm 6, kesim 1080b.

32. Büyük ölçüde Aristoteles'e dayanan berraklaştırıcı bir çözümleme için, bkz. G.S. Kirk ve J.E. Raven, *The Presocratic Philosophers* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1969), tek ve çiftin karmaşıklıkları için özellikle 242-8. Pythagorasçı sayı kuramının açıklayıcı bir anlatısı için, bkz. Heath, *Greek Mathematics*, özellikle 1:65-97.
33. "Açıktır ki, o zaman, bu düşünürler aynı zamanda sayının hem şeyler için maddenin hem de onların değişmesini ve kalıcı durumlarını biçimlendirmenin ilkesi olduğunu kabul ediyorlardı" (*Metaphysics*, kitap 1, bölüm 5, kesim 986a).
34. Yirminci yüzyıl Pythagoras yansımaları, örneğin Heisenberg'in göreliliğin, alan kuramının ve belirsizliğin ne doğurduğu üzerine düşüncelerinde görülebilir. Krş. *Physics and Beyond*, 7, 241 içindeki *Timaios* üzerine yorumları. Başka bir yerde, kışkırtıcı bir kendine güvenle, "yakın zamanlı gelişmelerden tüm mücadelenin Demokritos ile Platon arasında olduğunu öğrendik. Platon haklıydı, Demokritos da haksız." Werner Heisenberg, *The Nature of Scientific Discovery: A Symposium*, der. Owen Gingrich (Washington: Smithsonian, 1975), 557.
35. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, İng. çev. R.D. Hicks, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1970), kitap 8, bölüm 1, kesim 25; 2:341-2.
36. Kirk ve Raven, *The Presocratic Philosophers*, 256.
37. Friedrich Nietzsche, Schopenhauer'den aktarıyor, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* içinde, *Nietzsches Werke* içinde (Leipzig: C.G. Naumann, 1899), 1:22-3; *The Birth of Tragedy*, İng. çev. Wm. A. Haussmann (Edinburgh: Foulis, 1909), 25 (aktarılan).
38. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, 2. basım, İng. çev. R.F.C. Hull, Bollingen 20.dizi (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1980), 90.
39. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, İng. çev. Haussmann, 74-5. Bkz. *Nietzsches Werke*, 1:66-8.
40. René Girard, *Le bouc émissaire* (Paris: Bernard Grasset, 1982), 24-5.
41. Bkz. Bernard Knox, "The Date of the *Oedipus Tyrannus*," *American Journal of Philology* 77 (1956): 133-47. Knox'ın gösterdiği gibi, "Thebai'deki salgın bir Sophokles yaratısı gibidir," Oidipus'un öyküsüne eklemesi, Sophokles'in Thebai salgınıyla Atina'daki arasında bağlantı kurmayı "daha olası" hale getirmiştir (134-5). Ama Knox ikinci bir felaketi, oyunun zamanlamasına, muhtemelen MÖ 425'e daha yakın bulur.
42. Thucydides, *History of the Peloponnesian War*, İng. çev. Rex Warner (Harmondsworth: Penguin, 1972), 52-3 (kitap 2, kesim 51).
43. Aristotle, *Rhetoric*, İng. çev. John Henry Freese, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1975), kitap 3, bölüm 10 (1410b).
44. Aristotle, *Poetics*, İng. çev. Ingram Bywater (bölüm 22, kesim 1458a), *Basic Works* içinde, 1478.
45. Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (New York: Norton, 1984), 9.
46. Plato, *Timaeus* (51a-b), İng. çev. R.G. Bury, *Plato* içinde, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1981), 9:119.
47. Michel Serres, "Mathematics and Philosophy: What Thales Saw," *Hermes: Literature, Science, Philosophy* içinde, der. Josue Harari ve David Bell (Baltimore, Md.: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları, 1982), 84; özgün yayımı "Ce que Thalès a vu au pied des pyramides," *Hermes II* içinde, (Paris: Minuit, 1972).
48. Victor Hugo, *William Shakespeare*, kısım 1, kitap 3, kesim 2; in *Victor Hugo: Critique* (Paris: Robert Laffont, 1985), 293. Pasaj bir bütün olarak güçlü biçimde yaratıcı, adlandırmasında da üretken ve coşkuludur.
49. Gerald Holton, *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1973), 17.
50. William James, *The Principles of Psychology* (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952), 876.
51. P.G. Tait, *Heat* (1884; yeniden basım, Londra: Macmillan, 1895), 8.

52. "What Future for the Chaos Concept," "News and Views" içinde, *Nature* 300 (25 Kasım 1982): 311.
53. James, *Principles of Psychology*, 862.
54. James, *Principles of Psychology*, 862-3n. James burada aynı zamanda J.S. Mill'in *Logic*'inden (3.7.1) şöyle başlayan bir pasaj da aktarır: "Doğanın düzeni, ilk bakışta algılandığı gibi, her an ardından başka bir kaos gelen bir kaos sunar."
55. James, *Principles of Psychology*, 876. Geometrideki, şekillerin uzayda değişme olmadan hareket ettirebileceğine dair aksiyoma dikkat çeken James, proleptik olarak yorumlar: "Ama uzayda aktarma biçimleri çarpıtır ya da büyütürse, o zaman eşitlik vs. ilişkileri hep bir konum nitelendirmesinin eklenmesiyle ifade edilmelidir. Bizimki gibi mutlak doğrulukta bir geometri, çarpıtılması ve şekilden çıkarılmasının yasaları belirlenebilirse, böylesi bir uzayın varsayılmasıyla icat edilebilir. Ama, en basit varsayımı kabul eden bizim geometrimizden çok daha karmaşık olacaktır; ve şansa bakın ki, deney uzayının onaylar gibi gözüktüğü bir varsayımdır elimizdeki" (877).
56. Albert Einstein, "Geometry and Experience" (Prusya Bilimler Akademisi'ndeki konuşma, 1921), *Ideas and Opinions* içinde, İng. çev. Sonja Bargmann (Londra: Souvenir, 1973), 233. Einstein burada aksiyomcu matematikle fiziksel gerçeklik arasında bir köprü oluşturacak ama deneyin sınavlarına da tabi olacak bir "uygulamalı geometri" savunuyor.
57. Krş. Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (New York: Basic Books, 1979). Modernler arasında, bütün matematikçiler Gödel'in patlattığı bomba konusunda Hofstadter'la aynı kanıda değil. Örneğin bkz. Morris Kline, *Mathematics: The Loss of Certainty* (New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1980).
58. James Gleick, Richard Feynman'ın ölüm yazısı, *New York Times* (17 Şubat 1988).
59. Bohr'un James'in *Principles of Psychology*'sine ve özellikle (1920'lerin deneysel edebiyatı için çok önemli olan) "bilinç akışı" üzerine açıklamasına olan ilgisi için, bkz. Gerald Holton, "The Roots of Complementarity," *Thematic Origins of Scientific Thought* içinde (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1973), 137-9.
60. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, 181.
61. Werner Heisenberg, "Development of Concepts in the History of Quantum Theory," *American Journal of Physics* 43 (Mayıs 1975): 393. Krş. onun, *Physics and Philosophy*, 160, burada, "maddenin eksiksiz değişebilirliği" güvenle birliğinin "nihai kanıtı" olarak sunulur.
62. Werner Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature*, İng. çev. Arnold J. Pomerans, *Das Naturbild der Heutigen Physik*'ten (Londra: Hutchinson, 1958), 15.
63. Heisenberg, *Physics and Beyond*, 231, 234.

4. KARNAVAL

1. Edmund Ronald Leach, "Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time," *Rethinking Anthropology* içinde (Londra: London Üniversitesi Yayınları, 1961), 135.
2. Macrobius, geleneksel olarak ayakları birbirine bağlı gösterilen Satürn'ün "festival günü serbest bırakılmış" (Aralık Saturnalia'sı) olarak betimlendiğine dikkat çeker ve Kronos'un iğdiş edilmesi ve sonrasındaki Venüs'ün doğumu gibi olaylar için de "kaos sürdüğü müddetçe zaman ve mevsimlerin var olmadığını anlıyor olmamız gereken bir mitos" der. Bkz. Macrobius, *The Saturnalia*, İng. çev. Percy Vaughan Davies (New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1969), kitap 1, bölüm 8, s. 64.
3. Ovid, *Fasti*, İng. çev. James George Frazer, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1976), 1:8-11, ll. 103-14.
4. Ovid, *Fasti*, 1.163. Latince kapı ve kapı ağız anlamındaki *ianua* ve diğer dillerdeki ilişkili sözcükler, Tanrı'nın işlev ve adı üzerine daha sağlam etimolojik ipuçları sağlar.
5. Terry Castle kılık değiştirmenin, kurumsallaşmış bir biçim kazanıp sonra da yaratıcı edebiyata girmesiyle oluşan radikal olanakları üzerine çok inandırıcı iddialarda bulunur, bkz. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Londra: Met-

- huen, 1986). Leach, bu kategoriyi görece zararsız olarak ele alırken, aklında kılık değiştirmenin “Kıyafet Balosu türünde kutlamalar” gibi daha kibar biçimleri vardır. Ama ataerkillikten kaçmak ve etkili şekilde altını oymak için de kullanılabileceği, Aphra Behn’in Karnaval zamanı Napoli’de geçen hafifmeşrep Restorasyon komedisi *The Rover*’ın (1677) konusunu oluşturur.
6. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, İng. çev. Carol Emerson (Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları, 1984), 130.
 7. *Adynata* veya *impossibilia*’nın klasik retorik şekliyle olan sürekliliği üzerine, bkz. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, İng. çev. Willard R. Trask, Bollingen Series 35 (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1973), 94-8.
 8. Örneğin, Bruegel’in *İtidal* için tasarladığı baskıda, yüksek soyluluğu bir soytarı ve asasıyla birlikte gösteren bir sahne performansının üzerine asılı bir bayrakta görülür.
 9. Bkz. David Kunzle’nin kapsamlı çalışması “World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type,” *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* içinde, der. Barbara A. Babcock (Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1978), 39-94. “Bruegel’s Proverb Painting and the World Upside Down,” *Art Bulletin* 59 (Haziran 1977) başlıklı çalışması içinde, Kunzle ayrıca gazete formatındaki broşürlerde betimlenen doğal ve toplumsal olanaksızlıkların, “eksiksiz bir dünyanın toplumsal gerginliğinin herhangi bir anında varolan veya tehdit eden veya arzulanan gerçekliği betimlemiş gibi alınabilecek bileşenleri” haline geldiklerini gözlemler (198).
 10. Christopher Hill bu pasajı, Commonwealth döneminin *Leveller*’lar (tesviyeciler) ve radikal muhalif grupları üzerine klasik anlatısının girişi olarak kullanmıştır: Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution* (New York: Viking, 1972).
 11. Carl Gustaf Stridbeck o yılların üçüncü büyük ebatlı resmi olan *De kinderspelen*’i [Çocuk Oyunları] de benzer bir “çılğın ve günahkâr dünya, insanların birbirlerini ve kendilerini çılğın, maddecî, derin anlamsızlıkta bir yaşamda kandırdıkları ‘Baş aşağı Dünya’ alegorisi olarak dahil edebildi.” Bkz. Carl Gustaf Stridbeck, *Bruegelstudien: Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. A.* (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1956), 11. Kunzle (“Bruegel’s Proverb Painting”) inandırıcı bir şekilde *Netherlandish Proverbs*’teki daha karmaşık programı savunur ve tersyüz edilmiş dünyayla atasözü türünü ayırt eder.
 12. W.H. Auden, “Musée des Beaux Arts.” Aynı zamanda bkz. William Carlos Williams, “Landscape with the Fall of Icarus.”
 13. İlk okuma için bkz. Carl Gustaf Stridbeck, “Combat Between Carnival and Lent’ ... An Allegorical Picture of the Sixteenth Century,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 19 (Ocak-Haziran 1956): 96-109, aynı zamanda onun *Bruegelstudien* içinde. İkinci için, bkz. Claude Gaignebet, “Le combat de carnaval et de carême de P. Bruegel (1559),” *Annales* 27 (Mart-Nisan 1972): 313-45.
 14. Her ne kadar turnuva tarzı sahte şövalye dövüşünün “Karnaval oyununda gerçekleştirilen bir sahnenin gerçek betimlemesi” olması pek olası değilse de sahnede anlatılan iki doğru tiyatro gösterisi vardır. Bkz. Hanns Swarzenski, “The Battle Between Carnival and Lent,” *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 49 (Şubat 1951): 2.
 15. Charles Baudelaire, “Quelques caricaturistes étrangers,” *Le Présent* (15 Ekim 1857); yeniden basımı *Curiosités esthétiques* içinde (Paris, 1868).
 16. Bkz. Natalie Zemon Davis’in bu motifi hak ettiği öneme taşıyan dernesi, “Women on Top,” *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays* içinde (Stanford, Calif.: Stanford Üniversitesi Yayınları, 1975), 124-51. Davis, Bruegel’in Hollanda’nın İspanyol işgali altında olduğu sırada resmedilen ve “muazzam, silahlı görmeyen kadın Deli Meg’i yakıcı yıkımın, kaba baskının ve düzensizliğin simgesi haline getiren korkutucu *Dulle Griet*’inden” söz eder, bu yüzden, örneğin, “Deli Meg’in yanında erkek bir canavarın tepesinde beyazlar giymiş küçük bir kadın vardır; bu şeytani bağlayan Antakyalı Azize Marina’dır” (129). Davis’in başlığındaki espri Aristophanes’e kadar gider. Lysistrata’da, baş karakter tereddüt eden grubunda, dayanırlarsa sıkıntılarının sona ereceği ve Zeus’un “evvelce aşağıda olanı yukarıya koyacağı” yolundaki kehaneti okuyarak safları yerin-

- de tutar. ("Ne!" der dinleyicilerden biri, "Erkekler altta mı kalacak?") Rollerin tersine dönmesi ve karşı cinsin kıyafetine bürünmeyle dolu, siyaset işini kadınların üstlendiği ütopyacı bir fantezi olan *Ecclesiazusae*'de, kadınların toplum programında tüm malların (malların cemiyetin iyeliğinde olması yoluyla) kesin tesviyesi ve (yaşlı ve çirkinler için pozitif eylemle) cinsel ulaşım söz konusudur.
17. Krş. Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch* içinde aktarılan bir resim parçası (Basel: Editions Holbein, 1937), 90, kat. no. 9 (levha 30).
 18. Tilde Sankovich, aktaran R.H. Marijnissen, "Bosch and Bruegel on Human Folly," içinde, *Folie et déraison a la renaissance: colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance* içinde (Brüksel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976), 50.
 19. Kültürel formasyonlar içindeki anormal kuramı en ikna edici yorumunu Mary Douglas'ta, klasik çalışması *Purity and Danger*'da bulur (Londra: Routledge: 1966).
 20. Blaise Pascal, *Oeuvres complètes*, der. Michel Le Guern, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 2000), 2:580, no. 122. Pascal'ın insan canavarı, "kaosu" bir zıtlıklar koleksiyonudur, anormal bileşim biçiminin özgül bir türü. Ama bir kaotik ucubelikler sınıflandırması böylesi ikiliklerden kurtulan bir eşiktelige de yer açmalıdır, ama varolan türlere ve tanınabilir biçimlere göndermede bulunmadan imgelenebilecek olan nadir bir canavardır. Belki de böylesi bir sabitlenmemiş eşiktelige en yakın yaklaşım örneğin Ibsen'in *Peer Gynr*'indeki Boyg'un değilliğinde bulunabilir. En ileri sınıflandırma sınırında ve gerçekten de Pascal'ın ikili kaosu varoluşçu bir tehdit olarak tamamlayan, okyanustaki Tiamat ve çeşitli simgeleri gibi ölçüğü yapı ve farklılığı reddeden ya da yok eden o kozmos öncesi canavar türüdür.
 21. İzleyen alıntılar *The Complete Plays of Ben Jonson*'dandır, der. G.A. Wilkes (Oxford: Clarendon, 1981-2), cilt 4. Jonson'ın oyunu ve anarşik bayramı yoğun bir içgörülü eleştiri bütününe hedef olmuştur. İzleyen açıklamayla doğrudan ilgili yorum ve çözümleme Ian Donaldson, *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*'de bulunabilir (Oxford: Clarendon, 1970), burada Donaldson türde iki güçlü ilke belirler: altüst ediş ve tesviye; Peter Stallybrass ve Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1986). Stallybrass ve White Bakhtin'in karnavaleskini yararlı yollardan nitelendirir, *Bartholomew Fair*'e yüklenecek birçok düşünce ve içgörü getirirler ve bunlarla "karışık bir karşılıklı tiyatro, panayır ve yazarlık ilişkisi" örneklendirirler. Son olarak, Rocco Coronato, *Jonson Versus Bakhtin: Carnival and the Grotesque*, *Textual Studies in Comparative Literature* 41 (Amsterdam: Rodopi, 2003) içinde Bakhtin-ci eleştirinin popülist ve devrimci öncüllerine doğrudan karşı çıkar ve Jonson'da taviz vermez bir muhafazakâr kuşkucu ve halk dürtüleriyle karnaval yetkilendirmesinin eleştirisini bulur.
 22. Panayırların gelir üreticisi olarak, kraliyet fermanlarından özel mahkemelere kendi kapsamlı yasalarını, kurallarını ve ayrıcalıklarını geliştirmeleri beklenecek bir şeydi. Ama panayır yasası ve panayır çıkarları, en büyük iki İngiliz örneği olan Cambridge yakınlarındaki Stourbridge Panayırı ve Londra'daki Bartholomew Panayırının tarihlerinde de görüldüğü gibi sıklıkla sıradan yasalar ve yerel çıkarlarla çelişkiye girdi. Bkz. Cornelius Walford, *Fairs Past and Present: A Chapter in the History of Commerce* (1883), Reprints of Economic Classics (New York: Augustus M. Kelley, 1968); ve Henry Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair* (Londra: Chapman & Hall, 1859) içindeki açıklamalar. *The Fairs of Medieval England: An Introductory Study*'de (Toronto: Pontifical Institute, 1985) Ellen Wedemeyer Moore "aslında, panayırlardaki yaşamın her veçhesini düzenleyen kural ve kurumların tüm hantal yapısı bu sıra dışı serbestliktteki pazarların işleyişi için gerektiği" sonucuna varır (296).
 23. Karnaval davranışının toplumsal, siyasal ve kültürel boyutlarına değinen muazzam literatürden, Natalie Zemon Davis'in *Society and Culture in Early Modern France* (Stanford, Calif.: Stanford Üniversitesi Yayınları, 1975) içindeki "The Rites of Violence" ve "The Reasons of Misrule" özellikle yerindedir. Aynı zamanda bkz. Emmanuel Le Roy Ladurie, *Carnival in Romans*, İng. çev. Mary Feeney (New York: Braziller, 1979); ve daha önceki *The Peasants of Languedoc* (1966), İng. çev. John Day (Urbana: Illinois Üniversitesi Yayınları, 1974); burada altüst ediş fantezisinin "temel bir

yoldan, insanın dünyanın içinde bulunduğu durumla olan uyumsuzluğuna meydan okumak, reddetmek ve ilan etmek” olduğuna dikkat çeker. (208-9).

24. Karnavalın kendisinden söz eden Peter Burke, tüm Avrupa’da “oyunların icrası için en gözde zaman” olduğuna ve doğrusu “Karnavalın, anacaddelerle meydanların sahne, kentlin duvarsız bir tiyatro, halkın da oyuncu ve seyirci olduğu muazzam bir oyun olarak görülebileceğine” dikkat çeker. Bkz. Burke’ün özlü ve tarihsel olarak savlanan eseri *Popular Culture in Early Modern Europe* (Londra: Temple Smith, 1978), 182.
25. Bruegel’in yiyecek ve içeceğin, masanın üzerinde hazır şekilde ağaçlarda yetiştigi, kiremit yerine turtaların görüldüğü, kızarmış ördekli yağda yumurtanın yiyecek olanlara kendilerini sunduğu, bir domuzun hazırda doğrama ve ayıklama bıçağıyla, kızarmış jambonun içine tıklmış olarak dolaştığı, yokluktan ziyade bolluğun egemen olduğu bu ülkede şövalye, köylü ve kâtip (ya da din adamının) şaşkın bir vaziyette bir tekerleğin çubukları gibi masa-ağacın altında yattıkları resminde gıdanın üretilmesi ya da temini çaba gerektirmez, para anlamsızdır ve soğukla tehlike uzaktadır (1567).
26. Panayırın başta gelen cisimleşmeleri olarak hem domuz hem de domuz kadını, Shrovetide savaşları, Keşiş Jan (ya da Jhon) ve Vahşi Bumbarlarla (*Andouilles*) Rabelais’in kitap 4’üne çok şey borçludur. Bir saldırı bekleyen Pantagruel Albaylarına işareti olan Mardigras’ı verir (bölüm 37). Aşçıların toparlayan Keşiş Jan istihkâmcılarından bir tür Troya Atı savaş makinesi olan Büyük Somunu kurmalarını ister (bölüm 40). Yanlış anlaşılmalardan sonra, Keşiş Jan ve kuvvetleri, şiş, tava, sacayak ve maşa gibi demir mutfak araçlarıyla dışarı fırlarlar ve “muhteşem bir şey” belirene kadar büyük kargaşaya yol açarlar: Kuzeyden büyük bir kanatlı domuz uçarak gelir, “muazzam, şişko, kalın, boz,” yel değirmeni gibi kanatlı, kızıl tüylü ve kırmızı, alev alev gözülü. Bumbarlar hayranlıkla çöker ve Pantagruel çatışmalara son verir; canavar havada dolanır ve “bir kuyruk hareketiyle yirmi yedi hardal fıçısının üzerine işer.” O zaman, uçarak uzaklaşır ve bu arada “Karnaval, Karnaval, Karnaval,” diye bağırır (bölüm 41). Daha sonra, Bumbarların Kraliçesi koca hayvanın “Karnaval (*Mardigras*) *Fikri*, savaş zamanı vasi *Tanrıları*” olduğunu ve tüm ırkın kurucusu olduğunu açıklar (bölüm 42): *Oeuvres de Rabelais*, der. Louis Moland, 2 cilt (Paris: Garnier, 1950); *The Works of Rabelais Completely Translated Into English by Urquhart and Moitteux* (Londra: “Published for the Trade,” tarihsiz [1653 ve 1708]).
27. Vaizin Samuel Butler’ın erken Restorasyon dönemi ayrılıkçı gezginci şövalye Hudibras ve aydınlanmış yaveri Ralpho’da (birinci kısım, 1663) soy ardılları vardır. Butler Ralpho’yu mistik ve simyevi duruşuyla Cornelius Agrippa ve Robert Fludd’inkinde olduğu gibi Batını sapkınlığın takipçisi olarak resmeder. Ralpho’nun ilksel kaosa olan aşinalığına vurguda bulunarak, Butler onu ve Reformasyonu Bartholomew Panayırında halen sergilenen sürümlere bağlar:

Kaosu da keşfetmişti,

Ve çözmüştü, ya da yalan söylüyordu:

.....

Hudibras, der. John Wilders

[Oxford: Clarendon, 1967], 1-8 [1.1.557-66])

28. John Bunyan, *The Pilgrim’s Progress from This World to That Which Is to Come*, gözden geçirilmiş 2. basım, der. James Blanton Wharey ve Roger Sharrock (Oxford: Clarendon, 1967), 81.
29. Baskının “Beyhudelik” hali ilk basımın tek bir kopyasında görülür (Huntington Kütüphanesi). İki sürümün Robert White açıklaması için bkz. Bunyan, *The Pilgrim’s Progress*, der. Wharey ve Sharrock, xxviii-ix.
30. *The Taming of the Shrew*, Arden ed., der. Brian Morris (Londra: Methuen, 1981), giriş i, 61-2, ve 69-70.
31. *A Pleasant Conceited Historie, called The taming of a Shrew* (1594), yeniden basım, der. Geoffrey Bulough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1957), 1:68-108.

32. Bkz. Antti Aarne ve Stith Thompson, *The Types of Folktale: A Classification and Bibliography*, gözden geçirilmiş 2. basım (Helsinki, 1964), 1531, 1313A*, 1526.
33. Bkz. E.P. Thompson, "Rough Music: Le charivari anglais," *Annales* 27 (Mart-Nisan 1972): 285-312.
34. Bkz. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson* (Paris, 1831-34); ve Jac Remise, Pascale Remise ve Regis van de Walle, *Magie lumineuse, du théâtre d'ombres à la lanterne magique* (Paris: Ballaud, 1979). 1798'deki Paris açılışında, *Fantasmagorie* te-rör, ölümlülük, anlaşılmazlık ve doğüstü duyguları sunuyordu.
35. Altüst dünya mecazını kullanan en ayrıntılı geliştirilmiş İngiliz oyunu olan Richard Brome'un *The Antipodes*'unun (1636) baş kahramanı Peregrine'in deneyiminde rüya, delilik ve teatral yanılsama yakınsar. *The Antipodes*'ta, çağın yolculuk edebiyatına âşık olan Peregrine takıntılı özlemi ve çılgına dönmüş, yataktan uzak kalmış karısını ihmal edişini tedavi edilmek için, (uyuşturulmuş ve uyumuşken) her şeyin İngiltere'nin tam tersi olduğu, dünyanın öteki tarafına sözde "taşınır": İnsanlar yöneticilere hükmeder, kadınlar (görevleri ev işi olan) kocalarına hükmeder ve çocuklarla hizmetçilere itaat edilir; şairler zengin, avukatlar yoksuldur ve ücretten kaçır; kuşlar şahinleri, geyikler av köpeklerini kovalar; farelerden korunmak üzere kediler kafeslere kapatılır; büyük bilim insanları, öğrenmede tersine işleyerek, altmış yaşında okula gönderilir; sokaktakiler kibar, saraydakiler kabadır, vs. Oyuncuların canlandığı bu dünyada, Peregrine kendini Antipodes kralı ilan edip yanlışları düzeltmeye koyulur. Sonunda, karısıyla tanışılır, onu kraliçesi yapıp onunla yatağa girer ve akıl sağlığı yerine gelince karnaval kral ve kraliçeliği unutulur "ve rüya olduğu varsayılır" (Richard Brome, *The Antipodes*, der. Ann Haaker [Lincoln: Nebraska Üniversitesi Yayınları, 1966]). Yabancı yerlerdeki tersyüz olmuş dünya mecazı en azından Mısır'ın harikalarından söz ederken "halk da, âdetleri ve geleneklerinin çoğunluğunda insanlığın sıradan uygulamalarını tam tersine çevirmiştir. Kadınlar pazara gidip ticaret yaparken, erkekler de evde, dokuma tezgâhının başında oturur," vs. di-yen Herodotos'a kadar geri gider (*The History of Herodotus*, İng. çev. George Rawlinson, Everyman ed. [1936], kitap 2, bölüm 35, s. 129. Aktarıldığına göre Atina'da Herodotos'la arkadaşlık etmiş olan Sophokles de Kolono'staki Oidipus'a oğullarını "Mısırlıların âdetleriyle" karşılaştırtır, "Çünkü o ülkede erkekler kapıların içinde oturur / Dokuma tezgâhında çalışır, kadınlarsa dışarı çıkar / Günlük ekmeği kazanmaya" (yaklaşık I. 368).
36. Bkz. ilk *jornada* ya da perdenin sonu. Burada Segismundo'nun gardiyanı, zindancısı ve eğitmeni Clotaldo kendisini bağlılık ve onur arasında bir çıkmazda bulur: Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (*Comedia, auto y loa*), der. Enrique Rull (Madrid: Alhambra, 1980), 1.975-85.
37. "La vida es sueño, auto hasta ahora ms.," Ángel Valbuena Prat, "Los autos sacramentales de Calderón (clasificación y análisis)," içinde, *Revue Hispanique* 61 (Haziran 1924):, 258-9.
38. Calderón de la Barca *La vida es sueño. Drama y auto sacramental*, der. José María Valverde (Barcelo-na: Planeta, 1981), 118.
39. "Her üç şiir de [*Paradise Lost*, *Paradise Regained* ve *Samson Agonistes*] çok siyasaldır, başarısız devri-min sorunlarıyla, gelmeyen binyılla boğuşur." Christopher Hill, *Milton and the English Revolution* [Londra: Faber and Faber, 1977], 362).
40. Bkz. A.B. Chambers, "Chaos in *Paradise Lost*," *Journal of the History of Ideas* 24 (1963): 55-84; Harris Francis Fletcher, *Milton's Rabbinical Readings* (New York: Gordian, 1967), özellikle 80-7, 128-51; Davis P. Harding, *Milton and the Renaissance Ovid* (Urbana: Illinois Üniversitesi Yayınları, 1946), bölüm 5: "*Paradise Lost*," s. 67-99; Mark D. Northrup, "Milton's Hesiodic Cosmology," *Comparative Literature* 33 (Sonbahar 1981): 305-20.
41. Regine Schwartz da bunu önerir, lağım tortusu ve Levililer yasasının ihlalinin yanında Tekvin'den Vahye Yaradan'la ilksel okyanus uçurumu arasındaki ilksel ve yenilenmiş savaşlardan işaretlerle de ilişkiler de bulur. Schwartz'ın geniş erimli, akıllıca savlanmış denemesi "Milton's Hostile Chaos: '... And the Sea Was No More,'" *ELH* 52 (Yaz 1985): 337-74, "kaosu zehrenden arındıracak eleştirel bir kompo gibi bir şeye" götüren tüm iyi nedenleri hesaba katar (362).

42. Marcia R. Pointon, *Milton and English Art* (Toronto: Toronto Üniversitesi Yayınları, 1970), 74; Roland Mushat Frye, *Milton's Imagery and the Visual Arts* (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1978), 142. Gözü pek Conrad Metz coşkulu klasik bir Şeytan'ın Kaosun (Gece dışında) neşeyle döşenmiş sarayının ortasında takımyıldızların kavgacı figürleriyle (yukarıda) ve savaşan kişileşmiş elementlerce (aşağıda) çevrelenmiş görüldüğü erken on dokuzuncu yüzyıl resminde her ikisini de gösterir. Metz'in Ovidius'un kaosu, bir yeraltı karşı-Olimpos'u olarak Hades'in sarayı ve mitolojik savaşları ya da cehennemi kargaşayı betimleyen birbirine girmiş çıplak kaslı figürler de içlerinde olmak üzere ikonografik gelenekleri sentezi, tamamen ikna edici olmasa da etkileyicidir. Betimlemesi ve resimlemesi Pointon, *Milton and English Art*, 73-5 içinde. Fuseli'nin Milton Galerisi resmi (XI. *Satan Bursts from Chaos*) ve Şeytan'ın Kaosun huzurundan yukarı doğru bir sıçramayla ayrılması deseni dinamik istikrarsızlığı daha etkin bir şekilde önerir.
43. *Paradise Lost* üzerine yorumda bulunurken, Alastair Fowler *Nemrut* sözcüğünün türetilmesi için çağdaş bir etimoloji önerir: "Hebrew *mârad* = Latin *rebellis*" (Alastair Fowler, *The Poems of John Milton* [Londra: Longman, 1971], 612n).
44. İç savaş bunun üzerine sömürgeleştirilecek zengin topraklar için ulus-devletlerin rekabetinin kimi niteliklerini edinir. Ama Beelzebub zaman içinde "cennete öykünerek" yükselecek "cehennem imparatorluğu" (2.296-8) kurma fikrine kapılan düşük meleklerle, Cehennemin Cennetin hâkimiyeti altında olmayı sürdürceğini ve dolayısıyla savaşlarının da isyan olmayı sürdüreceğini anımsatır.
45. Aubrey L. Williams, *Pope's Dunciad: A Study of Its Meaning* (Londra: Methuen, 1955), 131-2, 136n, 138.
46. Aksı belirtilmediğinde, alıntılar *The Dunciad in Four Books*'tandır (1743). Şiirin evriminin esas yayımlanma safhaları şöyledir: 1728 *Dunciad. An Heroick Poem*, üç kitap halinde; ayrıntılı şekilde notlandırılmış *Dunciad Variorum* (1729); *The New Dunciad*, yani, kitap 4 (1742); ve Colley Cibber'in Ahmaklar Kralı olarak Lewis Theobald'un yerini aldığı nihai 1743 sürümü.
47. Pope yalnızca bir kez geniş toplumsal çekicilikte saygın bir şeyle olabileceğini önermişti, o da vefat eden arkadaşı, "ünlü *Beggar's Opera*'sını" "en üst nitelikte olandan en aşağıdaki süprüntüye kadar her zevk ve kademededen insana hitap eden bir hiciv" olarak nitelendirdiği John Gay üzerine bir nottaydı (kitap 3, I. 330n).
48. Şeytan'ın muhteşem ilahiyat parodisi – burada yeniden parodileştirilmiş olarak, *Paradise Lost*'ün ikinci kitabını açar:

Ormus ve Ind'in servetini gölgede bırakacak
 Krallara layık bir tahtın yükseklерinde
 Yüce Şeytan oturuyor.

(2.1-5)

49. Swift'in Yahoo'ları ve Peer Gynt'in maymunları –Ibsen'in oyununda Peer'in kendi iç dünyasının trolleriyle daha önceki dışkıyla beslenme karşılaşmasının "gerçek dünya" sürümü– edebiyattaki ya-lın dürtüyü temsil eder.
50. Giambattista Vico, *The New Science of Giambattista Vico*, İng. çev. Thomas Goddard Bergin ve Max Harold Fisch (Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1968), 260.
51. Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (New York: Norton, 1984), 11. Aktarılan Eliade pasajı, *Méphisophélès et l'androgyne* (Paris: Gallimard, 1962) içinde, 141.
52. "Code of Laws," Donatien Alphonse Francois, Marquis de Sade, *The 120 Days of Sodom* içinde, aktaran Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, 3.

5. SAVAŞ

1. Bkz. John Keegan'ın *A History of Warfare*'daki (Londra: Hutchinson, 1993), antropolojik kanıt ve perspektifler de kattığı kapsamlı bakışı. Keegan çatışmayı "savaşın doğası" üzerine soyutlamalar üzerinden" anlamaya çalışanlara bir şerh koyar, "çünkü böyle bir şey yoktur" (xi).

2. Bkz. Michael Howard (der.), *Restraints on War: Studies in the Literature of Armed Conflict* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1979); ve (özel bir durum için) Hoplilerin muharebe kuralları üzerine W.R. Connor, "Early Greek Warfare as Symbolic Expression," *Past and Present* 119 (Mayıs 1988): 3-29.
3. Bertolt Brecht, *Mother Courage and Her Children: A Chronicle of the Thirty Years War*, İng. çev. Ralph Manheim, Brecht, *Collected Plays* içinde, der. Ralph Manheim ve John Willett (New York: Vintage, 1972), 5:135-6.
4. Lucretius, *De Rerum Natura*, İng. çev. W.H.D. Rouse, gözden geçiren Martin Ferguson Smith, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1975).
5. Philo of Alexandria, "On the Creation of the World," *The Works of Philo Judaeus* içinde, İng. çev. C.D. Yonge (Londra: H.G. Bohn, 1854), 8.
6. Guillaume de Saluste Sieur Du Bartas, *The Divine Weeks and Works*, İng. çev. Josuah [sic] Sylvester, der. Susan Snyder (Oxford: Clarendon Yayınları, 1979), 1:118 ve İkinci Haftanın Birinci Günü, Kısım Üç, Argüman.
7. Savaşın Avrupa toplumunun yaratılışında "yapıcı bir amaca" hizmet ettiğini savunan görece yeni bir deneme için, bkz. Michael Howard, "War in the Making and Unmaking of Europe," *The Causes of War and Other Essays* içinde (Londra: Temple Smith, 1983), 151-68. Ama kimi öncellerinin aksine, Howard yalnızca savaşın şekillendirici failiği üzerine tarihsel bir iddiada bulunur. Bu açıdan, örneğin Werner Sombart'ın *Krieg und Kapitalismus*'taki, "savaşın, sermaye birikimi sürecini kolaylaştırarak, insanlığın ilerlemesini güçlendirdiği" tezindeki gibi pozitif vurgulardan ayrılır. Ama savaşta yalnızca kötülük gören etik çerçeveli yaklaşımlardan uzaklaşan Howard, Ira Katznelson'ın "savaş, şiddet ve baskıyı devlet olmanın işaretleri olarak vurgulayan Otto Hintze-Max Weber gerçeği geleniği" olarak betimlediği şeyi genişletir. Bkz. Michael Howard, *Restraints on War: Studies in the Limitation of Armed Conflict* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1979), 1; Ira Katznelson, "The State to the Rescue?" *Social Research* 59 (1992): 728.
8. Robert Fludd, *De Arte Militari*, başlık sayfası, tomus primus, tractatus secundi, pars 6 *Utriusque Cosmi Maioris et Minoris* (Openhemii, 1617-21), 343.
9. John Davies, *Orchestra*, kıta 87, *The Poems of Sir John Davies* içinde, der. Robert Krueger (Oxford: Clarendon, 1975), 113. Derleyen böylesi pasajlar içeren şiire çelişkili methiyenin esas hafifliğinin atfedilmesini önerir (lxiv).
10. F.N. Maude, *War and the World's Life* (Londra: Smith, Elder, 1907), vii-ix. Brecht'in savaş sırasındaki bir iş kadınının ("Cesaret Ana") iş başarısıyla savaş zamanı erdemleri arasındaki ilişkinin açıkça sorunlu olduğu epik-tiyatro öyküsünü, böylesi sav ve benzerlikler ışığında görmek gerekir.
11. Ticaretin barışsever, karşılıklı destekleyici olduğu görüşü, George Lillo'nun ünlü "özel yaşam" trajedisi *The London Merchant; or, The History of George Barnwell*'de (1731) popüler ideolojik ifadesini bulmuştur. Çömezlerine "alışveriş yöntemleri" üzerine ders veren Thorowgood, onlara der ki, "Bunu bir bilim olarak incelemekle, bunun nasıl da akla ve şeylerin doğasına dayandığını, birbirlerinden konumları, âdetleri ve dinleri itibarıyla çok uzak uluslar arasında ilişkiler başlatıp halen de sürdürmekle sanat, sanayi barış ve bolluğu desteklemekle, karşılıklı yararlar bir kuttuptan diğerine karşılıklı sevgiyi yayarak insanlığı nasıl ilerlettiğini görmekle çabalarınız karşılığını bulacaktır" (George Lillo, *The London Merchant*, der. William H. McBurney [Lincoln: Nebraska Üniversitesi Yayınları, 1965], 3.3, s. 40). On dokuzuncu yüzyılda, Richard Cobden, bir yanda giderek daha demokratik bir ortamda maddi zenginlik üreten serbest ticaretle diğer yanda bir siyaset aracı olarak fiziksel kuvvet arasındaki çelişki üzerine Manchester görüşünün sürekli sesi olmuştu. Bkz. John Morley, *The Life of Richard Cobden* (Londra: Chapman and Hall, 1881), 2:70-1.
12. Sun Tzu için, bkz. *The Art of War*, İng. çev. Samuel B. Griffith (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1963), 71. Sun Tzu'nun genellemesinin, uzatmalı bir savaş için bile, kendi toprakları yalıtılmışken tüm diğerlerinin savaşta ve yıkılmış olmaları durumu için istisnaları vardır. Birleşik Devletler'in İkinci Dünya Savaşı ardından yaşanan durumu buna tanıklık eder.

13. Aktaran, John Keegan, *The Face of Battle* (New York: Viking, 1976), 115.
14. Kubin'in özgün deseni 1903'te Hans von Weber tarafından on beş jelatin film baskısı içeren bir portfolyo halinde yayımlanmıştır. Jordaan'ın, Hollanda arazisi ve patlayan gökyüzü fonunda Alman çelik başlığıyla havan bombası ve el bombası taşıyan tam mekanize figürü, Hollanda haftalık dergisi *De Groener Amsterdammer*'de, 1940'tan 1955'e kadar yaşamını gizlilik altında sürdürmesini anlatan bir albüm olan *Nachtmierrie over Nederland: Een herinnerings-album* (Amsterdam: De Groener Amsterdammer, 1945) içinde yeniden basılmıştır.
15. Resmin imgelerinin göstergebilimsel tayfını ele alan E.H. Gombrich Rubens'in Mars'ının "kahraman bir savaşçı değil, gaddar bir kasap, duruş ve fizyonomi olarak daha ziyade aptal olduğuna dikkat çeker" (E.H. Gombrich, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* [Londra: Phaidon, 1972], 128). Bazı daha eski kataloglarda, A. Jahn-Rusconi'nin tablosu *La R. Galleria Pitti in Firenze*'ye göre (Roma: Liberia dello Stato, 1937), 246, tablo *The Thirty Years War* adıyla listelenmiştir ve resmin güncel tarihe karşı derinden hissedilen bir yanıt olarak böyle bir konusal okuması çok olasıdır. Diğer başlıklar *Le conseguenze della guerra* (Pitti) ve *Les maux de guerre* olarak görülür. Edward Dillon resmin "Rubens'in aklında en üstte yer alan düşünceyi" yansıttığını ifade edebilmiştir, "durması için yıllardır beyhude yere çabaladığı bu sonu gelmeyen savaştan duyduğu tiksintinin rutkulu ifadesidir" (Edward Dillon, *Rubens* [Londra: Methuen, 1909], 175). Resim Napolyon'un savaş ganimetlerinin bir parçasıydı ve 1799-1815 yıllarını Paris'te geçirdi.
16. National Gallery, Londra, #279, "After Rubens," *An Allegory Showing the Effects of War* ("The Horrors of War"). Her ne kadar Mars'ın bacaklarının arasındaki figür Pitti Sarayındaki resimde yer alıyorsa da Rubens'in açıklayıcı mektubunda sözü edilen ayrıntılar arasında sayılmaz (bkz. aşağısı) ve *National Gallery Catalogues, The Flemish School* (Londra, 1970) içinde George Martin buna "bir adamın yontulmuş büstü" diye atıfta bulunur ki bu da komşusu diğer benzer sanatların betimlemeleriyle uyumludur. Ama resimden yapılan birçok baskı da figürü bir ceset gibi gösterir. Ve J.S. Held'in "Piti Sarayındaki büyük Savaş Alegorisyle" yakından ilişkili olduğunu öne sürdüğü ve pekâlâ gelişmesindeki bir aşamayı temsil ediyor olabilecek bir konu üzerine desenlerde, kökteş figürde açıkça kanlı bir baş yarısı vardır. Bkz. Julius S. Held, *Rubens Selected Drawings* (Londra: Phaidon, 1959), I, #66, "Hercules and Minerva Fighting Mars," ve II, levha 74. Aynı zamanda bkz. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1980), I, #244 ve #253; ve II, levhalar 254 ve 253.
17. Peter Paul Rubens, *The Letters of Peter Paul Rubens*, İng. çev. ve der. Ruth Sanders Magurn (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1955), 408-9.
18. Jacob Burckhardt, *Recollections of Rubens*, İng. çev. Mary Bottinger, der. H. Gerson (Londra: Phaidon, 1950), 114.
19. Johann Theodor de Bry, *Proscenium Vitae Humanae, sive Emblematum secularium, iucundissima, & artificiosissima varietate Vitae Humanae Sculptore Ioan. Theodoro de Bry* (Frankfurt: Guilielmi Fitzeri, 1627), 11.
20. Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustration of de Bry's Great Voyages*, İng. çev. Basia Miller Gulati (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1981), 6.
21. Desiderius Erasmus, *The Complaint of Peace* [*Querela Pacis*, 1517], Alexander Grieve tarafından 1802'de Londra'da basılan ve 1917'de tekrar basılan bir sürümünden, (Londra: Headley Brothers) 49.
22. Thomas Hobbes, *Leviathan; Reprinted from the Edition of 1651* (Oxford: Clarendon, 1909), 96 (kısım 1, bölüm 13).
23. *Sunday Times* (Londra), 31 Ekim 1993.
24. *Buffalo News*'tan, *New York Times*'ta 27 Ağustos 1995'te kesim 4. S. 4 içinde yeniden basılmış. Başka varyantları için, örneğin Bill Charvat'ın soğuk savaş karikatürü, iki erkek figürün çene çeneye, el sıkışıp birbirlerinin başına tabanca dayadıkları *Duet* (1983) için, bkz. D.J.R. Bruckner, Seymour Chwast ve Steven Heller, *Art Against War: Four Hundred Years of Protest in Art* (New York: Abbeville, 1984), 112.

25. Antoine-Augustin Préault, alçıyla yapılmış (1834), bronz dökülmüş (1859), Chartres Güzel Sanatlar Müzesi. Ası Romantiklerin yanında yer alan Préault (1809-79), kabul görmüş âdetlerden ayrılan ve başarılı şekilde yerleşik düzeni yabancılaştıran dışavurumcu heykele öncülük etmiştir.
26. Joseph Masheck, "Guernica as Art History," *Art News* 66 (Aralık 1967): 33.
27. Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*'de (Londra: Faber, 1964), "Avrupa'nın ırzına geçen efsanevi boğa figürü"nü akla getiren olumsuz bir okuma da aralarında olmak üzere böylece birçok karşı fikri sıralar (23). Arnheim "İspanya'nın sarsılmaz imajı"ndan söz eder. Oidipusçu bir okuma Alice Doumanian Tankard, *Picasso's Guernica After Rubens's Horrors of War: A Comparative Study in Three Parts—Iconographic and Compositional, Stylistic, and Psychoanalytic*'te (Philadelphia: Art Alliance Yayınları; Londra: Associated Üniversitesi Yayınları, 1984) bulunabilir. Masheck, "Guernica as Art History," 35, boğayı "saldırıya uğramış bir yaratık, hepsinin ötesinde, bir kurban fikri," ama İsa'vari şahadetini soylu ve aslında muzaffer bir şekilde yaşamış olarak görür.
28. Arnheim, *Picasso's Guernica*, 26.
29. Masheck Picasso'nun "Büyük Resim Tartzını" devam ettirmesini ele alırken, Rubens'in resmine ve bazı ayrıntılarına göndermede bulunur. İlişki *Picasso's Guernica After Rubens's Horrors of War*'da inandırıcı biçimde Guernica'nın fiilen *Savaşın Dehşetleri*'nin yansıması olduğunu, sağla solun yerini değiştirirken sistemli şekilde bazı unsurlarını dahil ederken bazılarının da yerini değiştirdiğini gösteren Tankard tarafından derinlemesine geliştirilmiştir. Tersyüz etme artık sağda olan açık kapıyla başlar ve artık solda olan yayılmış, kaygısız figürle sona erer. Masheck Picasso'nun imgelemi için Caravaggio'nun *Aziz Paulus'un İhtidası* içindeki düşmüş baş karakter ve atıyla lambalı kadın için Guido Reni'nin *Masumların Katliamı* resmindeki bir baş gibi başka on yedinci yüzyıl örneklerine dikkat çeker. Resim aynı zamanda *Masumların Katliamı* ve Yalak Sahnesi arasındaki diyalektiğin devamı olarak da görülebilir. Özel bir konuşmada, tarihçi Joseph Meisel akılcıca der ki, "Guernica'yı hep sapkın, korkunç bir Doğum Sahnesi olarak görmüşümdür (Beytullahim Yıldızı olarak ampul, anne ve çocuk, hayvanlar, vs.)."
30. Hobbes, *Leviathan*, kısım 1, "Of Man," bölüm 13, s. 96.
31. Hugo Grotius, *De Jure Belli ac Pacis Libri Tres*, cilt 2, *The Translation*, İng. çev. Francis W. Kelsey vd. (Oxford: Clarendon, 1925), 33. Yazarın son düzeltmelerini içeren 1646 sürümünden (ilk sürüm 1625). Hobbes'un aksine, (ve çok neo-Darwinci bir savla) ama bazı açılardan Grotius'un izinde, antropoloji savaşı toplumsal varoluşa bağımlı olarak görmeyi savunur. Örneğin Margaret Mead savaşmanın "grup özdeşleşmesinin, grup içi öldürmeye karşı paylaşılan tabuların varlığının... ve aynı düzeyde kültürel olarak tanımlanan karşı grubun üyelerini öldürmenin onaylanması sonucunu olan bir kültürel icat" olarak görülmesi gerektiğini savunur. Savaşın toplumsal bir görüngü olarak diğer etkinliklerden ayırt edilmesi için koyduğu kısıtlar grup özdeşleşmesinin ötesine geçer ve "öldürme amacını ve ölmeye razı olmayı, bu davranış için toplumsal onayı... ve bu işe bulaşan gruplar arasındaki öldürme amacıyla dövüşmenin meşruiyeti üzerine anlaşmayı içeren bir dövüş amacıyla örgütlenmeyi" içerir. (Margaret Mead, "Alternatives to War," Morton Fried, Marvin Harris ve Robert Murphy (der.), *War: The Anthropology of Armed Conflict and Aggression* [New York, 1968] içinde, 215-6). İlkel ve uygar savaş arasında ayırım yapma çabasının disiplin içi bir eleştirisi (ve fiilen insan doğasının bir özelliğinin ortak ifadesi olduklarının reddi) için, bkz. Lawrence H. Keeley, *War Before Civilization* (New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1996).
32. Desiderius Erasmus, *Dulce Bellum Inexpertis* [Savaş onu denememiş olanlar için tatlıdır], Margaret M. Phillips, *The "Adages" of Erasmus: A Study with Translations* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1964) içinde, 320. Bu "adage" [vecize] ya da deneme ilk kez 1515'teki bir derlemede görülür.
33. Desiderius Erasmus, *The Complaint of Peace. Translated from the Latin of Erasmus* (Londra, 1802), 14, "Büyük barışın ilk yılında" "yeniden basıldığı" iddia edilen ve kışkırtıcı bir cumhuriyetçiliğin ipuçlarını taşıyan belagatli (ama biraz serbest) bir anonim çeviri. Daha sonraki bir çeviri için, bkz. *Collected Works of Erasmus*, cilt 27, der. A.H.T. Levi (Toronto: Toronto Üniversitesi Yayınları,

- 1986); Latince özgün metin *Querela pacis undique gentium ejectae profligataeque* için, bkz. *Opera Omnia*, kısım 4, cilt 2 (Amsterdam: North-Holland, 1972).
34. J.R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance* (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1990), 22.
35. [Theodore] Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques*, der. A. Garnier ve J. Plattard, Soci *été des Textes Français Modernes* (Paris: Libr. Marcel Didier, 1966), 1:67, ll. 372-4.
36. George Clark, *War and Society in the Seventeenth Century* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1958), 73-4.
37. Bkz. H. Diane Russell, örnek oluşturacak sergi kataloğu içinde: *Jacques Callot: Prints and Related Drawings* (Washington, D.C.: National Gallery, 1975), 246.
38. J.R. Hale, gelenekleşmiş unsurlar arasında "Mızrak ormanına" dikkat çeker, bu Alman on altıncı yüzyıl ağaç oyma sanatçıları tarafından "iki ormanın karşılaşmasında, ön safların çatışma amacıyla saplı silahlarını indirmelerini simgeleyen "mızrakların düşüşü" motifine" genişletilmiştir (*Artists and Warfare in the Renaissance*, 138). Callot düzenden düzensizliğe geçiş olarak göstererek motifi bir adım ileri götürür.
39. Manastırın tesisleri üzerine tümce Edouard Meaume'un temel eseri *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*'dandır (Paris: Ve. Jules Renouard, 1860), 266.
40. A.T.S. Goodrick'in kalcı 1912 çevirisini kullanıyorum: *The Adventurous Simplicissimus* (Lincoln: Nebraska Üniversitesi Yayınları, 1962). Çevirmenin ahlaki davrandığı yerlerde parantez içindeki değişiklikler 1669'daki Almanca metnin akademik sürümünden alınmadır: J.H. Scholte, *Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch* (Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1938). Daha akıcı güncel bir sürüm için, bkz. Mike Mitchell, *Simplicissimus* (Sawtry: Dedalus, 1999). Savaş ve Avrupa'nın bağrındaki nüfus ve ekonomi üzerinde felaketli etkileri hakkında tarihsel (İngilizce) görüşler için, bkz. C.V. Wedgwood'un klasik anlatısı, *The Thirty Years War* (1938; yeniden basım, Londra: Methuen, 1981); ve Peter H. Wilson, *Europe's Tragedy: A History of the Thirty Years War* (Londra: Allen Lane, 2009).
41. J.R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, 254, on beşinci yüzyıldan kalma "Muharebe Ağaçları" üzerine bir Felemenk el yazmasından dikkat çekici bir minyatür aktarır, burada meleklerle krallardan askerlerle köylülere çeşitli rütbeler birbirleriyle savaşırken, Tanrı yukarıdan seyrediyor.
42. Théophile Gautier, *Voyage en Espagne. Nouvelle édition revue et corrigée* (Paris: Charpentier, 1845), 129-30, 135. İsteddiği etkiyi sağlamak için Goya *Los desastres* levhalarında gravüre ek olarak çeşitli teknikler kullanmıştır: asitsiz kalem, akuatint ve lavis (tonlama amaçlı asit banyosu).
43. Goya öncesi sanat ve müzikte *capriccio* kullanımı üzerine bir açıklama için bkz. David Rosand, "Introduction. *Capriccio*: Goya and a Graphic Tradition," Janis A. Tomlinson, *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya* (New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1989) içinde, 3-9.
44. Goya'nın kendi açıklamalarını yansıttığı düşünülen iki el yazması ailesi günümüze kadar gelmiştir. "Goya'nın yazmış ve arkadaşlarına göstermiş olabileceklerine en yakın olduğu" düşünülen Ayala el yazması, başkılar üzerine "*La fantasía abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es madre en las artes* [Aklın terk ettiği imgelem gücü canavarlar doğurur ve bununla birleşen, sanatların anasıdır]" der. Bir hazırlık deseninin altında, Goya'nın el yazısıyla, "Yazar rüya görüyor. Bir amacı herkesin sahip olduğu zararlı inanışları ortadan kaldırmak ve *caprichos* çalışmasıyla gerçeğin sağlam tanıklığını tekrarlamakur," yazılıdır. Bkz. Eleanor A. Sayre vd, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya* (Boston: Museum of Fine Arts, 1978), 100-1. Goya'nın düsturunun, burada ucubeliği bizatihi aklın refleksi olarak gören ve dolayısıyla da Terörün Aydınlanmadan türediği sonucuna varan tepkici romantik okumasını inandırıcı bulmuyorum.
45. Bir istisna bir ölü yığınının üzerinde dururken tek başına bir topu çalıştıran ünlü Saragossa Baki-resinin betimlendiği levha 7'dir ("*Que valor!*" [Ne Cesaret]), bu aynı zamanda İskoç ressam David Wilkie tarafından da resmedilmiş ve Byron tarafından *Childe Harold's Pilgrimage*'da kutlanmıştır.

46. Önceki numaralandırma herhalde 1814'te yapılmıştır ve belli ki daha sonra çıkarılan ya da değiştirilen bazı levhaları da içermektedir; deneme baskılarının bulunduğu, levhaların yeniden numaralandırıldığı, düzenlendiği ve çoğaltıldığı albüm 1820 tarihli'dir. Bu numaralandırmaya ilk yayımlanmış edisyonda da uyulmuştur, ama sonlandırıcı levhalar (81 ve 82) yoktur. Ben de bu standart numaralandırmaya uydum. Kronolojinin ve çeşitli safhalardaki eklemelerin kısa ve ikna edici bir açıklaması için, bkz. Eleanor Sayre vd, *The Changing Image*, 128-9. Üç levhada 1810 tarihi vardır ve anlaşılan bunlar ilk yapılanlar arasındadır.
47. Gautier, *Voyage en Espagne*, 135.
48. Francis Klingender, *Goya in the Democratic Tradition* (Londra: Sidgwick and Jackson, 1948), 151.
49. San Fernando Kraliyet Akademisindeki bu ilk yayımlanan edisyon (1863) "[Goya'nın] *Estragos* veya *Desastres de la Guerra* olarak belirlediği koleksiyon"a atıfta bulunur.
50. Bkz. Tomlinson, *Graphic Evolutions*, 31.
51. Geçerli yorumcu görüş *caprichos enfáticos*'u hayli dar biçimde Napolyon'un yenilgisi sonrası tepki dönemiyle bağlantılandırır ve önemli sergiler son "alegorik" grubu ayrı bir muameleye tabi tutmuştur (Sayre, *The Changing Image*). Ben işlevlerinin bir bütün oluşturduğu ve Goya'nın önceki ve sonraki çalışmalarını yayımlamadaki en doğru amaçlarını temsil eden bu albümde karıştırmasının entelektüel ve estetik amaçlara hizmet ettiği görüşüne sahibim.
52. "*Misera humanidad la culpa es tuya*," parşömente *Gli animali parlanti* (1802) yazarı şair Giovanni Battista'ya atfedilmiştir. Kısmen ayıya benzemesine karşın hayvan genellikle kurt olarak tanımlanmıştır. Casti'nin uzun şiirinde tilki, ayı ve köpeğin önemli karakterler olduğu ama kurdun olmadığı önemli olabilir. Yazılı dizeler şiirin sonuç bölümünden 1819 tarihli Fransızcasına yakın hayli serbest bir çeviridir. Orada, bir özgürlük düzeni umutlarının hayli kuşkulu olduğu söylenir, çünkü "*de tant d'obstacles, / Toujours guidé par vos vieilles erreurs, / Pauvres humains, vous etes les auteurs* [Hep eski hatalarınızın güdümündeki, / o kadar engelin, / Zavallı insanlar, faili sizsiniz]" (Giovanni Battista Casti, *Les animaux parlans*, Fransızca'ya çev. L. Mareschal [Paris, 1819], 2:440 [chant 26]).
53. En iyi bilinen Londra'daki İmparatorluk Savaş Müzesi'nde bulunan John Singer Sargent'in *Gassed*'idir.
54. Yakın zamanda Prado *El coloso*'yu Goya'nın asistanı Asensio Juliá'ya atfetmeye karar verdi. Byron'ın bu tür tasarıma Talavera Muharebesi öncesi İspanya'da Harold'u anlatırken başvurduğuna dikkat çekmekte yarar vardır (*Childe Harold's Pilgrimage* [1812], 1.39):
- Bak! Dağdaki Dev nerede duruyor,
Kan kırmızısı bukleleri güneşte koyulaşiyor,
Vahşi ellerinde ölümün darbesi ışıldıyor,
Ve gözü kavruyor tüm parıltısıyla...
55. "*Ich sage euch: man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können*" (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, giriş, kesim 5). Bkz. Otto Dix 1891–1969, sergi kataloğu (Tate Gallery, 1992), 79; ve Sarah O'Brien Twohig, "Dix and Nietzsche", aynı yayında, özellikle 43-5. Kataloğun portre üzerine yorumu geleneksel vechesine, özellikle de Rembrandt'ın "Altın Miğferli Adam"ını anımsatan truvakar profil duruşuna dikkat çeker. Yıldızlar çağdaş siyah subay miğferindeki kabartma bronz (ya da altın) aksesuarlardan türemiştir, ama açılan yaylar aynı zamanda antik at kılı tacı da anımsatır.
56. Aktaran Eva Karcher, *Otto Dix* (Naefels: Bonfini, 1987), 21-2, Maria Wetzell ile gerçekleştirilen bir söyleşiden, *Diplomatische Kurier* 14 (1965): 739.
57. Aktaran Matthias Eberle, *World War I and the Weimar Artists, Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer* (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1985), Hans Kinkel, *Vierzehn Berichte*'den (Stuttgart, 1967), 75. Dix ve beden üzerine, bkz. Eva Karcher, *Eros und Tod im Werk von Otto Dix; Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren* (Münster: Lit, 1984). Eski asker ve paralı askerle eski tüfek yaşamının illüstratörü Urs Graf'ın çalışmaları arasında Basel Kunstmuseum Kup-

ferstichkabinett'teki iki dikkat çekici desen Dix'in nitelemesine özellikle uyar. Her ikisi de Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*'ta kullanılmıştır, Hale burada birinin konusunu şöyle anlatır: "kolsuz ve bir bacağı tahta genç bir kadın kederli bir şekilde göl kenarındaki bir köyde ayakta durmaktadır. Bir göğsünde derin bir yara bulunur; kısmen kör gibidir... Askerler içinde ve üzerinde ona sadistçe davranmış ve yollarına devam etmişlerdir" (35). Krş. Dix'in *Prager Strasse* (1920) ve *Käfigt Oynayanlar* (1920) resimlerindeki savaşta sakatlananlar. Diğeri, sürmekte olan savaş üzerine olanda, önalın insan ve atların yayılmış, delinmiş, kolu bacağı kopmuş, karnı deşilmiş cesetleriyle doludur ve asılmış köylülerle ve yanan bir binayla tamamlanır (175).

58. Güneş ışığı ve gölgenin doğallıktan çıkarılması ("Güneş ışığı bir kan lekesi gibidir; gece kan karası çöker"), çılgının bir cesetteki sırtış gibi "gülünç, iğrenç" ifadesi ve acıyla "yavaş panik" hep Wilfred Owen'ın iç burkan şiiri "Mental Cases"ta [Zihinsel Vakalar] görülür.
59. Kaldırılan gravür, yayımcı Karl Nierendorf'un çağrısını da aktaran Tate sergi katalogunda verilmiştir (1992), 155. Rahibenin yüzünde, kurukafaya benzer özellikler vardır, bu askerin yaşamını aktaran on beşinci-on altıncı yüzyıl tasvirlerinde görülen ve Dix'in *Ölümün Zaferi* (1934) resminde yankılanan bir motifi andırır. Bu simgesel imalar sahnenin fiziksel gerçekçiliğini azaltmaz.
60. Bkz. Keegan, *The Face of Battle*, 280, 302-5 ve üst üste binen ölçekli haritalar (240). Keegan ferasetli biçimde iki dünya savaşındaki çarpışmaların yoğunluğunun kavramın genel anlamıyla "muharebe" değil, "kuşatma" olduğunu dikkat çeker.
61. Ernst Jünger, *The Storm of Steel, from the Diary of a German Storm-Trooper on the Western Front*, İng. çev. Basil Creighton (Londra: Chatto & Windus, 1929), 109; *In Stahlgewittern*'den (Berlin, 1921).
62. Bu gravür, *Granatrichter mit Blumen (Frühling 1916, bei Reims)* [Çiçeklerle Bomba Krateri (Bahar 1916, Reims Yakınları)], Dix'in savaş sırasında gerçekleştirdiği yüzlerce desenden birine yakındır ve Eberle, *World War I and the Weimar Artists*, 35 içinde verilmiştir. Eberle Dix'in savaş sonrası işlerindeki yaşam ve bozunma, seks ve ölüm arasındaki süregiden Nietzscheci oyunu vurgular ve "görünümdeki" değişmeyi küçümser (41).
63. Keegan, *The Face of Battle*, 16.
64. Keegan, *The Face of Battle*, 57, Sör Edward Creasy'nin büyük Victoria çağı çöksatırı *Fifteen Decisive Battles of the World*'ü (1851) metheder.
65. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'a dahil ettiği haliyle Napolyon'un ifadesi, İng. çev. Louise ve Aylmer Maude, World's Classics ed. (Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1970), kitap 3, bölüm 12.
66. Klasik çözümsel düşünce yazısı "War and Representation [Savaş ve Betimleme]," *PMLA* 129 (Ekim 2009): 1532-47 içinde, Fredric Jameson şöyle der: "Soyutlamaya karşı duyu verisi: bunlar savaş diyalektiğinin iki kutbudur, karşılıklı yalıtılmalarında anlamsızdırlar, bu da herhangi bir istikrarlı anlatı usulüyle değil, yalnızca formel yenilikle alt edilebilir betimleme açmazları oluşturur." Gene de, "savaşın varoluşsal deneyimi olarak andlandırdığım, aracılığıyla aynı şekilde tanımlanmamış özne ya da bilincin temsil bulduğu şeyin" etkinliğine yer açar (1547). Jameson'ın araştırması "savaşın nihayetinde betimlenemez olduğu kuşkusuyla ve bunu betimleme yolundaki olanaksız girişiminin götürdüğü çeşitli biçimlere sarf edilen dikkatle" sınırlıdır (1553).
67. Bunlardan bir W.G. Sebald'dır. *The Rings of Saturn*, İng. çev. Michael Hulse (New York: New Directions, 1998) içinde, baş kahramanı Waterloo muharebe alanını ve muazzam 360 derecelik resim ve gerçekçi üçboyutlu önalanıyla seyirciyi olayın merkezi olarak görülen yerdeki bir platforma oturtan Waterloo panoramasını ziyaret eder. "O zaman bu, diye düşündüm etrafıma bakarken, tarihin betimlemesi. Bir perspektif tahrifatı gerektiriyor. Biz, hayatta kalanlar, her şeyi yukarıdan görüyoruz, her şeyi birden görüyoruz, ama gene de nasıl olduğunu bilmiyoruz" (124-5). Günümüz tarihçisinin görevinin ve hissettiği mecburiyetin, "aşağıdan görülen tarih" yönündeki dürtünün ertesinde önemli ölçüde değiştiği söylenebilir. Keegan'ın cıvır açıcı çalışması, *The Face of the Battle*, saflardaki askerin kurtarılabilir deneyimini damıtmış ve ön plana almış, bu arada S.L.A. Marshall'ın *Men Against Fire* (1947) ve Martin Middlebrook'un *The First Day on the Somme* (1971) adlı çalışmalarının da hakkını teslim etmiştir.

68. Bu tür sahneler arasında en çok bilineni Antonio Pollaiuolo'nun anatomi ve kargaşa üzerine *Battaglia di dieci uomini nudi* [On Çıplak Adamın Muharebesi] (yaklaşık 1465) adlı çalışmasıdır. Aynı zamanda bkz. Domenico Campagnola'nın 1517 tarihli benzer başlıklı gravürü, Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, 162 içinde verilmiş.
69. Çeviriler: Stendhal, *The Charterhouse of Parma*, İng. çev. C.K. Scott Moncrieff, 2 cilt (Londra: Chatto and Windus, 1926). Diğer göndermeler için bkz. *Accommodating the Chaos*, Stendhal, *Romans et nouvelles*, cilt 2, der. Henri Martineau, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1956).
70. Martineau'ya göre, Stendhal'ın muharebeyi aktarışını *Journal of a Soldier of the Seventy-First or Glasgow Regiment, Highland Light Infantry, from 1806 to 1815* (Edinburgh, 1819) ile ilk ilişkilendiren Saint-Beuve olmuştur. Martineau Stendhal'ın eseri bildiğine dair bir kanıt olmadığını söyler, ama askerin Stendhal'ı "dans sa façon de raconter ce qu'il a vu, sans y rien comprendre, et sans y chercher à l'expliquer" [Hiçbir şey anlamadan ve açıklamaya da çalışmadan gördüklerini anlatma tarzında] (Stendhal, *Romans et nouvelles* [Pléiade], 1389) öngördüğüne kuşku yoktur.
71. Crane'in ilk ifadesi 1900 basımının önsözünde aktarılmıştır; ikincisi 1895'te John Phillips'e yazılan bir mektupta görülür. Her ikisini de aktaran, J.C. Levenson, giriş, *The Red Badge of Courage* (Charlottesville: Virginia Üniversitesi Yayınları, 1975), I, lxxvii. Alıntılar bu basımdandır. Romanda muharebenin adı geçmez, ama daha sonraki "Veteran" adlı bir öyküde, artık büyükbaba olmuş kahraman, genç torununa ilk muharebesinde firar ettiğini söyler ve Chancellorsville adını verir.
72. Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History* (Londra: Phoenix, 1992), 19-20.
73. Paul Boyer, *Chez Tolstoi; entretiens à Iasnaïa Poliana* (Paris: Institut d'Études Slaves, Université de Paris, 1950), 40.
74. Bkz. Levenson, giriş, *The Red Badge of Courage*, xl.
75. Berlin, Tolstoy'un Schopenhauer'in çekiminde kalmasını ele alan bir pasaja Tolstoy'un ağzından konuşur (*The Hedgehog and the Fox*, 48).
76. Rus strateji, planlama, örgütlenme ve başarısı, dolayısıyla da bizatihi savaş konusunda bilinçli şekilde Tolstoy karşıtı bir açıklama Dominic Lieven'in derin bir şekilde araştırılmış ve beceriklice savunulmuş eserinde bulunabilir: *Russia Against Napoleon: The Battle for Europe, 1807 to 1814* (Londra: Allen Lane/Penguin, 2009).
77. H.H. Asquith'in 24 Temmuz 1914 tarihli mektubunda yaptığı gibi, *Letters to Venetia Stanley*, der. Michael Brock ve Eleanor Brock (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1982), 123 içinde.
78. Filippo Tommaso Emilio Marinetti, *Guerra, sola igiene del mondo* (1915), *Futurismo & Futurismi*, der. Pontus Hultén (Milano: Bompiani, 1986), 487 içinde.
79. Resmi, güzelliğine karşın, herkesin yaptığı gibi yeni bir günün umutlu şafağı olarak göremiyorum. Hem resimle ilgili bir mecaza hem de Batı Cephesinin gerçekliğine ait olanı hesaba katan ikna edici bir yerleştirme için, bkz. Paul Gough, "The Empty Battlefield," *Imperial War Museum Review* 8 (Londra, 1993): 38-47. Gough başka sanatçıların "Sahipsiz Toprakları yöneten uzaysal kopukluklar ve zamansal yer değiştirmeleri," şekilsizliği, örgütleyici özelliklerin yokluğunu sergileme çabalarını aktarır ve örnekler (43).
80. John Masefield, 12 Mart 1917 tarihli mektup, *John Masefield's Letters from the Front, 1915-1917* içinde, der. Peter Vansittart (Londra: Constable, 1984), 212.
81. *Otto Dix, 1891-1969* (Tate Gallery, Londra, 1992), no. 20 (p. 83) içinde verilmiş.
82. Resim daha doğrudan "Neuville yakınlarındaki Terk Edilmiş Tabya"da yankılanır.
83. Tate Gallery'nin 1992 kataloğunda, Keith Hartley (sığınakta uyuyan askerleri gösteren predella da dahil olmak üzere) triptik'in bir çarşıya germeye karşılık geldiğini öne sürer, yan paneller de Golgota Yolu ve Çarmıhtan İndirme önerir (171). Bütünün, Hristiyan ikonografiyi de devreye sokan bir itham olarak katmanlı ilişkilendirmeleri asılmış adamın ifadesine içkin ama baş aşağı askere yöneltilmiş bir Ecce Homo da içerir (*Ecce Homo* [Latince: "İşte İnsan"]): dövülmüş, bağlanmış ve dikenlerle taçlandırılmış İsa'yı öfkeli ve nefretli kalabalığa sunan Pontius Pilatus tarafından

İsa'yı kastederek söylenmiş vurgulu cümle. Bu çarpmıha gerilmeden kısa süre önce yaşanmıştır, bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo –çn.) – tehlikeli bir şekilde sahnenin üzerine eğilen böylesi yüklü bir figür bu savaşın tahayyülünde önemli bir yere sahiptir. Owen'ın "A Calvary Near the Ancre" ve O'Casey'nin *Silver Tassie*'sinde görülür ve top atışlarıyla hasar görmüş Albert Kilisesi'nin tepesinden Dix'in asılı cesedine benzer bir açıda asılı ünlü "eğilmiş Bakire" için de bir temel oluşturur. Francois Flameng'in bir tasviri (1915) John Laffin, *The Western Front Illustrated, 1914–1918* (Wolfeboro Falls, N.H.: Allan Sutton, 1991), s. 135 karşısında görülebilir.

84. Henri Barbusse, *Le feu (journal d'une escouade)* (Paris: Flammarion, 1916); İng. çev. Fitzwater Wray (1917); Alm. çev. (Zürih, 1918). Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1975), 232, 289 içinde, Fussell 1917 Aralığında Wilfred Owen'ın ona Siegfried Sassoon tarafından "hevesle" ödünç verilen bir nüshayı okuduğunu belirtir. Aynı zamanda bkz. Wilfred Owen, *Collected Letters*, der. Harold Owen ve John Bell (Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1967), 520n. Aksi belirtilmiyorsa, ben daha yakın tarihlî çeviriyi kullandım: Robin Buss (New York: Penguin, 2003).
85. 1959'da yarışmayla seçilmiş, 1968'de adanmış. Daha küçük bir kopyası Kudüs'teki Yad Vashem Holocaust anıtındadır. Olayın anımsanması ve zapt edilmeye olan direncine mimari bir yaklaşım, Daniel Libeskind'in "yapısökümcü" ekinin deneyimsel olduğu kadar kavramsal olarak da çelişkiye hitap ettiği Berlin'deki Yahudi Müzesi'ndedir.
86. Ernst Jünger, *The Storm of Steel*, 30.
87. Reginald Farrer, *The Void of War: Letters from Three Fronts* (Londra: Constable, 1918), benzer algıları dillendiren başkalarıyla birlikte, Gough, "The Empty Battlefield," 38-9 içinde aktarılmıştır.
88. Studio Daniel Libeskind, <https://libeskind.com/work/imperial-war-museum-north/>.
89. Richard Cork, "Apocalypse North," (Londra) *Times*, 3 Temmuz 2002, 5.

6. ENERJİ

1. Ama Rönesans sonrası Empedoklesçi tını Ben Jonson'ın şiiri "A Celebration of Charis," kısım 4, "Her Triumph," içinde ortaya çıkar, burada Aşk yayan ve cisimleştiren Charis çehresinde "Element didişmesinin tüm Kazancını, tüm Yararını" yansıtır, bunun yanında Alexander Pope, "Essay on Man" (epistle 1, ll. 169-70) başlıklı çalışmasında sürtünmeleri ve görünürdeki kusurlarıyla şeylerin düzenini doğrularken, "Her şey Elementlerin çatışmasıyla süregider, / Ve Tutkular Yaşamın elementleridir," der.
2. Eksik olsa da yetkin çalışması *History of European Thought in the Nineteenth Century*'de [On Dokuzyuncu Yüzyıl Avrupa Düşünce Tarihi] John Theodore Merz "bu tüm kesin genellemelerin en büyüğünün, enerji düşüncesinin büyümesi ve gelişmesini" on dokuzuncu yüzyıl bilimsel başarılarının merkezine oturtur (John Theodore Merz, *History of European Thought in the Nineteenth Century* [Edinburgh: W. Blackwood, 1904-12; yeniden basım, New York: Dover, 1965], cilt 2, bölüm 7, "On the Physical View of Nature," özellikle 95-6).
3. Bu formülasyonun tanıtılması, *Lectures on Natural Philosophy* (1807) çalışmasında Thomas Young'a atfedilmiştir. Bkz. *OED*, s.v. "Energy 6 .a. Physics"; ve Morton D. Paley, *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought* (Oxford: Clarendon, 1970), 7.
4. Isaac Newton, *The Mathematical Principles of Natural Philosophy*, İng. çev. Andrew Motte, yeni basım göz. geç. W. Davis, 3 cilt. (Londra: H.D. Symonds, 1803), kitap 1, s. 14
5. Newton, *Principles*, tanım 3, kitap 1, s. 2. Richard S. Westfall maddenin (kütle) bir durum değişikliğine direnci için bu dili "ataletin kuvveti ya da belki, serbest bir çeviride, etkisizliğin etkisi" olarak karşılar. "[Newton] bu çelişkili, hem atıl hem de etkili madde düşüncesine 1685 başlarında varmıştı ve bunu dinamığının asli bir parçası olarak modern bilime miras bırakmıştı" (Richard S. Westfall, *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton* [Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1983], 419).

6. Newton'ın *Opticks*'in üçüncü kitabını görünüşte "başkaları tarafından gerçekleştirilecek ilave araştırma" için bir program olarak bitirdiği dikkat çekici bir dizi "Soru"dan, Isaac Newton, *Opticks*, 4. basım [1730; yeniden basım New York: Dover, 1979], soru 21, 22, s. 350-3). Newton'ın mütevazı on bin yılı, normalde İncil kronolojisinden türetilen, yaratılıştan bu yana geçen yalnızca altı bin yıllı bağlantılı olarak anlaşılmalıdır.
7. Newton, *Opticks*, soru 28, s. 365.
8. Newton, *Opticks*, soru 31, s. 397-401.
9. Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1957), 247.
10. Newton, *Opticks*, soru 31, s. 402. Gene de, 28. soruda Newton, "bir Vakumu ve Atomları ve Atomların Kütleçekimini Felsefelerinin birinci ilkesi haline getiren, örtülü biçimde Kütleçekimi yoğun Madde dışında bazı Nedenlere atfeden" kadim filozofların "Yetkesini" devreye sokar (369), bunların tümü onun görüşleri doğrultusunda.
11. Richard Bentley, *A Confutation of Atheism from the Origin and Frame of the World* (Londra: H. Mortlock, 1693), kısım 3, s. 27-8; yeniden basım *Isaac Newton's Papers and Letters on Natural Philosophy* içinde, der. I. Bernard Cohen (Cambridge, 1958), 339-40. Bentley şunu da ekler: "halihazır Sistemin oluşumuna sürekli biçimde etkide bulunan böylesi bir Kütleçekim Gücünün gerçekten de var olduğunu Göstermek... Tanrı'nın Varlığı için yeni ve yenilmez bir Sav olacaktır: ölü Maddeyi canlandırıp etkileyen ve Dünyanın Çerçevesini destekleyen gayri maddi yaşayan bir Aklın doğru-ndan ve olumlu kanıtı" (341-2). Ender bir şiirsellikle, Newton sonsuz uzayda Tanrı'nın varlığına "duyu organlarındaymış gibi" atıfta bulunur (*Opticks*, qu. 28, 31; s. 370, 403). Ama her ne kadar Newton kozmosu daha sonraki zamanlarda sıklıkla Yaratılış Aklının kanıtı olarak öne sürüldüyse de kendi kendisini sürdüren uyarılmanın tüm yaratıcılığı ortaya çıktıkça Tanrı'nın her yerde var olmasına atıf azaldı.
12. Alıntılar Thomas Burnet'in *Telluris Theoria Sacra*'sının ikinci basımındandır, (1690-1; Carbondale: Southern Illinois Üniversitesi Yayınları, 1965). Joseph Addison Latince bir lirik şiire başvurur: "*Ad Insignissimum Virum D. Tho. Burnettum, Sacrae Theoriae Telluris Autorum*"; Richard Steele *Spectator* 146 (17 Ağustos 1711) içinde onu "bize büyük Deha ve Hitabete sahip Adamlar tarafından aktarılan üstün düşüncelerden" dolayı Cicero'ya benzetir ve Burnet'e "Kutsal Metinler ve Vahiy üzerine Avantajlarıyla orantılı olarak" üstünlük atfeder.
13. Burnet, *Telluris Theoria Sacra*, kitap 1, bölüm 4, s. 49.
14. Şöyle yazar: "Doğanın güzergâhının kesin ve düzgün olması ve en büyük değişme ve dönüşmelerinde bile birlik olması ve Ahlak Dünyası açısından İlahi İradenin sonuç ve amaçlarına uymaya hazır olması İlahi Mukadderattan bir sapma değildir. Bu, iki Dünyayı, Beşeri ve Doğal, Maddi ve Entelektüel olanları her birinin gelecekteki varlığı ve olanaklarından bakılarak, onları tabi kıldığı ilk durum ve koşullara göre hep, özellikle de büyük Buhranları ve Dönemleri sırasında birbirlerine karşılık gelip uyacakları biçimde ayarlaması, bana İlahi Mukadderatın en büyük Eseri gibi görünüyor (kitap 1, bölüm 8, s. 89).
15. Isaac Newton, *The Correspondence of Isaac Newton*, cilt 2: 1676–1687, der. H.W. Turnbull (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1960), 319-34, özellikle 332-4.
16. Pierre Simon Laplace, *Exposition du système du monde*, 4. basım (Paris, 1813), 441-42.
17. Adam Smith, "The Principles Which Lead and Direct Philosophical Enquiries; Illustrated by the History of Astronomy," *Smith's Essays on Philosophical Subjects* içinde, der. W.R.D. Wightman ve J.C. Bryce (Oxford: Clarendon, 1980), 66.
18. Sürtünmenin hareket halindeki cisimleri etkilemesi yalnızca Newton'ın sentezi sonrasında tam anlamıyla kavramsallaştırılabilmıştır, kuru sürtünme üzerine ilk eksiksiz araştırma 1781'de Charles-Augustin Coulomb'dan gelmiştir.
19. Christopher Smart, *The Poetical Works of Christopher Smart*, cilt 1: *Jubilate Agno*, der. Karina Williamson (Oxford: Clarendon, 1980), 43. Newton'ı dikkatlice okumuş olan Smart, Williamson'a

göre John Hutchinson'ın dinsel eleştirisinin etkisi altında, (önceli Blake gibi) "*Jubilate Agno*'da Newton'ın düpedüz reddine" varmıştır. Burada karşıtlık Newtoncu sürtünmesiz uzayla bütünlük ve doluluk olarak doğa sistemi arasındadır.

20. Mark Evan Bonds, "Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony," *Journal of the American Musicological Society* 44 (Bahar 1991): 58-9, Haydn'ın yaşamı sırasında besteciyle İngiliz romancı Laurence Sterne arasında sürekli yapılan karşılaştırmalara dikkat çeker. Ve her ne kadar başka edebi kişilikler de devreye sokulduysa da, Sterne "On sekizinci yüzyıl sonuyla on dokuzuncu yüzyıl başlarında sürekli ilişkilendirilen tek kişidir. Üstelik, anlaşılan Haydn gününün özellikle bu yazarla karşılaştırılan tek bestecisidir." Hem şimdi hem de o zaman yapılan karşılaştırmalar sanırım, hem sanatçının "samimi duygularla alaycı mesafeyi" karıştırma becerisiyle (84), hem de formel âdet, retorik ve beklentiyi göstermedeki komedi zevkleriyle sağlam dayanağa sahiptir. Ama burada inceleme altında bulunan iki çalışmanın kaos sürümüne dalıp betimlemede karşılaştırmadan ziyade karşıtlığa daha yakın olduklarını öne süreceğim.
21. Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'sinden alıntılar James A. Work'un ilk Londra basımlarına dayanan mükemmel edisyonundandır (New York: Odyssey, 1940).
22. Genellikle İngilizceye "Kaos Betimlemesi" olarak çevrilir, (*Darstellung* değil de) *Vorstellung* daha doğrudan sunumsal, aynı zamanda da öncül bir şey (giriş) ve kavramsal bir şey (bir kaos fikri, düşüncesi) akla getirir. Gelişecek olanlara bir öncül olarak, sanatla besteciyi kozmogenesi'e bağlar.
23. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in musica Rappresentata in Mantova l'anno 1607* (Venedik, 1609), tıpkıbasım (Floransa: Studio per Edizioni Sclerte, 1993), 80. Önceki libretto (Mantova: Francesco Osana, 1607) şöyle der: "*Qui si fa strepito dietro alla Scena.*"
24. Ben Jonson, *The Masque of Queens*, Inigo Jones, *The Theatre of the Stuart Court* içinde, der. Stephen Orgel ve Roy Strong (Londra: Sotheby Parke Bernet; Berkeley: California Üniversitesi Yayınları, 1973), 1:132-3.
25. Bkz. Joscelyn Godwin, *Harmonies of Heaven and Earth: The Spiritual Dimension of Music from Antiquity to the Avant-Garde* (Londra: Thames and Hudson, 1987), özellikle kısım 3, "The Music of the Spheres," ve Kepler'in ele alınışı; ve Godwin'in yararlı antolojisi, *Music, Mysticism, and Magic: A Sourcebook* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1986).
26. David Hockney, "Tea with Mr. Hockney," John Cornwell'in söyleşi, *Sunday Times* (Londra) *Magazine*, 10 Ekim 1993, 40.
27. Yirminci yüzyılda, 1913'te "Gürültü Sanatını" makine çağı için yeni müzik olarak ilan eden (yüzyıl ortasının *musique concrète*'i için yolu açan), eğitimi itibarıyla müzisyen ama aynı zamanda da bir ressam olan fütürist Luigi Russolo'yla kendine geldi; ve besteci ve kuramcı John Cage'in, Will Rogers tavrıyla: "Gürültü yoktur, sadece ses vardır. Bir kez daha duymak istemeyeceğime karar verdiğim hiçbir ses duymadım"; ve siyasal iktisatçı Jacques Attali'nin Mary Douglas yaklaşımıyla: gürültü (maddenin bir sınıflandırması olarak pislik gibi) yalnızca yersiz sestir, halbuki "müzik gürültüyle sessizlik arasında yer alır, ortaya çıkardığı toplumsal kodlamanın boşluğunda." Daha geniş sahnede, Jon Pareles günümüz *rock and roll* unu "gürültüyle renklendirilmiş müzik" olarak kuramlaştırır, bu yeterli bir tanım olmasa da, doğru yöne işaret eder. "Gürültü, artı tanınabilir bir tempo genel bir yaylılar iktisadi *rock and roll* u layıkıyla tarif eder – artı eksi *rhythm and blues* âleminde birkaç 'vakvak ve çığlık.'" Bkz. Russolo'nun sergi kataloğu *Futurismo & Futurismi*'deki (Milano: Bompiani, 1986) 1913 manifestosu *L'arte dei rumori*, s. 565-9; Allen Kozinn'in John Cage için cenaze yazısındaki, ölümünden bir ay önce verdiği röportajdan alıntı *New York Times*, 13 Ağustos 1992; Jacques Attali'nin 1977 tarihli denemesi *Bruits de Noise: The Political Economy of Music* adıyla İngilizceye çevrilmiş, (Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları, 1987), 19; ve Jon Pareles, "Noise Evokes Modern Chaos for a Band," *New York Times*, 9 Mart 1986.
28. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1710), paragraf 145 ve 12.

29. Gottfried Wilhelm Leibniz, "On the Radical Origination of Things" (1697), *Philosophical Papers and Letters* içinde, der. Leroy E. Loemker (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1956), 2:795-6.
30. B.L. Scherer şöyle yazmıştır: "Beethoven da bunu Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde yapmıştır – yaylı bas ve daha sonra bas bariton resitatifine girişteki atak motifi başlatan büyük ton kümesinde (*O Freunde, nicht diese Töne*). Ve bunun da neşenin çıktığı kaosa bir gönderme olduğu söylenebilir" (kişisel yazışma).
31. James R. Anthony, *French Baroque Music* (Londra: Batsford, 1973), 309-10 içinde verildiği gibi. *Les élémens* içinde, der. Catherine Cessac (Paris: Salabert, 1993), s. xiv. Antony de Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sinin finalindeki presto kısımdaki "'kaotik' açılış notasına" ve "Haydn'ın Yaratılış'ındaki "daha ölçülü 'kaos betimlemesine'" dikkat çeker.
32. Örneğin, Sör John Davies'in *Orchestra, or A Poem of Dauncing* (1596) eserinde, Antinous der ki:
Ateş, Hava, Toprak ve Su kabul etti,
Aşkın ikna etmesiyle, Doğanın yüce kralı,
İlk düzensiz kavgalarını bırakmayı;
Ve böylesi kararlara uyulacak bir dansla,
Tüm dünya hareketlerine uyacaktı.

(*The Poems of Sör John Davies*, der. Robert Krueger
[Oxford: Clarendon, 1975], 94-5)
33. Bkz. Heinrich Schenker, "The Representation of Chaos from Haydn's Creation," İng. çev. William Drabkin, *The Masterwork in Music: A Yearbook*, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis içinde (1926; yeniden basım Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1996), 2:97-105.
34. F.L.A. Kunzen, *Zeitung für die elegante Welt* içinde (22 Aralık 1801), İng. çev. H.C. Robbins Landon, *Haydn: The Years of "The Creation," 1796-1800* içinde, *Haydn: Chronicle and Works* (Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları, 1977), cilt 4, 600.
35. Carl Friedrich Zelter, *Allgemeine musikalische Zeitung IV*ten (1801-2), 390ff., İng. çev. William Drabkin, Schenker, *Masterwork* içinde, 2:103.
36. Landon, *Haydn*, 356.
37. Thomas Damant Eaton, "Remarks on the 'Creation'" (1849), *Musical Criticism and Biography* içinde (Londra: Longmans, 1872), 48.
38. Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: Norton, 1972), 370. Rosen daha sonra ekler: "O zaman, kaos neyle betimlenmiştir ve Haydn'ın müzikal dili bunu nasıl ifade edebilir ve gene de dil olarak kalır? Sadece ortaya çıkıp birbirleriyle birleşen geniş cümle gruplarındaki berrak telaffuzların yokluğuyla ve berrak ve kesin kadansları geride tutarak." Rosen'm dil ve tarz açısından açıklamasına Peter Brown "Haydn's Chaos: Genesis and Genre," *Musical Quarterly* 73 (1989): 18-59 içinde karşı çıkmıştır. Brown "Kaos" kesiminin eski motet ve daha yeni emp-rovizasyon tarzlarının veçhelerini başlangıç tarzındaki bir ricercare içinde karıştırdığını ve bunun "dilinin" en iyi daha lafzi bir şekilde, müzikal ve retorik uygulamalarını karıştıran bir gelenekte anlaşılabilirliğini öne sürer. Taslakta da üretken ipuçlarını izleyen deneme etkilerinin birçoğu, eksikliklerin doğası ve geriye dönük çözümlemelerin doğuşuna doğru keşifçi güzergâhlar konusunda aydınlatıcıdır. Ama karmaşık, sonuçlanmamış, keşifçi doku ve ilerlemeye içkin aşırı belirlenmiş potansiyeller bana gayet uygun biçimde Rosen'in "yavaş hareketli sonata"sının unsurlarını içerirmiş gibi görünüyor.
39. Ama Haydn'ın tiyatroyla ilişkilerinin bağlamı ve bunların geniş anlamda dramatik bir tarz üzerindeki (özellikle olmasa da *Sturm ve Drang* üzerinde) yansımalarının zengin bir incelemesi için bkz. Elaine R. Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990): 292-352. "Le Distrat" Regnard'ın aynı adlı oyunu için isteğe bağlı müziklerden alınmadır.
40. Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, cilt 5: *Vocal Music* (Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1972), 114-5.

41. Hermann von Helmholtz, "On the Origin of the Planetary System," *Popular Lectures on Scientific Subjects* içinde, ikinci dizi, İng. çev. E. Atkinson (Londra: Longmans, Green, 1881), 173-4, 184.
42. Robert Chambers, *Vestiges of the Natural History of Creation*, altıncı basım (Londra: John Churchill, 1847), 7, 17, 24.
43. Özgün başlık (1755, ama kitap on yıl boyunca basılmamıştır): *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Wel[t] gebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*. İngilizce bir sürümü için, bkz. *Kant's Cosmogony; as in His Essay on the Retardation of the Rotation of the Earth and His Natural History and Theory of the Heavens*, der. ve İng. çev. W. Hastie (Glasgow: James MacLehose, 1900; gözden geçirilmiş basım New York: Greenwood, 1969).
44. Bkz. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, 5:114-5.
45. Herschel'in uygun şekilde "On Nebulous Stars" [Bulutsu Yıldızlar Üzerine] başlıklı makalesi, Laplace'ın tartışması ve ilgili malzeme elverişli biçimde bir araya getirilmiştir: *The Herschel Chronicle*, der. Constance A. Lubbock (Cambridge, 1933), 226-32.
46. Bkz. Landon, *Haydn*, 626 içindeki liste. Herschel'ler (baba, oğul ve William'ın kız kardeşi Caroline) üzerine ilginç bölümlerde, Richard Holmes Haydn'ın "1792'de Slough'da Herschel'lere yaptığı ziyaretin oratoryosu *Die Schöpfung*'un bestelenmesinde yardımcı olduğunu iddia ettiğini" belirtir. Holmes aynı zamanda otuz yıl kadar önce, bizi Herschel'in Milton'ın *Paradise Lost*'una dayanan bir oratoryo bestelediğini ama notaların günümüze kalmadığını ekler (Richard Holmes, *The Age of Wonder* [New York: Vintage, 2010], 73, 199). Aynı zamanda, Herschel'in 1780'lerin ortalarında uzayın büyüklüğü, uzaktaki birçok bulutsunun aslında galaksiler ve "ada evrenler" olmalarına dair cesur varsayımları üzerine bkz. 122-4, 191-3, bu varsayımlar doğrudan gözlemlerdi ve Kant'ın spekülatif düşünceleri de muazzam derinlikte bir evren ve dinamik büyümeyle bozunmayı içeren sürekli yaratılış konusunda yakınsıyor gibidir.
47. H.C. Robbins Landon'ın çevirisi (*Haydn*, 587 içinde), örneğin "ein Schwimmen und Wallen" tümcesinin "dönen ve titreyen" olarak çevrilmesi (Bu Lucretiusçu modellere de uyar) bir bulutsu yaratılıştan etkilenmiş okumayı cesaretlendirir. Ama böyle bir yardım olmadan da yansımalar kesinlikle oradadır. Özgün metin için, bkz. *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (21 Ocak 1801), 291-2.
48. "Taşlaştırıcı" (özgün metinde "petrific" -çn.) sözcüğü ilk kez, Cehennemle dünya arasındaki, Kaostan geçen köprüyü onarmak üzere kullanılan Ölümün "taşlaştırıcı güzü" ("mace petrific") olarak görülür.
49. Immanuel Kant, "Critique of Aesthetic Judgement," *The Critique of Judgement*, İng. çev. James Creed Meredith (Oxford: Clarendon, 1952), 92.
50. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, a Tragedy*, İng. çev. Walter Arndt, der. Cyrus Hamlin, Norton critical ed. (New York: Norton, 1976), 396. Böylesi çelişkiler, söylemeye gerek yok ki, daha kısım 2'de Faust ve Helen'in evliliğinin tohumlarını eker.
51. Goethe, *Faust*, İng. çev. Arndt, II. 340-3.
52. August Wilhelm von Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, İng. çev. John Black, göz. geç. A.J.W. Morrison (Londra: George Bell, 1904), 343. Konferans olarak 1808'de verilmiş.
53. Tamamlanmamış romandan, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), bölüm 8; Novalis, *Schriften*, 1er Bnd. (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960) içinde, 286.
54. Novalis, *Schriften*, 3er Bnd., *Das philosophische Werk*, kısım 2, s. 280-1. Pasaj romantik edebiyatla ilgilidir ve Goethe'den *Wilhelm Meister* ve *Werther*'in de bulunduğu bir liste içerir.
55. Friedrich Schlegel, *Fragmente [Athenäums-Fragmente]*, 24. Jena çevresinden, aralarında Tieck ve Novalis'in bulunduğu başkalarıyla birlikte, Schlegel kardeşi August'la birlikte kurdukları Athenaeum dergisinde bir felsefi parçalar dizisi yayımlamıştı. Bkz. Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle* (New York: Routledge, 2008), 24.

56. Lilian Furst, *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760–1857* (Londra: Macmillan, 1984), 208. Tümce şöyledir: “*gebildetes künstliches Chaos*.” Romantik ironi mefhumu aynı zamanda, Tieck ve birkaç başkasının yanında Friedrich Schlegel’e atfedilmiştir.
57. Karl Kroeber, *British Romantic Art* (Berkeley: California Üniversitesi Yayınları, 1986), 3-4.
58. Friedrich Maximilian Klinger, *Storm and Stress, Sturm und Drang* içinde, der. Alan C. Leidner (New York: Continuum, 1992), 125-8.
59. Washington, Franklin, Paine, Pestalozzi ve Anacharsis Cloots’la aynı taslak içinde Schiller de onurlandırılmıştır (Eylül 1792). Bkz. G.H. Lewes, *The Life of Goethe*, 2. basım (Londra: Smith, Elder, 1864), 385.
60. Friedrich Schiller, *The Robbers, Sturm und Drang* içinde, 300. *Die Räuber*’den sonraki alıntılar aynı dizideki F.J. Lampont çevirisini kullanır.
61. Thomas Carlyle, *The Life of Friedrich Schiller* (1825), *Thomas Carlyle’s Collected Works* içinde, kütüphane baskısı. (Londra: Chapman and Hall, 1869-71), 5:17.
62. Friedrich Schiller, “On the Sublime,” *Essays Aesthetical and Philosophical* (Londra: George Bell, 1875) içinde, 139-40. Schiller’in denemesi 1801 öncesinde yazılmıştır.
63. Percy Bysshe Shelley, *The Masque of Anarchy, The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* içinde, der. Thomas Hutchinson (Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1960), beyit 9, s. 339. Shelley şiirinde normal maske kullanımını tersine çevirir, yani Cinayet, Sahtekârlık ve İkiyüzlülük gibi kişilikler kendilerini Castlereagh, Eldon ve Sidmouth gibi bireyler olarak maskeler.
64. Percy Bysshe Shelley, *Hellas: A Lyrical Drama, The Complete Poetical Works* içinde, giriş, ll. 105-6 ve sahne ll. 46-9.
65. William Blake, *The Book of Urizen* (1794), bölüm 2, paragraf 8.
66. Morton D. Paley, *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake’s Thought* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1970), 1-3. Paley’nin incelemesi Blake’in “The Sublime of Energy”deki yerleştirmesini ve “The Sublime of Imagination”’a olan evrimini izler. “Blake bir genişleme olarak bir enerji düşüncesi icat etmemiş, var olanları genişletmiştir” iddiasındadır ve on sekizinci yüzyıldaki dünyanın, Neo-Platonculuğun dili de dahil olmak üzere önemli ölçüdeki geçerliliğini ve menziline de belgeler (3-7).
67. Thomas Carlyle, *The French Revolution*, cilt 2, kitap 3, bölüm 1. Mevcut basımların çokluğu da göz önünde bulundurulduğundan, yerler metinde benzer biçimde verilecektir. Standart basım K.J. Fielding ve David Sorenson’unkidir (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1989).
68. Öne sürülebileceği gibi Fransız devrimi kopuş deneyiminin ürettiği bir bilinç dönüşümünü biçimlendirmişse, Carlyle’in burada ve başka yerlerde verdiği tını, toplumdan benliğe jeofiziksel tehlikenin eğretilme uzantısıyla birlikte bunun mirasını yansıtıyor gibidir. Benzetme, Carlyle’in destanından iki yıl önce yazılan Georg Büchner’in *Dantons Tod* [Danton’un Ölümü] (1835) eserindeki en çarpıcı pasajlardan birini anımsatır, burada, bir abisin kıyısına uzanmış bir dünyayı esir alan korku, “bir Babil kulesi! Bir kemerler, merdivenler, geçitler kargaşası” içeren yeni bir oyun sipariş etme aşamasında ani bir panikle durup, sokaktaki çamur birikintilerinin arasından geçebilmek için yardım isteyen bir yayanın komedisinde ortaya çıkar.

BİRİNCİ BEYEFENDİ: Tabii ki korkmadınız, değil mi?

İKİNCİ BEYEFENDİ: Korktum. Yeryüzü ince bir kabuk, hep böyle bir delik olduğunda arasından düşerim diye düşünürüm. Bastığınız yere dikkat etmelisiniz; kırıp düşebilirsiniz.

(2.2)

69. Bkz. *Paradise Lost*, 2.890-914, 951-67.
70. Böylesi çelişkili bir transpozisyonun daha sıkıntısız bir aktarımı Casimir Delavigne’in 1830 Temmuz Devrimini kutlamasında görülür, “Une semaine à Paris,” *Les Mésénienes — Livre III, Oeuvres complètes de Casimir Delavigne* içinde, (Paris: Didier, 1855), 517. Halkın sesinden yazar: “Dü-

zen onların olsun, düzensizlik de bizim! / Akıllı düzensizlik,” tiranlığa kanıtlayacaktır, “İlhamını *la patrie*’den alınca / Bir Halkın... dehasını göstereceği gün gelir.”

71. Thomas Carlyle, *Edinburgh Review*’de yazarken (1829), *Carlyle’s Critical and Miscellaneous Essays* içinde (Philadelphia: A. Hart, 1852), 189.
72. İskoçya’da matematik dersleri veren Carlyle yakını: “Daha fazla Matematikimiz var, kuşkusuz eskisinden fazla; ama daha az öğrenme” (*Carlyle’s Critical and Miscellaneous Essays*, 190).
73. Aynı denemede Carlyle, “bu muhteşem gezegen, yeryüzünün arkadaşlarıyla sonsuz uzayda nasıl da yolculuk ediyor” ve “Şimdilik, astronominin bize söylediğine göre, güzergâhı Herkül’e, Fiziksel Güç takımıyıldızına doğru gidiyor” der. *Carlyle’s Critical and Miscellaneous Essays*, 196. Alexander von Humboldt’un açıkladığına göre, William Herschel “Güneşin” ve tüm güneş sisteminin “bu ilerleme hareketini fiili gözlemle... ilk kez fark etmenin büyük ayrıcalığına sahipti (1783, 1805 ve 1806)”. Herschel “güneş sistemimizin Herkül takımıyıldızına doğru ilerlediğini” bulmuştu ve başkaları da bunu doğrulamıştı. Böylece, sistemin ataletsel ve kütleçekim istikrarını ve geniş bir değişme ve hız alanındaki “sabit” yıldızlara göreli konumunu düşünmenin yeni bir yolunu açmıştı. Bkz. Alexander von Humboldt, *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*, İng. çev. E. C. Otté (New York: Harper, 1852), 1:145-6, 3:195-6. 1840’ların başlarında yazdığına, Humboldt görüşümüz ve zamansal tahayyülümüz yeterli olursa, “uzayda hâkim olan görünürdeki durağanlık aniden ortadan kaybolur. Sonsuz sayıda sabit yıldızın kalabalık gruplar halinde farklı yönlerde hareket ettiğini bulutsuların uzayda dolaştığını ve kozmik bulutlar gibi yoğunlaşıp dağıldığını; Samanyolunun tülünün birçok parça halinde ayrılıp parçalandığını ve gökkubbenin her yerinde, yeryüzünde bile hareketin hükümrân olduğunu görebiliriz...” (1:149).
74. Thomas Carlyle, “On History,” *Fraser’s Magazine* (1830), *Carlyle’s Critical and Miscellaneous Essays* içinde, 221.
75. Thomas Carlyle, “On History Again,” *Fraser’s Magazine* (1833), *Carlyle’s Critical and Miscellaneous Essays* içinde, 424.
76. Carlyle, “On History Again,” 425. *The French Revolution* içinde, Carlyle (Faust’un *Erdgeist*’inden bir yankılanmayla) “Öykümüzün dokusuna... o büyük Mucizevi Dokunun hafif etkisiz Simgesine ve kendisini orada, kendisini fiilen ‘yüksek sesli ZAMANIN TEZGÂHINDA!’ dokuyan Fransız Devrimi adlı Yaşayan Duvar Halısına” atıfta bulunur.
77. Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Edmund Burke, *The Harvard Classics* (New York: P.F. Collier and Son, 1909) içinde, 158.
78. Bkz. Burke’ün ışık betimlemesini kullanımı, aklın ve güneşin kör edici doğrudan ışığını bunun insan doğası vasıtasıyla kırılması ve yansımalarının prizma etkisiyle karşılaştırması üzerine Ronald Paulson’ın gözlemleri (Ronald Paulson, *Representations of Revolution, 1789–1820* [New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1983], 59-60).
79. W.J. Macquorn Rankine’in “Outlines of the Science of Energetics” (okunuşu 1855) başlıklı bir makalede türetimi, *Miscellaneous Scientific Papers* içinde, der. W.J. Millar (Londra: Charles Griffin, 1881), 209-28.
80. John Ruskin, *Modern Painters*, yeni basım, cilt 1, kısım 2, kesim 3, bölüm 3, “Of the Truth of Clouds” (Londra: Smith, Elder & Co., 1873), 232-3. “Yüce Babylon’u amaçlarımız için uygun bir örnektir.” Ruskin’in anlattığı suluboya (Şimdi Victoria and Albert Museum’da bulunuyor) Finden’in *Landscape Illustrations of the Bible*’ında (1836) ve başka yerlerde gravür olarak kullanılmak üzere, Sör Robert Ker Porter’in yerinde gerçekleştirdiği desen üzerine yapılmıştı (muhtemelen Turner’ın resminde ön planda, renkli refakatçilerle görülen oturmuş ressam da oydu).
81. Bu mısraları (Shelley’nin “A Vision of the Sea”) anıştıran resim *The Shipwreck*’tir (sergilenişi 1805). Walter Thornbury yorumu “‘Art Journal’da bir yazara” atfeder, *Life of J.M.W. Turner, R.A.*, (1877, yeniden basım, Londra: Ward Locke, 1970) içinde, 422-3. (Üslup gravürcü ve yorumcu John Burnet’i akla getirir.) Shelley’nin 1820’deki (hafifçe yanlış aktarılmış) garip şiiri batan gemi ve tufan betimlemesinden sayısız ortak motif içerir ve sıklıkla Turner’dan çok Girodet ya da John Milton’i

- akla getirir, ama Turner'ın resmiyle de sınırların ve ayrımların çözülmesiyle abis ve burgaç betimlemelerini paylaşır.
82. Turner'ın notunu aktaran, John Gage, *Color in Turner: Poetry and Truth* (New York: Praeger, 1969), 46, burada Gage notlandırılmış taslağı 1841'e tarihler. Turner'ın 1818'deki Akademi dersine de atıfta bulunulur (112).
83. Turner'ın eleştirmenlerinden John Eagles 1842'de Kraliyet Akademisine olan katkılarında söz etmiştir: "Bir konu diğerinin içinde erirken ve yalnızca yarım biçim belirtisi varken ve garip bir maviler, sarılar ve kırmızılar karışımı her bir görüşün getirdiği ayrı amaçtan sonsuz düzeyde daha iyi, daha yüce, daha yaratıcı bir şeyler sunan 'Eritici Görüşler' gibi bir şeydir" (John Eagles, *Blackwood's* 52 [Temmuz 1842]: 26). "Eritici Görüşler" için, bkz. Richard D. Altick, *The Shows of London* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1978), 219-20; ve (Turner'la ilgili olarak) Martin Meisel, *Realizations* (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1983), 185-6.
84. William Hazlitt, aktaran Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 13-4. İlksel-kaos benzetmesi için, aynı zamanda bkz. *Art Union* içinde Turner'ın *Dawn of Christianity* (15 Mayıs 1841) değerlendirmesi ve E.V. Rippingille'in Turner'ın Kraliyet Akademisi resimlerini asıldıktan sonra tamamlama alışkanlığı üzerine çok notu açıklaması, *Art Journal* (1860): 100, aktaran Martin Butlin ve Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, gözden geçirilmiş basım (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1984), 1:209.
85. Örneğin Thackeray, Kraliyet Akademisinin 1839 sergisindeki *The Fighting "Temeraire"* üzerine cömertçe methiyeler yazmasına karşın Turner'ın oradaki diğer işlerini "anlaşılmaz" bulur, "önceki yıllara göre ne bir nebze daha doğal ya da daha az delicedir, çünkü doğayı terk etmiş ya da (Fransız berberiniz gibi) güzelleştirmeye çalışmıştır." William Thackeray, "A Second Lecture on the Fine Arts," *Miscellaneous Essays* (Londra: Smith, Elder, 1886) içinde, 120-1; özgün yayım, *Fraser's Magazine* (Haziran 1839). Alternatif bir görüş olarak, seçkin göz cerrahı Richard Liebreich soruyordu: "Acaba 'Crossing the Brook' ressamının sonradan 'Shade and Darkness' gibi resimler üretmesine neden olan büyük değişme, göz ya da beyin kaynaklı bir rahatsızlıktan mı kaynaklanıyor?" "Turner'ın yaşamının son beş yılında görüşünün yanında aklının da zarar gördüğü" yolundaki genel uzlaşma karşısında, Liebreich'in teşhisi Turner'ın aklını temize çıkarır, ama görüşü pahasına.
86. Hermann von Helmholtz, "On the Origins of the Planetary System," *Popular Lectures on Scientific Subjects* içinde, ikinci seri, İng. çev. E. Atkinson (Londra: Longmans, 1881), 195.
87. Jack Lindsay, *J.M.W. Turner, His Life and Work* (New York: New York Graphic Society, 1966), 120-1, 212, 217-8; Ronald Paulson, *Literary Landscape: Turner and Constable* (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1982), 71-3, 79-80, 98-100. W.J.T. Mitchell'in geniş erimli makalesi "Metamorphoses of the Vortex" Hogarth, Turner ve Blake'i bağlantılıdır. Şurada yayımlanmıştır: *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, der. Richard Wendorf (Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları, 1983), 125-168. Mitchell için, burgaç Turner'ın sanatında "biza-tihi istikrarsızlığın geniş, istikrarlı, yüce biçimi, umutlar ve imparatorluklar gibi yaratılıp yok edilen biçimlerin imgeleri" olarak su yüzüne çıkar (143). Lindsay Turner'ı şöyle tanımlar: "Sürekli akım ve değişme halinde bir şey olarak doğanın anlamına kafayı takmış ilk sanatçı. Hareketin biçimlerinin tanımlamak istediği şey olduğunu ve doğanın mekanik ilişki içindeki farklı nesnelerden değil, kuvvet alanlarından oluştuğunu idrak etmişti."
88. Turner'ın entelektüel yaşamöyküsünün John Gage tarafından öne çıkarılan bir vechesi, *J.M.W. Turner, "A Wonderful Range of Mind"* da (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1987), özellikle bölüm 8.
89. Michael Faraday, "A Speculation Touching Electric Conduction and the Nature of Matter," *Great Books of the Western World*, cilt 45: *Lavoisier, Fourier, Faraday* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952) içinde, 850-55. Bu makale-risale basılı olarak ilk kez 1844'te görülmüştü. Atomların, içinde güç barındıran hacimsel parçacıkların aksine kuvvet merkezleri olduğu görüşünü Faraday on sekizinci yüzyıl Cizvit bilim insanı Roger Joseph Boscovich'in "nokta atomları"yla ilişkilendirir.

90. Bkz. Helmholtz'un eseri *Über die Erhaltung der Kraft* (Berlin, 1847), *Scientific Memoirs Selected from the Transactions of Foreign Academies of Science etc.* içinde, İng. çev. ve der. John Tyndall ve William Francis (Londra, 1853). Helmholtz maddeyi kuvvetten ayrı şekilde tanımlamanın, kuvveti maddede bir temeli olmadan var olmuş gibi tanımlamak kadar yanlış olduğunu savunur. "Her ikisi de, aksine, fiili durumun tamamen benzer şekillerde biçimlenmiş soyutlamalarıdır. Madde yalnızca kuvvetleriyle ayırt edilebilir, kendi kendisiyle değil."
91. 1852 tarihli bir makaleden aktarılmış, L. Pearce Williams, *Michael Faraday: A Biography* (New York: Simon and Schuster, 1971) içinde, 450.
92. Bkz. Crosbie Smith ve M. Norton Wise, *Energy and Empire: A Biographical Study of Lord Kelvin* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989): "Cisimlerin farklı kuvvetlerdeki yerler arasında hareket ettiği, kuvvetlerle dolu uzay anlamını yakalamak için, Faraday Kasım 1845 tarihli çalışması *Researches*'te 'alan' terimini ortaya atmıştı. Bu terminoloji ve anlatmak istediği etkiler, Thomson (sonradan Kelvin) için, 1845 Nisanından sonra elektrik iletkenler arasındaki itici kuvveti kendi türetmesini gerçekleştirmesi için gerekli özgül teşviği sağlamıştı. İkisinin çözümleme kiplerinin kesişmesinden klasik alan kuramının temel ilkeleri doğmuştur" (261). Burgaçsı atomları düşünen Kelvin olmuştu. Aynı zamanda bkz. L. Pearce Williams, *Michael Faraday*, bölüm 10, "The Origins of Field Theory," ve sonsöz, 509-13.
93. Williams, *Michael Faraday*, 60-4. Faraday'ın düşüncesini en derinden şekillendirenin alternatif bir açıklaması için, bkz. Geoffrey Cantor, *Michael Faraday: Sandemanian and Scientist; A Study of Science and Religion in the Nineteenth Century* (New York: St. Martin's, 1991).
94. Immanuel Kant'ın 1 numaralı Önerisi, *The Metaphysical Foundations of Natural Science* (1786). Çekme ve itme kuvvetlerinden ayrı maddenin varlığını düşünülemez buluyordu. Kant'ın bilimsel ve estetik düşüncesi, Coleridge'in özümseyip büyük miktarda yaydığı Friedrich Schelling tarafından çok güçlü bir biçimde geliştirilen Romantik *Naturphilosophie*'yi doğurmuştu. Sonraki Britanya bilim ve sanatı üzerindeki (örneğin Charles Lock Eastlake, P.R.A.'nın yazılarında ayırt edilebilen) etkisi yakın zamana kadar önemsenmemiştir.
95. Bkz. Linday'ın Turner'ın notlandığı Goethe'nin *Theory of Colours*'ının [Renkler Kuramı] (C.L. Eastlake çevirisi) nüshası üzerine yorumları. John Gage, *Color in Turner: Poetry and Truth* (New York: Praeger, 1969) içinde, 113, aşırı kuram iddialarına olan tüm muhalefetine karşın, Turner ciddi çekincelerinin bulunduğu kurallarla tamamen onayladığı bilim arasında bir ayırım yapmak istemiş gibidir. Gage daha sonra, İngiliz manzara resimlerindeki sade doğacılıkla tezat oluşturan Turner'ın "simgesel bilimselliği" üzerine konuşur (189).
96. Gage, *J.M.W. Turner*, 225, Faraday'ın ressam kayınbiraderi, George Barnard'ın anımsadıklarını aktarır, H. Bence Jones, *The Life and Letters of Faraday* (Londra: Longmans, Green, 1870) içinde, 1:420.
97. "Sık sık Turner'ın stüdyosuna giderdim ve hep hoş karşılanırdım. Kimse o kadar kaba bir kılıfın içinde o kadar süslere duygu olduğunu imgeleyemez" (Mary Somerville, *Personal Recollections from Early Life to Old Age* [Boston: Roberts, 1876; yeniden basım. New York: AMS, 1975], 269). Bayan Somerville yetenekli bir amatör ressamdı.
98. Turner'ın kütüphanesindeki kitapların listesi için, bkz. Bernard Falk, *Turner the Painter: His Hidden Life* (Londra: Hutchinson, 1938), ek 1.
99. Gage, *Color in Turner*, 224-5. Gage burada aktardığı uzun pasajı "bilimsel yöntemin kaçınılmaz kısıtlılıkları"na işaret etmiş gibi yorumlar, halbuki bana bunlar yalnızca basit algılamaya dayalı yargılara duyularımızın sözel alınmasının "yanlışlığına" karşı bir uyarı gibi görünüyor. Faraday'ın yayım öncesi okuması ve yorumlarının kanıtlarından, Elizabeth Chambers Patterson, *Mary Somerville and the Cultivation of Science, 1815-1840* (Boston: Martinus Nijhoff, 1983) içinde, 135, *On the Connexion*, "Faraday'ın yayım esnasındaki gerçek görüşlerini temsil ettiği" sonucuna varır, sonraki düzeltmeler de işlerin bu durumunu korumuştur.

100. J.F.W. Herschel *Quarterly Review* 47 (Temmuz 1832) içinde: 547-8, 550. Somerville'in semavi mekanizma anlatımı yörüngesel dalgalandırmaların altında yatan istikrar üzerine Lagrange/Laplace kanıtlamasını ebediyordu, bunlar, diye sonradan yazmıştı, "bizimki saniyeleri sayarken, yüzyılları sayan muazzam ebediyet sarkacının salınımlarıdır" (*Personal Recollections*, 182). Burada, eksensel devinim ve dengeyle gelgit salınımlarını düzenleyen bir "denge yasası" keşfetmişti, bu arada gök de, diye ilan ediyordu, "hareketlerini, sınır göremediğimiz bir kalıcılıkla sürdüren enerji mefhumuyla zihinleri etkiliyordu (Herschel, *Quarterly Review* içinde, 551). Ama bu ebedi güvenlik Encke'nin kendi adını taşıyan kuyrukluyıldızın yörüngesindeki bozulmayı kanıtlamasıyla (bkz. Smith ve Wise, *Energy and Empire*, 91) yakında sarsılacaktı ve zaten mesajları durmadan etkinlik ve sonsuz değişme olan modellerle de rekabet etme durumundaydı.
101. Mayall'ın anımsadıkları için, bkz. Thornbury, *Life of J.M.W. Turner*, 349.
102. Gage, *J.M.W. Turner*, 225. *Turner and the Scientists* (Londra: Tate Gallery, 1998) içinde, James Hamilton, Davy'nin ilgileri ve doğaya olan ileri görüşlü tepkisiyle Turner'ınkiler arasındaki yakınsamayı özellikle Roma'daki olası toplumsal ilişkilerine açıklık getirir (65-8). Bir de Turner'ın Mary Somerville'le olan bağlantısını da ayrıntılandırır (68-9).
103. Williams, *Michael Faraday*, 59.
104. Williams, *Michael Faraday*, 84.
105. Gage, *Color in Turner*, 117; Michel Serres, "Turner Translates Carnot," *Hermes: Literature, Science, Philosophy* içinde, İng. çev. ve der. J.V. Harari ve D.F. Bell (Baltimore, Md.: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları, 1982).
106. Thornbury, *Life of J.M.W. Turner*, 462. Böylesi bir bölmeye Turner'ın alameti farikası, onu sıradan ve aslında geleneksel uygulamadan ayıran şey olarak dikkat çeken Burnet, Serres'in Turner'ı "termodinamiğin ilk gerçek dehası" olarak parlak nitelendirmesine çağdaş zemin sağlar ("Turner Translates Carnot," 57).
107. John Gage, Turner'ın en beğendiği şairlerden James Thomson'ın "yanıltıcı umut" tümcesine ("Autumn" [Sonbahar], I. 1258) ve optik yanılsama için o zamanlar çok görülen ve Turner'ın derslerinde benimsediği "fallacies of vision" (görüş yanlışlıkları) tümcesine dikkat çeker (*Color in Turner*, 106, 248n.). Ama hem Turner hem de Thomson için daha dolaysız bir kültürel kaynak Cicero'nun bilindik patlaması "*O, fallacem hominum spem!*" olabilir (*De Oratore* 3.7). Ek olarak, tezatlıkla dürtilebilecek olan Thomas Campbell'ın muazzam popüler *Pleasures of Hope*'u (Umutun Zevkleri, 1799).
108. Aktaran, Martin Butlin ve Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, gözden geçirilmiş basım, 2 cilt (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1984), n. 109.
109. James Hamilton bu resimle ilişkili olarak, Somerville ve Faraday'e dayanarak "Turner'ın, bilim insanı dostlarının yerkürenin yüzeyinin her noktasından her zaman yayılan gerçek kuvvet hatlarına grafik ifade kazandırdığını" öne sürer (*Turner and the Scientists*, 128).
110. Ruskin, *Modern Painters*, cilt 1, kısım 2, kesim 5, bölüm 3. Ruskin daha sonra, "Bunun tümü yalnızca Turner'ın zorluk yaşayan ve sinyal gönderen buharlı gemi resminin anlamını göstermek için yazılmıştır," demistir. Bkz. *The Works of John Ruskin*, der. E.T. Cook ve Alexander Wedderburn (Londra: George Allen, 1903-12), 3:570n. Hopkins'in (1875 olayı sonrasında yazılan) "Wreck of the Deutschland"ı Turner'a sözcük-resmetmekte çok yaklaşıp. Şiirde, roket ve ışık gemisinden, "fırılan, korkunç havalardan", "kaba köpüklü posttan", "hava çeşmelerinin yumrusundan, dalganın sıçraması ve selinden" söz eder, bu arada, "tel tel, akkor ve girdap gibi fır dönen karlar / dul bırakan, yavru vermeyen derinliklere iner" (kuta 13-6).
111. Mitchell, "Metamorphoses of the Vortex," 142.
112. Lindsay, *Turner*, 114, 235n içinde aktarılıp tartışılmış. Daha sonra Kraliyet Akademisi Başkanı ve çok daha geleneksel bir ressam olan Charles Lock Eastlake izleyici ve oyuncu çevresiyle izleyicinin sahneye dahil olmasından (örneklerle) söz eder: "Seyirci yarım daire şeklinde bir figürler kompozisyonunun karşısında durduğunda, ona daireyi kendisinin tamamlaması söylenebilir" (Eastlake, *Contributions to the Literature of the Fine Arts* [Londra: John Murray, 1848], 1:140).

113. Gage'in önerisi, güneşin "Kartaca Limanı'nı tüketmesiyle" *Color in Turner*, 143 içinde görülür.
114. Resimde görülen Regulus figürünün savunması Andrew Wilton'ın, Daniel Wilson'ın 1840 baskısını da verdiği *Turner and the Sublime* içinde görülebilir, sergi kataloğu (Londra: British Museum, 1980). Ama Wilton yola çıkma sahnesini geri dönüş yolculuğunun başlangıcı olarak Roma'ya yerleştirir, bu ne baskının başlığı olan "Antik Kartaca" ne de Turner'in veciz "Regulus"unun desteklediği bir savdır. Gene de, Ruskin, *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House 1856-71*, 2. basım (Londra: Smith, Elder, 1857), Turner'ın ölümünden bir süre sonra resmi "Regulus'un Roma'dan ayrılışı (1837)" olarak adlandırır. Her ne kadar ben kanıtların Kartaca ve sanal bir Regulus'u desteklediğini düşünüyor olsam da, Turner'ın ikircikliliğe yer vermesi, öykünün önceki drama, opera ve resim sürümlerinden de cesaret alır. Hannah More'un artık unutulmuş trajedisi *The Inflexible Captive*'de (1774) içinde "Metastasio'nun 'Artilio Regolo'sunun (1740; müzik Hasse, 1750) yakın bir taklidi" der, ilgili kapanış sahnesi "Tiber yakınlarında, Gemiler Regulus ve [Kartaca] elçisinin binmesine hazırlanıyor, Tribün ve halk geçişi engelliyor, Konsül ve Licorlar yolu açmaya çalışıyor," olarak betimlenir. Onur ve yurtseverlik savlarıncı ikna edilen Romalı kalabalığı yolu açar ve Regulus "gemilere doğru yola çıkar" (*The Miscellaneous Works of Hannah More* [Londra: Thomas Tegg, 1840], 15n., 53, 56). Özgün Metastasio'nun bir yerinde (3.9) şan yolunu açmaları için Romalılara yakarıncan, Regolo seslenir: "*Ah m'apre il Cielo una splendida via*" ("Ah, Gökyüzü bana muhteşem [parlak] bir yol açıyor").
115. Aktaran, Gage, *Color in Turner*, 169; ve Butlin ve Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, no. 294.
116. *Spectator*, aktaran Butlin ve Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*. Ruskin, sanırım önemli noktayı ıskaladığından, resmin "Turner için utanç verici" olduğunu düşünmüştür, "Büyük hata, güneşten gelen ışık huzmesinin yansımalarıyla karışması" (*Notes*, 60).
117. "Hope, Hope, fallacious Hope! / Where is thy market now?"
118. Butlin and Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, 1:298.
119. Smith and Wise, *Energy and Empire*, 261.
120. Thomas K. Simpson, "Maxwell's Treatise and the Restoration of the Cosmos," *The Great Ideas Today* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1986) içinde, 220.
121. Bkz. Robert K. Wallace'ın uygun düzeyde takıntılı çalışması *Melville and Turner: Spheres of Love and Fright* (Athens: Georgia Üniversitesi Yayınları, 1992). Wallace, Melville'in elindeki Thomas Beale'in *Natural History of the Sperm Whale* nüshası üzerine "Turner'ın balina avcıları resimleri bu kitaptan esinlenilmiş" diye notlar aldığını aktarır. Aslında hayli ansiklopedik *Moby-Dick*'te Turner'dan söz edilmediğini kabul eder, "Ama sanatçı imzası her yerde mevcuttur, Ishmael'in başlarda Spouter-Inn'de karşılaştığı resimden Kaptan Ahab'ın beyaz balinayla bitirici karşılaşmasına kadar" (1). Thackeray'ın *Fraser's Magazine*'deki (Haziran 1845), incelendiğinde Turner'ın resminin insanı mor bir leke yerine güzel bir balina görececek hale getirecek kadar büyülemeye başladığı görüşü, Wallace'ın dikkat çektiği gibi, Ishmael'in deneyimine özellikle yakındır (325). Wallace romanda, söylemsel, yapısal olarak ve felaketli ve kurtarıcı olaylarda girdabın merkezi konumuna büyük önem verir.
122. Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 21. Aktarılan aynı konferansta Turner bu şiirleştirilmiş "her biri prizmatik kılıktaki kayıp biçimlerin" ölümsüz olduğunu önerir. Der ki: "Saydam cisimler gibi öylesi değişken yüzeyler üzerinde ışık ve gölgenin gücünü tanımlama yolundaki bu girişimler, zamanı ölçmek için kum tanelerini toplamaya benzer." "Bu cisimlerin başkalarıyla kuşatılmış olduğu varsayıldığı yerde sayısız ışınlar her biçimin benzeri olarak yansıyıp kırıldılar... bir ışık, renk ve yansıma sürekliliği oluşturdular" (British Library, ek. 46151H, "Reflection and Colour").
123. Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science* (New York: Harper and Row, 1962), 63.
124. John Theodore Merz, *A History of European Thought in the Nineteenth Century* (Edinburgh, Londra ve Chicago, 1912), 2:137.

125. Fütürist gündemle Konstrüktivizm ve Vortisizm gibi ilişkili hareketler olduğu kadar sanayi tasarımı veçhelerinin de aralarındaki hisımlık kolayca görülebilir. Rusya'da (Fütürizmle İtalya'da karşılaşmış olan) Liubov Popova, "Resimde İnşa = parçalarındaki enerjinin toplamı" ve "Enerjetik = hacimlerin yönü + izlerinin yüzeyleri ve doğruları" gibi formüllerde "enerjilere" dayanan bir konstrüksiyonist estetik anırtırmıştı. Bkz. John E. Bowlt, "Russian Formalism and the Visual Arts," *Russian Formalism* içinde, der. Stephen Braun ve John Bowlt (Edinburgh, 1973), 141-2.
126. Bkz. Henry Adams, *The Education of Henry Adams* (yazılması 1905, yayımlanması 1907), bölüm 25, "The Dynamo and the Virgin". Adams'ın termodinamiğin ikinci yasasını bir tarih kuramına uygulamayı amaçlayan sonraki savı, ölümünden sonra yayımlanan cildinde görülebilir: *The Degradation of the Democratic Dogma* (New York: Macmillan, 1919).
127. Henri Bergson, *Creative Evolution*, İng. çev. Arthur Mitchell (New York: Henry Holt & Co., 1911), 302-8.
128. Filippo Tommaso Marinetti, "La futurisme," *Le Figaro* (Paris) (20 Şubat 1909); İng. çev. R.W. Flint, *Futurist Manifestos* içinde, der. Umberto Apollonio (Londra: Thames and Hudson, 1973), 21-3.
129. "Futurist Paintings Technical Manifesto," *Futurist Manifestos* içinde, 27.
130. "The Exhibitors to the Public 1912," *Futurist Manifestos* içinde, 48.
131. *Futurist Manifestos*, 63.
132. Venedik'teki Palazzo Grassi sergisi için büyük *Futurismo & Futurismi* kataloğunda (Milano: Bompiani, 1986) Maurizio Calvesi, resmi, Bergsoncu madde ve hareket zıtlığından uzaklaşıp bunun yerine her ikisini de uzlaştırıcı enerji ilkesinin altına sokarak, biraz farklı okur (430).

ENTROPI

1. Bkz. Newton, *Opticks* (New York: Dover, 1979), 400-1, "ilksel Parçacıklar" üzerine.
2. Thomas Kuhn, "Energy Conservation as an Example of Simultaneous Discovery," *The Essential Tension* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1977) içinde, 69. *Critical Problems in the History of Science*'tan yeniden basım, der. Marshall Clagett (1959).
3. James Prescott Joule, *The Scientific Papers of James Prescott Joule* (Londra, 1884), 1:271, 273.
4. 1841'de "kuvvet" in yok edilemeyeceğini öneren J.R. Mayer (1842); aktaran, Martin Goldstein ve Inge F. Goldstein, *The Refrigerator and the Universe* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1993), 63. Joule ve Mayer yüzyılın daha ilerilerinde sevimsiz bir öncelik tartışmasının odağı olmuşlardı. Enerji fiziğinin inişli çıkışlı gelişmesini daha geniş bir toplumsal ve kurumsal bağlama yerleştiren isabetli bir anlatı için, bkz. Crosbie Smith, *The Science of Energy: A Cultural History of Energy Physics in Victorian Britain* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1998).
5. Partinin adında Tory yerine Muhafazakâr sözcüğünün kullanılması aslında ilk kez 1830'da John Wilson Croker tarafından *Quarterly Review*'de (OED) önerilmiştir ve Peel'in 1834 tarihli dikkat çekici ilke beyanından önce de genel kullanıma girmiş gibidir. Lord Liverpool'un ilk bakanlığıyla ilgili çok tekrarlanan bir öyküde, nüktedan bir Fransız eleştirmenin yorumu aktarılır: Adı geçen politikacı Yaratılış anında orada olsa, "Mon Dieu, conservons le Chaos!" (Tanrım, Kaosu muhafaza edelim) diye haykırırdı. Benzer, ama yalnızca "her şeyi olduğu gibi tutmak isteyen iyi insanlardan" söz eden nükte 1819 yılında Fransız hiciv yazarı Paul-Louis Courier'nin bir polemiginde yer almıştır.
6. Charles Brunold, *L'entropie: son role dans le développement historique de la thermodynamique* (Paris: Masson, 1930), 137.
7. Hermann von Helmholtz, *Popular Lectures on Scientific Subjects*, ikinci seri, İng. çev. E. Atkinson (Londra: Longmans, 1881), 177-8.
8. Ernst Mach çalışması *Ueber die Erhaltung der Arbeit*'in 1894 tarihli kısmi yeniden yazımında, ("On the Conservation of Work," Prague, 1872), *Popular Scientific Lectures* içinde, 5. basım, İng. çev. Thomas J. McCormack (LaSalle, Ill.: Open Court, 1943), 177-8. Mach burada modern enerji

- düşüncesinden yararlı bir formalizm olarak söz eder ve “dünyanın enerjisi” ve “dünyanın entropisi” (evren) gibi ifadeleri “biraz skolastisizm buluşmuş” diye alaya alır.
9. “Die Energie des Welt ist constant; die Entropie strebt einer Maximum zu.” Hem terim hem de nükteli formülasyonu 1865 tarihli bir makalede ortaya çıkar, ama kavram 1850’lerin başlarındaki makalelerde geliştirilmiştir, özellikle, Rudolf Clausius, *Ueber eine veränderte Form des zweiten Hauptsatzes der mechanischen Wärmetheorie* (1854).
 10. *Reflections on the Motive Power of Fire by Sadi Carnot and Other Papers on the Second Law of Thermodynamics by E. Clapeyron and R. Clausius* içinde, der. E. Mendoza (New York: Dover, 1960).
 11. Helmholtz, kimyasal süreçlerin termodinamiği üzerine bir anısında, 1882; aktaran, John Theodore Merz, *A History of European Thought in the Nineteenth Century* (Edinburgh: Blackwood, 1904-12; yeniden basım, New York: Dover, 1965), 182n.
 12. Charles H. Bennett, “Demons, Engines, and the Second Law,” *Scientific American* 257 (Kasım 1987): 108.
 13. Sir William Thomson, *Mathematical and Physical Papers* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1882), 1:511-4. 19 Nisan 1852 tarihli “Proceedings” ve *Philosophical Magazine* 4’ten alınmıştır (Ekim 1852): 304-6.
 14. W.J. Macquorn Rankine, “On the Reconciliation of the Mechanical Energy of the Universe,” Belfast’ta 2 Eylül 1852’de British Association huzurunda okunmuş. *Philosophical Magazine* (Kasım 1852) ve kendi *Miscellaneous Scientific Papers* (Londra: Charles Griffin, 1881) içinde yayımlanmış, 200-2. Rankine enerji kuramına önemli katkılarda bulunacaktı, bunlara “potansiyel enerji” (kendi buluşu olan terim) ve “fiili enerji” (sonradan “kinetik” olarak yeniden adlandırıldı) arasındaki ayrım da dahildir. Onun, bir dönüşüm ölçüsü olan “termodinamik fonksiyon”unun Clausius’un “entropi”si ile birçok ortak noktası vardır.
 15. Rankine, *Miscellaneous Scientific Papers*, 226-7. Rankine’in burada “Enerjetik” olarak adlandırdığı bilim yüzyılın daha ilerilerinde fiziksel gerçekliğin doğası üzerine güçlü bir görüş olarak gelişti ve Einstein’ın kütle-enerji denklemine etkileri oldu.
 16. Hermann von Helmholtz, “On the Interaction of Natural Forces,” İng. çev. John Tyndall, *Popular Scientific Lectures* içinde, der. Morris Kline (New York: Dover, 1962), 74, Königsberg’de (7 Şubat 1854) Immanuel Kant anısına verilen bir konferanstan.
 17. Rudolf Clausius, “On the Second Fundamental Theorem of the Mechanical Theory of Heat,” *Philosophical Magazine*, ser. 4, 35 (Haziran 1868): 417-9. 23 Eylül 1867’de Frankfurt’ta verilen bir konferanstan. Evrenin, temel fizik yasalarında kazılı kaçınılmaz ölümünün kasvetli gücü bilimden ya da muhayyilelerden hiç silinmedi, ama ikinci yasanın buyruğu ve seyrine birçok kez meydan okunmuş (örneğin, Karl Popper, “Irreversibility; or, Entropy Since 1905,” içinde, *British Journal for the Philosophy of Science* 8 (1957): 151-5) ve bazen de güncel spekülasyon kozmoloji tarafından da etkili biçimde gözden düşürülmüştür. (Yirminci yüzyılın sonuna kadar olan) yeni bilgileri hesaba katma yolunda, astrofizik, parçacık fiziği ve “kapalı”, “neredeyse düz” ve “açık” evrenler altındaki olası senaryoları da kucaklayan kapsamlı, dürüst bir çaba için, bkz. Fred C. Adams ve Gregory Laughlin, “A Dying Universe: The Long-Term Fate and Evolution of Astrophysical Objects,” *Reviews of Modern Physics* 69 (Nisan 1997): 337-72.
 18. Epikuros’un doktrinini kendi özetlemesinden, Diogenes Laertius’un aktardığı gibi, *Lives of Eminent Philosophers*, İng. çev. R.D. Hicks, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1970), 2:571-2 (kitap 10, bölüm 2). Diogenes Epikuros’un “Hesiodos’taki ‘kaos’un anlamını açıklayamayan okul öğretmenlerine duyduğu tiksintiden felsefeye yöneldiği” öyküsünü aktarır (531-2).
 19. Benjamin Franklin, *The Papers of Benjamin Franklin*, der. Claude A. Lopez vd. (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1988), 27:433-5. Franklin, 20 Eylül 1778 tarihli parçayı ilk kez Passy’deki kendi matbaasında Fransızca çevirisiyle yayımladı. (Güzel resimlerle) “Dernière paroles

- d'un ephémère" adıyla Grandville'in *Scènes de la vie privée et publique des animaux*'sunda çıkmıştır (1842).
20. Bkz. Jacques Roger, *Buffon: A Life in Natural History*, İng. çev. Sarah Lucille Bonnefoi, der. L. Pierce Williams (Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1997), 386-7, Buffon'un "First View of Nature"ını özetler (1764).
 21. Buffon Kontu Georges Louis Leclerc'in kısaltılmış çevirisi *The Epochs of Nature*'dan, *Natural History, General and Particular, by the Count de Buffon* içinde, İng. çev. William Smellie, yeni basım (Londra: T. Cadell ve W. Davies, 1812), 2:210, 2:337. Buffon yerküre ve diğer gezegenlerin iç ısılarının yayılma oranlarını 1774 tarihli *History of Minerals* ("Partie hypothèque. Premier mémoire. Recherches sur le refroidissement de la terre et des planètes") çalışması içinde hesaplamıştı. Evrilmiş senaryosunda, güneşteki bir azalmadan çok dünyanın serinlemesi sonunda bunun donmasına neden olacak o zamana kadar Jüpiter gibi büyük bir gezegen de yaşanacak kadar soğuyacaktır.
 22. Bkz. A.M.D. Hughes, *The Nascent Mind of Shelley* (Oxford: Clarendon Üniversitesi Yayınları, 1947), 228. Nazım pasaj Thomas Love Peacock'a yazılan bir mektuptan alınmadır (24 Temmuz 1816).
 23. Burada Byron'ın *Dunciad*'ın sonuna olan borcu aşıkâr. Robert M. Adams şiiri, Shelley aracılığıyla Buffon'un ilerleyen buzullaşmasına bağlar (Robert M. Adams, *Nil: Episodes in the Literary Conquest of the Void During the Nineteenth Century* [New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1966], 201). Ama (Temmuz 1816 tarihli) şiir için dolaysız önerme muhtemelen 1816 yılında Avrupa'ya kayıtlara göre en soğuk yazı veren ve her yerde üründe azalmaya neden olan Endonezya'daki Tambora Dağı'nın 1815'te patlamasının dünya çapındaki etkisi olmuştur. Bkz. Henry ve Elizabeth Stommel, "The Year Without a Summer," *Scientific American* 240 (Haziran 1979): 176-86. Şiir, Tom Stoppard'ın entropi ve gelecekteki bilimsel hafifleticisi karmaşıklığın ("Kaos" olarak da adlandırılır) on dokuzuncu yüzyıl başlarından kahramanlarından bazılarının muhayyilesini çalıştıran bölünmüş-zamanlı bşayıpıtı *Arcadia*'da (1993) ilhamlı öngörüsüyle şiirden söz edilir.
 24. Constantin-Francois Volney, *Les ruines, ou méditation sur les révolutions des empires* (1791).
 25. Ama önceki eseri Frankenstein'in bir artık iklimde geçmesi ve doğumunu Byron'ın şiirini ve Percy Shelley'in ilhamını doğuran aynı Alp yazına (1816) borçlu olması rastlantı değildir.
 26. Britanya'da 1813-29 arasında iki çevirinin altı basımı yapıldı. Cuvier bu giriş makalesinin yeni bir sürümünü Fransa'da *Discours sur les révolutions de la surface du globe* (Paris, 1822) başlığıyla ayrıca yayımladı.
 27. George Gordon, Lord Byron, *Cain: A Mystery*, 2.2.285-9, *The Complete Poetical Works of Byron* içinde, der. Paul E. More, Cambridge ed. (Boston: Houghton Mifflin, 1933), 640. Byron'ın *Cain*'in neden olduğu skandal esnasında kaybolan karmaşık ironilerinin hakkı Ralph O'Connor'un geniş kapsamlı eserinde teslim edilir: *The Earth on Show: Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 2007), 102-4. O'Connor o yarım yüzyıl boyunca jeolojik savlar ve sergilerin telaşını ve bunun bir dizi metinsel ve görsel popüler vasıta ile ifadesini inceler.
 28. William Whewell, *Quarterly Review* 47 (Mart 1832): 126 içinde. Whewell ikinci cildi yorumlar. Jeolojinin bir bilim olarak bu dönemdeki gelişmeleri ve özellikle de tarihsel bir disiplin olarak yeniden şekillenmesi üzerine kapsamlı bir açıklama için bkz. Martin J.S. Rudwick, *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 2005); ve gene ona ait *Worlds Before Adam: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Reform* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 2008).
 29. Thomas H. Huxley, "The Progress of Science 1837-1887," *Method and Results* (Londra: Macmillan, 1893) içinde, 98.
 30. Georges Cuvier, *Essay on the Theory of the Earth*, üçüncü basım (Edinburgh: Blackwood, 1817), 3-4.

31. Hutton'ın çalışması *The Theory of the Earth*'ten (1795) pasajlar Thomas H. Huxley'nin Jeoloji Cemiyetindeki başkanlık konuşmasındandır (1869), "Geological Reform," *Lay Sermons, Addresses, and Reviews* (Londra: Macmillan, 1870) içinde, 254, 255.
32. William Thompson, *Macmillan's Magazine* 5 (Mart 1862) içinde: 388-93.
33. Darwin *Saturday Review*'de (24 Aralık 1859) yayımlanan bir makaleyle yanlışlıklarına kani olduğundan, (*On the Origin of Species*'in [Türlerin Kökeni] 9. bölümünde yer alan) Weald'in çoraklaşması üzerine pasajı tahminleriyle birlikte, üçüncü basımdan (1861) çıkarmıştı. Bundan sonra, zamansal parametrelerin ayrıntıları üzerine tartışmaları başkalarına bırakmaya özen gösterdi.
34. Thomson'ın biliminin şekillenmesinde dininin rolü verimli bir tartışma alanıdır. Keskin ve yetkeli yaşamöyküsü incelemeleri *Energy and Empire*'de (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989), Crosbie Smith ve M. Norton Wise, Thomson/Kelvin'in zihninde ve düşüncesinde bunun önemini ortaya koydular ve kendi ayrı çalışması olan *The Science of Energy: A Cultural History of Energy Physics in Victorian Britain*'de (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1998) da Crosbie Smith, Presbiteryen dinin oluşturucu iklimi olan Clydeside deniz mühendisliğinin ve ziyana karşı müzmin bir antipatinin Britanya'da termodinamiği geliştiren, Thomson önderliğindeki büyük ölçüde İskoç, statüsünün bilincinde bilim insanları kümesi üzerinde belirleyici bir etkisi olduğunu öne sürer. Örneğin, Kalvinci bir katılığın Thomson'ın birinci ve ikinci yasalarını formüle etmesine ve ikincide ima edilen kaderci güzergâha nüfuz etmiş olması olasıdır ve amaçlı düzene karşı amaçsız süreçlere duyduğu antipatinin de Darwinci doğacılık karşısındaki savaşı içgüdülerini uyandırdığı aşağı yukarı kesindir. Gene de Thomson yayımlanmış eserlerinde bilimin yapısı dışındaki ilkelere ya da inanışlara nadiren başvurmuştur ve bilimsel akıl yürütmenin tümleyici ve öncelikli yetkesi üzerinde de ısrarcı olmuştur.
35. William Thomson, Baron Kelvin, *Mathematical and Physical Papers* (Londra: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1890), 3:295-311.
36. William Thomson, Baron Kelvin, *Popular Lectures and Addresses* (Londra: Macmillan, 1894), 2:10-72. Arada, Thomson Royal Society of Edinburgh'a yerkürenin ısı kaybını kullanarak "The 'Doctrine of Uniformity' in Geology Briefly Refuted" başlıklı bir not okumuştur (18 Aralık 1865).
37. Huxley, *Lay Sermons, Addresses, and Reviews*, 251-79.
38. William Thomson, Baron Kelvin, "Of Geological Dynamics," in *Popular Lectures and Addresses*, 2:73-113.
39. William Thomson, Baron Kelvin, *Mathematical and Physical Papers* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1911), 5:213, 5:215.
40. William Thomson, Baron Kelvin, "On the Sun's Heat" (1887), *Popular Lectures and Addresses* içinde, 1:390.
41. Charles Darwin, *The Autobiography of Charles Darwin, 1809-1882*, der. Nora Barlow (Londra: Collins, 1958), 92 (yazımı 1876; ilk yayımlanışı 1887). Yukarıda anılan konular da içinde olmak üzere hem derli toplu hem de geniş erimli bir özet için, bkz. Stephen G. Brush, "The Nebular Hypothesis and the Evolutionary World View," *History of Science* 25 (1987): 245-78. Kelvin'in müdahalesinin en iyi açıklaması için bkz. Joe D. Burchfield, *Lord Kelvin and the Age of the Earth* (New York: Science History Publications, 1975; yeniden basım, Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1990). Burchfield Kelvin'in başarıldıklarının altını çizerek, yani jeoloji ve bir sonraki kuşaktan jeologlar üzerindeki nicel yöntem ve dar görüşlülüğün azaltılması konusunda olumlu etkisinin.
42. Robert Chambers, *Vestiges of the Natural History of Creation*, 6. basım. (Londra: John Churchill, 1847), 31, 34.
43. J.P. Nichol, *Thoughts on Some Important Points Relating to the System of the World* (Edinburgh: William Tait, 1846), 226-7.
44. J.P. Nichol, *The Architecture of the Heavens*, 9. basım (Londra: Hippolyte Bailliere, 1851), ix, 217. Özgün *Views of the Architecture of the Heavens* 1838'de yayımlandı. John Pringle Nichol, Simon Schaffer'in etkili çalışması "The Nebular Hypothesis and the Science of Progress"te merkezi fi-

gürdür, burada o ve ilerici görüşleri destekleyen ve direnen bilim zamanının siyasal ve entelektüel kalabalığının derinlerine yerleştirilir: Simon Schaffer, "The Nebular Hypothesis and the Science of Progress," *History, Humanity and Evolution: Essays for John C. Greene* içinde, der. James R. Moore (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989), 131-64.

45. Herbert Spencer, "Progress: Its Law and Cause," *Westminster Review*, n.s., 9 (Nisan 1857): 445-85.
46. O sıralarda, Spencer "ilerleme" yerine "evrim" terimini tercih etmeye başladı. Yıllar sonra, "ilerlemenin" insanmerkezli bir anlam olarak algılanmasına neden olduğu ve bunun üzerinde bir sözcük gerektiği için genelleşmiş modern anlamıyla "evrim" sözcüğünü ortaya atması olmayı sahlendi. Bkz. David Duncan, *The Life and Letters of Herbert Spencer* (Londra: Methuen, 1908), 551n.
47. Duncan, *Herbert Spencer*, 104. Gillian Beer bu pasajı kendi ustaca makalesinde aktarır: "Wave Theory and the Rise of Literary Modernism," *Open Fields: Science in Cultural Encounter* (Oxford: Clarendon, 1996) içinde, 299-300. Tarihlendirme (1858-9 arası) Duncan'a aittir; mektuptan, *First Principles*'in büyük ölçüde tasarı halinde olduğu anlaşılır. Spencer'in daha sonra "The Filiation of Ideas" başlığı altında açıkladığı entelektüel gelişimi "Progress" denemesinin üzerinde durmadığı konuların ilhamını büyük ölçüde Tyndall'a atfeder: "Ama, kaçınılmaz yanıtın alınabilmesi için sorunun sorulması yeterliydi ve sonuç 'Equilibration' (Dengelenme) üzerine bölüm oldu. Sonra da aynı düşünce hattını izleyerek ve 'Dengelenme tamamlandıktan sonra ne olacak?' sorusunun da ortaya atılmasıyla, 'Çözünme' yanıtı geldi. Bu derhal Evrimin tamamlayıcısı ve benzer şekilde evrensel olarak tanındı" (555).
48. Spencer'dan babasına; aktaran Duncan, *Herbert Spencer*, 103.
49. Herbert Spencer, *First Principles* (Londra: Williams and Norgate, 1862), 441.
50. "Böylece, her yerde karışıklık halinde ve her yerde birbirlerine karşı kâh geçici kâh az çok kalıcı bir zafer kazanan süreçleri Evrim ve Çözünme olarak adlandırıyoruz. En basit ve en genel vechesi altında Evrim maddenin bütünleşmesi ve hareketin bunun sonucu olarak yayılmasıdır; Çözünme ise hareketin özümlemesi ve bunun sonucunda maddenin yayılmasıdır" (Spencer, *First Principles*, 2. basım [1867], bölüm 12, § 97).
51. Bkz. Tyndall'a mektubu, 24 Mart 1875, Duncan, *Herbert Spencer* içinde, 175-6.
52. Thomas H. Huxley, *Method and Results, Collected Essays*, 1:94; *The Reign of Queen Victoria: A Survey of Fifty Years of Progress*'ten alıntı, der. Thomas Humphry Ward (Londra: Smith, Elder. & Co., 1887), 2:322-87. Denemenin daha ilerilerinde, Huxley der ki, "fiziğin verilerinden çıkarsamaların yardımıyla, yerkürenin canlıların yaşayabileceği hale gelmesinin üzerinden kaç milyon yıl geçmiş olabileceğinin yaklaşık bir sınırını hesaplama girişimleri olmuştur. Bu yolla erişilen sonuçlar sonraki araştırmaları da başarıyla atlatırsa, kuşkusuz çok yararlı olacaktırlar. Ama doğru da olsalar yanlış da, evrim doktrininin canlı organizmalara uygulanması üzerinde bir etkileri olmaz" (2:361, 2:366).
53. Thomas H. Huxley, *Evolution and Ethics and Other Essays, Collected Essays* (Londra: Macmillan, 1903) için önsöz, 9:viii. Kişisel ve kamusal bağlamları için, bkz. Adrian Desmond, *Huxley: Evolution's High Priest* (Londra: Michael Joseph, 1997), 176-9. Desmond *Nineteenth Century* (Ocak 1888): 194-236 içinde, yayımlanmış sürümü çok hafifletilmiş olarak betimler.
54. Thomas H. Huxley, "The Struggle for Existence in Human Society," *Evolution and Ethics* içinde, 9:198-9.
55. E. Ray Lankester, *Degeneration* (Londra: Macmillan, 1880). İlk kez 22 Ağustos 1879'da Sheffield'deki British Association toplantısında sunulmuştu.
56. Lankester, Dohrn'un *Der Ursprung der Wirbelthiere und das Princip des Funktionswechsels*'ini aktarır (Leipzig, 1875). Lankester parazitisi biçimlerin uzun süredir dejenerasyon ya da "geriye dönük başkalaşım" örnekleri olarak kabul edildiğine ama görüşünün evrimci süreçlerde daha geniş bir bakışla hesaba katılmadığına dikkat çeker. Parazitlikten çıkardığı Victoria çağı dersi, kolay yaşamın tehlikeleridir: "bir hayvanda, gıda ve güvenliğini çok kolay erişilir hale getiren herhangi bir yeni koşullar dizisi, bir kural olarak Dejenerasyona neden oluyor gibidir" (*Degeneration*, 33).

57. Bkz. Morel'den *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humain* (1857) ve Lombroso'dan *L'uomo delinquente in rapporto all'Antropologia, alla Giurisprudenza ed alle Discipline carcerarie* (1875).
58. *Headlong Hall, The Works of Thomas Love Peacock* içinde, der. Henry Cole (Londra: Bentley, 1875), 1:6-7. Escot mükemmelleştirilmeci muhabarının sözünü ettiği ulaşım, imalat ve yaşamın tüm sanatlarındaki büyük modern gelişmeleri "yalnızca tüm insan ırkını yakında geri dönülmez kölelik ve tedavi edilemez sefaletle sürükleyecek olan büyük yozlaşma zincirindeki o kadar halka" olarak yok sayar (4). Peacock da bu görüşe sıcak bakar. Örneğin 1837 tarihli bir önsözde, "kimilerinin şakadan zekânın ilerlemesi olarak adlandırdığı mekânın ilerlemesinden" söz eder (vi).
59. Huxley üzerine, Wells (1901'de) "başkanları hakkında neler hissettiğini, konuşmalarını okuduklarını, yazdığı kitapları ödünç aldıklarını" yazar. Özetle, "o zamanlar tanışabileceğim en büyük adam olduğuna inanıyordum ve bugün de buna çok daha güçlü bir şekilde inanıyorum" (aktaran David C. Smith, *H.G. Wells: Desperately Mortal; A Biography* [New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1986], 11). Lankester, Wells'in *Marriage* (Evlilik) romanında sevgiyle aktardığı, eski kafalı erkek üstünlüğü savunucusu Sör Roderick Dover için model olmalıdır.
60. David C. Smith der ki, "nihayetinde, kitap T.H. Huxley için yazılmıştır," ve Wells'in mahcup sunuş mektubunu aktarır: "Merkezi fikir, güvenliğin ardından dejenerasyonun gelmesi, belli miktarda bir biyolojik araştırmanın sonucudur... Kraliyet Bilim Koleji'ndeki öğrencilerinizden biriydim" (Smith, *Wells*, 46). Peter J. Bowler Eloi'lerin cinsiyetsizlikleri ve çocukça niteliklerini durmuş gelişme olarak dejenerasyon için özetleyici bir model gösterir (erken bir safhada durdurulmuş gelişme [ontogenez]), bu Lankester'in yararlı bulduğu bir modeldir. Gene de Zaman Yolcusu Wells'in önceki sürümlerinden birinde, (adlandırılmamış) Eloi'nin çocuklarının, Lankester'in tulumluları gibi tam gelişmiş biçimden daha canlı gibi durduklarına dikkat çeker. (Peter J. Bowler, "National Observer Time Machine," yeniden basımı, *The Definitive Time Machine* içinde, der. Harry M. Geduld [Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları, 1987], 165). Bkz. Bowler'in özeti, "Holding Your Head Up High: Degeneration and Orthogenesis in Theories of Human Evolution," *History, Humanity, and Evolution: Essays for John C. Greene* içinde, der. James R. Moore (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989), 337.
61. H.G. Wells, *The Time Machine*, Works of H.G. Wells, Atlantic ed. (Londra: Fisher Unwin, 1924), 1:103-10.
62. H.G. Wells, *Certain Personal Matters* (Londra: Lawrence and Bullen, 1898) içinde, 173, 179. İlk yayımlanışı *Pall Mall Gazette* (25 Eylül 1894) içinde.
63. Wells, *Certain Personal Matters*, 170; 1897.
64. H.G. Wells, *Seven Famous Novels* (New York: Knopf, 1934), 771.
65. H.G. Wells, *The Undying Fire: A Contemporary Novel* (Londra: Cassell, 1919), 215-6. Wells *Experiment in Autobiography*'de (Londra: Gollancz, 1934) bu pasajın üzerinde durur, 2:676.
66. Adams ve özellikle de *The Education* üzerine açıklamam için, bkz. "Between Two Fires: Henry Adams and the Temperature of History," *Nature, Politics, and the Arts: Essays on Romantic Culture for Carl Woodring*, der. Hermione de Almeida (Newark: Delaware Yayınları, 2015) içinde, 249-63.
67. OED (Oxford English Dictionary) 1851'de tek bir kullanım bildirir, ama *science fiction* (bilimkurgu) teriminin 1920'lerin sonundan önce genel kullanıma girmediğine dikkat çeker.
68. Jules Michelet, *Histoire du dix-neuvième siècle*, t. 3, *Jusqu'à Waterloo, Oeuvres complètes* (Paris: Flammarion, 1898) içinde, 110. Michelet her iki eserde de (Malthus'un ki 1798'de yayımlanmış, Grainville'in ki de anlaşılan başlamıştı) gördüğü "kutlıkla olan korkunç meşgaleyi" "yerkürenin görünürdeki tükenişinin on sekizinci yüzyılın sonuna doğru ürettiği teröre" bağlar, Fransız Devrimi öncesinde ve sırasında deneyimlenen açlık, yokluk, tahıl isyanları ve kutlık da bunu beslemiştir.
69. Jean-Baptiste Cousin de Grainville, *The Last Man, or Omegarus and Syderia, a Romance in Futurity*, 2 cilt (Londra: R. Dutton, 1806), 1:21.

70. Dünyanın sonunun yaşanmasının daha önce ve daha doğrudan ifadesi, gösterişli *Le jugement dernier des rois* [Kralların hüküm günü] (1793) melodramıydı, bunun doruğundaki yanardağ patlaması tüm dövüşen Avrupa kralları yelpazesini ve sürgüne gönderildikleri uzak adayı bitirir. Ama bu umutlu başlayıcı olay duygusal açıdan Yerküre Ruhunun ya da Omegarus'un reddinde insanlığın nihai intiharından çok uzaktır. Grainville de 1805 Şubatında, yayımlanma öncesinde intihar etmiştir.
71. Camille Flammarion, *Omega: The Last Days of the World* (New York: Cosmopolitan, 1894). Çevirmen, Fransız basımlarda görülen bir izinli çevirmenler listesinde Arthur Sherburne Hardy olarak görülür. İlk yayım *Cosmopolitan* 14 ve 15 içinde, Nisan 1893'te başlayarak gerçekleşmiştir.
72. Camille Flammarion, *La fin du monde* (Paris: Ernest Flammarion, 1894), 48. Aksi belirtilmemişse, çeviriler benimdir.
73. Amerika baskısında Sfenks'in karşısında Ingres'in Oedipus'u gibi, ama elinde ağır bir kitap tutan ve yazıyı düşünceli bir şekilde inceleyen bir figür vardır, burada "ε" yerine "-" görülür.
74. 1899'da bir tıp derneğinin kısa bir özyaşamöyküsü talebine yanıt olarak Çehov tıp bilimleri eğitimi-ne edebi eserleri açısından önemli bir etki atfetti ve devam etti: "doğa bilimleri ve bilimsel yöntemle aşinalığım hep tetikte olmamı sağladı ve olabildiğince bilimsel verileri dikkate almaya çalıştım; ve bu mümkün olmadığında, yazmamayı yeğledim" ("Tchekhov's Autobiography," *Plays and Stories* içinde, Everyman's Library [Londra: Dent, 1937], [ix]).
75. Elisaveta Fen'in genelde sadık çevirisinden, *Plays by Anton Chekhov* (Harmondsworth: Penguin, 1959) içinde, 212, 222, 223.
76. W.H. Bruford, *Chekhov and His Russia: A Sociological Study* (Londra, 1947), 39.
77. Anton Chekhov, *The Wood Demon* (3.6), İng. çev. S.S. Koteliensky, *Plays and Stories* içinde, 147.
78. Chekhov, *Plays*, İng. çev. Fen, 128-30.
79. Anton Chekhov, *The Chorus Girl and Other Stories*, İng. çev. Constance Garnett (Londra: Chatto and Windus, 1920), 237-52.
80. Nordau yöntemini B.-A. Morel'in *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857) başlıklı çalışmasına ve özellikle de kitabını adadığı Cesare Lombroso'nun yazılarına atfeder: "psiko-fizyolojik unsurlara" dayanan "gerçekten bilimsel bir eleştiri." Bkz. *Degeneration* (Londra: Heinemann, 1895), xvii.
81. Çok sonraları, 1930 tarihli bir gözden geçirmede, Lalande "çözünme" sözcüğünden, daha da az göze çarpan "karışıklık" lehine vazgeçti. Yazılma zamanına kadar olan Fransız ahlaki felsefesinin merkezi temalarıyla ilişkili olarak Lalande'i konumlandıran bir açıklama için, bkz. Colin Smith, *Contemporary French Philosophy* (Londra: Methuen, 1964), özellikle 101-5.
82. André Lalande, *La dissolution* (Paris: Felix Alcan, 1899), 446.
83. Arthur Symons, "The Decadent Movement in Literature," *Harper's New Monthly Magazine* 87 (Avrupa baskısı; Kasım 1893): 858-9 (cilt 26, Amerikan baskısı). Symons bir açıklamada bulunmadan genellemelerinin birçoğunu Théophile Gautier'nin Baudelaire'in *Fleurs du mal*'ine yazdığı önsözündeki iddialı, tanımlayıcı "çökme tarzı" açıklamasından alır.
84. Nordau, *Degeneration* (Londra: Heinemann, 1895), 494-500. Evvelce Nordau, çağın hastalığını bilimsel anlayışımızla toplumsal uygulamalarımızın ve resmî sofuluğumuzun çağdışılığı arasındaki kopukluğa bağladığı *The Conventional Lies of Our Civilization*'daki (1883; Chicago: L. Schick, 1887) on dokuzuncu yüzyıl kurumlarına karşı saldırılarıyla önemli bir ün edinmişti. Aslında her iki kitap da felsefi kötümserliği eleştirir ve varolan krizin ardından evrimci mekanizmalar sayesinde daha sağlıklı bir gelecek öngörür. "Çünkü insanlığın geleceği yükselmektedir, alçalmakta [*Erniedrigung*] değil" (*Lies*, 359). Bu arada, "aşırı organik aşınma ve parçalanmanın" sonuçları olarak basbayağı ruhsal tükeniş, gelişen dejenerasyona, isteriye ve nevroza düşen bir uygar dünya tanımlar (*Degeneration*, 43).
85. Michel Serres, *Feux et signaux de brume: Zola* (Paris: Grasset, 1975).

86. Zola'nın 1 Temmuz 1871 tarihli önsözü, ilk "bölüm" olan *La fortune des Rougon*'un başında görülür; Émile Zola, *Oeuvres complètes* içinde, der. Henri Mitterand (Paris: Cercle du Livre Precieux, 1967), 2:19 (aksi belirtilmediyse, çeviriler benimdir).
87. Zola, *Oeuvres complètes*, 2:387.
88. F.W.J. Hemmings, *Émile Zola*, ikinci basım (Oxford: Clarendon, 1966), 92; Zola, *Oeuvres complètes*, 2:448-9.
89. Zola, *Oeuvres complètes*, 4:347-48.
90. Kimi çeviriler bu uygulamalı folklor parçasını yanlış yorumlayıp, Nana'nın sütü eksitmeyip "köpürttüğü" söyler.
91. Zola, *Oeuvres complètes*, 6:691.
92. L.W. Tancock bunu "dünyayı yöneten fizik yasaları" olarak çevirir. Cümle "*la loi des forces qui mènent le monde*" şeklindedir (Émile Zola, *The Debacle*, İng. çev. L.W. Tancock [Harmondsworth: Penguin, 1972], 73).
93. Savaş üzerine, uygarlığın ilerlemesi yolundaki israfçı yararsızlığını suçladığı düşünceli ifadesi için, bkz. Zola'nın sonraki yazısı "Sur la Guerre" (1899) (*Oeuvres complètes*, 14:844-54). Zola bir sonraki savaş konusunda öngörülüdür, ama sonrasını barışçı kılacak şekilde ders alınacağı konusunda değil.
94. Zola'nın çevriminin nihai şeklindeki değişikliğin, bunu onun (özellikle Jeanne Zererot'nun gelişimle) kişisel yenilenmesine bağlayan mantıklı bir açıklaması için bkz. Hemmings, *Émile Zola*, 256-9. O zamanlar uluslar ve ırklar arasındaki rekabet bağlamında önem atfedilen doğurganlık konusu Zola'nın sonraki romanı *Fécondité*'de (1899) merkezi konuma gelecektir.
95. Henry Adams, *The Degradation of the Democratic Dogma* (New York: Macmillan, 1919), 252.
96. Adams, *Degradation*, 241-242.
97. Jean Brunhes, *La Géographie humaine: essai de classification positive, principes et exemples* (Paris: Felix Alcan, 1910), 429-35. Jean, "rapine économique (iktisadi vurgun)" ya da daha basitçe "dévastation (yıkım)" olarak açıkladığı Almanca terimi benimser (409-10). Gerçekleşmiş ya da süregiden böylesi yıkımlar üzerine incelemesi için, bkz. 409-513.
98. Bernard Brunhes ve kardeşleri yönünü XIII. Leo'nun büyük tamimi Rerum Novarum'undan (1891) alan sosyal Katoliklikte etkinlerdi. Bkz. *The Dictionary of Scientific Biography*, s.v. "Jean Brunhes". Popüler bilgide iki fizik yasası arasındaki farklılık üzerine, Brunhes Rankine'in "On the Want of Popular Illustration of the Second Law of Thermodynamics" (1867; in *Miscellaneous Scientific Papers* [Londra, 1881]) başlıklı çalışmasına ve Petit de Julleville'in *Histoire de la langue et de la littérature française* (1899) eserindeki kendi daha yakın tarihli Fransız bilimsel yazıları ve genel kültürde ikinci yasanın ihmal edilmesi üzerine belgesine göndermede bulunur.
99. Bernard Brunhes, *La dégradation de l'énergie* (Paris: Flammarion, 1908), 29. O sıralarda tabii ki Brunhes'ün bilmediği Hawking'i kara deliklerden ışıının üzerine izlerseniz, nihai yüksek entropi durumu "ışınım yok" değil, "hep ışıının" sonucuna varır.
100. Beklentiler Crosbie Smith'in okumasıyla (*The Science of Energy*, 110-1), Kelvin'in ilk formülasyonlarında "israf" terimleriyle çerçelenmiş olarak görülür. Brunhes mirası Nobel Kimya Ödülü sahibi Frederick Soddy'nin yakın zamanda yeniden keşfedilen *Wealth, Virtual Wealth and Debt* (1926) başlıklı eserinde ve Nicholas Georgescu-Roegen'in *The Entropy Law and the Economic Process* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1971) başlıklı çalışmasında aktarılır. Bkz. Linda Merricks, *The World Made New: Frederick Soddy, Science, Politics, and Environment* (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1996); ve Eric Zencey, "Mr. Soddy's Ecological Economy," *New York Times*, 12 Nisan 2009.
101. Gerald Holton, *Thematic Origins of Scientific Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1976), 95-6; ilk kez 1967'de yayımlanan "Science and New Styles of Thought" başlıklı denemeden.
102. Karl Kroeber, "The Evolution of Literary Study, 1883-1983," *PMLA* 99 (Mayıs 1984): 334.

103. Sanatında gerçek, yani siyasi anarşizmi bulan erken Picasso açıklaması için, bkz. Patricia Leighton, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914* (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1989).
104. Oswald Spengler, *The Decline of the West*, 2 cilt, 1 içinde (1918, 1922), İng. çev. C.F. Atkinson (New York: Knopf, 1932), "Introduction," 25-6. Spengler ilk cildin müsvettesini 1914 öncesinde hazırladığını ve 1917'de elden geçirdiğini iddia eder.
105. Gillian Beer, *Open Fields: Science in Cultural Encounter* (Oxford: Clarendon, 1996), 298.
106. Schrödinger'in "burlesk vakasının" berrak (kısa) bir tartışması için bkz. Walter Moore, *Schrödinger: Life and Thought* (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989), 306-9.
107. Jean-Paul Sartre, "On the Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner," *Literary and Philosophical Essays* içinde, İng. çev. Anne Michelson (Londra: Rider, 1955); yeniden basım, *Faulkner: A Collection of Critical Essays* içinde, der. Robert Penn Warren (Prentice Hall, 1972), 87.
108. William Faulkner, *The Sound and the Fury and As I Lay Dying* (New York: Modern Library, 1946), 192.
109. James Thomson, "The City of Dreadful Night," kesim 2, II. 32-6.
110. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (Londra: Jonathan Cape, 1967), 129.
111. Aynı zamanda bkz. Pynchon, "Entropy," *Slow Learner: Early Stories* (Londra: Jonathan Cape, 1985) içinde. Girişte, yazım sırasında Henry Adams'ın *Education* ve Norbert Wiener'in *Human Uses of Human Beings* eserlerini okumakta olduğunu ve "Adams'ın denetimden çıkmış güç duygusunun, Wiener'in evrensel ısı ölümü ve matematiksel hareketsizlik görüntüsüyle birleştiğinde kilidi açtığını" ifade eder.
112. Yevgeny Ivanovich Zamyatin, *We*, İng. çev. Bernard Guilbert Guerney (Harmondsworth: Penguin, 1970). Alıntılar büyük ölçüde Guerney'yi izler, ama kolaylık olması için atıflar D-503'ün tuttuğu kayıtlardaki "maddelere" göredir.
113. Zamyatin bu devrim sonrası "kozmetik çağda" Bolşeviklerin "tek sesli bir evrene" doğru ilerlemelerini eleştirdiği denemesi "Paradise"ta (cennet, 1921) *The Undying Fire*'a atıfta bulunur. "Paradise"ta ve "H.G. Wells" üzerine kapsamlı denemesinde (Job ve Goethe'nin *Faust*'undan yankılarla) Tanrı'yla diyalog halindeki Wells'in Şeytanı aktarır, "Evet, ben olmadan zaman ve uzay kristal kusursuzluğunda donar... Suları bulandıran benim. Her şeyi bulandırırım. Ben yaşamın ruhuyum." Bkz. Yevgeny Ivanovich Zamyatin, *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*, der. ve İng. çev. Mirra Ginsburg (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1970), 67, 278.
114. Zamyatin, *A Soviet Heretic*, 107-8.
115. Arkady Strugatsky ve Boris Strugatsky, *Definitely Maybe: A Manuscript Discovered Under Unusual Circumstances, Za milliard let do kontsa sveta* çevirisi, Antonina W. Bouis (New York: Macmillan, 1978).
116. David H. Helsa, *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett* (Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları, 1971); J.E. Dearlove, *Accommodating the Chaos: Samuel Beckett's Non-Relational Art* (Durham, N.C.: Duke Üniversitesi Yayınları, 1982); Raymond Federman, *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction* (Berkeley: California Üniversitesi Yayınları, 1965).
117. Beckett, aktaran Alec Reid, *All I Can Manage, More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett* (Dublin: Dolmen, 1968) içinde, 68.
118. George Reavey'ye mektup, 27 Eylül 1938, *The Letters of Samuel Beckett* içinde, cilt 1: 1929–1940, der. Martha Dow Fehsenfeld vd. (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2009), 643. Krş. Ionesco'nun bu kaotik karşı-mantık başyapıtı *La cantatrice chauve*'un tohumlarını bir kendi kendine İngilizce öğrenme elkitabında keşfi.
119. Bkz. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (New York: Simon and Schuster, 1996), 57.

120. Samuel Beckett, *Proust* (New York: Grove, 1954), 71-2; Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Werke in zehn Bänden, Züricher Ausgabe* içinde (Zürih, 1977), 1:331. Schopenhauer'in nitelendirmesindeki anahtar tümce şudur: "so ganz verständlich und doch so unerklärlich" ve müzik dilinin zenginlik ve derinliğinin belirtisi olarak, Segno'sunu (bir bestenin başını ya da sonunu gösteren işaret), tekrar işaretlerini (*Repetitionszeichen*) ve Da Capo'yu sayar. Çalışmasında Beckett, Proust'un müzikal estetiğinin üzerinde Schopenhauer'in oluşturuca etkisi kadar filozofun Leibniz'in müziği "esrarlı aritmetik" olarak nitelendirmesini reddine de dikkat çeker.
121. *Samuel Beckett: An Exhibition Held at Reading University Library, May to July 1971*, besteleyen James Knowlson (Londra: Turret, 1971), parça 277 (9 Mart 1964 tarihli mektup). Tekrarlayan ve erim olarak hep azalan ondallığa duyulan hayranlığı Beckett'in Victoria dönemi öncelleri de anlamsızlığa şekil ve ses verme sanatı konusunda yaşamıştı. James Thomson'un umutsuz "City of Dreadful Night"ında [Ürkütücü Geceler Kenti], gezgin konuşmacı amaçlı dolaşmış gibi duran bir yayayı İnanç, Aşk ve Umudun ölmüş olduğu yerlere doğru izler ancak başladığı yere, aynı sonsuz döngüyü yenilemeye döner:

Böylece ebediyen dolandı, izleyerek
Yaşamdan arta kalan parçalar dizisini;
Ebedi tekrarını kapsamında
Yalnızca üç terimin, ölü İnanç, ölü Aşk, ölü Umut.

Thomson burada bir dipnot verir: "O inatçı üçlü tarafından bölünmüş yaşam=LXX/333=210. Yani, yanık bir üç yirmi ve on umutsuzluğun sürekli tekrarında hep küçülen ondalık kesirleri indirgenir: .210210210+. Bkz. "The City of Dreadful Night," kesim 2, ll. 45-8, *Poems and Some Letters of James Thomson* içinde, der. Anne Ridler (Londra: Centaur, 1963), 181. Beckett'in erken yaşlarda Thomson'ı okumuş olma olasılığı yüksektir ve özellikle bu ruhsal karanlık ve modern kaygısızlık şiiri Beckett'in daha serinkanlı gözlerini diktığı bir avuç temayı akla getirir.
122. Hugh Kenner, *New York Times Book Review* (18 Aralık 1983) içinde: 9, 22. 1946'da (Godot yazılmadan iki yıl önce) Beckett erkek kardeşi Gerald'a Erwin Schrödinger'in, içinde "Düzen, Düzensizlik ve Entropi" üzerine bir bölüm bulunan *What Is Life?* adlı eserinin notlu bir nüshasını vermişti. Schrödinger orada "bir kelimeyle, Doğada olup biten her şey, dünyanın bu olup bitenin gerçekleştiği yerindeki Entropinin yükseldiği anlamına gelir. Böylece canlı bir organizma sürekli entropisini yükseltir... ve böylece o tehlikeli azami entropi durumuna yaklaşıp, bu da ölüm demektir" (*Samuel Beckett: An Exhibition*, madde 108).
123. Aristoteles'in bizim "çizmek" olarak çevirdiğimiz terimi *mythos*'un gelişimi.
124. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Londra, 1954), cilt 3, s.v. "Form".
125. Ruby Cohn, *Just Play: Beckett's Theater* (Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1980), 120.
126. Lucky'nin *Waiting for Godot: Tragicomedy in Two Acts* (New York: Grove, 1954), n. 28-9 içindeki bilgece aryasından kısaltılmış. Beckett'in özgün Fransızcasından kendi çevirisi olan bu metin tüm doğrudan alıntılar sağlar. Büyük ölçüde prodüksiyon sırasında yapılan ve sonradan bizi Beckett tarafından doğrulanan değişiklikleri içeren gözden geçirilmiş bir İngilizce metin için bkz. *Waiting for Godot*, der. Dougald McMillan ve James Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* içinde, cilt 1 (Londra: Faber and Faber, 1993).
127. "Diğerleri gibi bir gün" tümcesi Amerikan Grove edisyonlarında yanlışlıkla dışarıda bırakılmıştır.
128. Arthur Schopenhauer, "On Death, etc.," *The World as Will and Idea* içinde, kitap 4, bölüm 41'e ek.
129. Samuel Beckett, *Endgame: A Play in One Act* (New York: Grove, 1958), 1. Mecaz oyunun daha ilerilerinde, Hamm'in "o yaşlı Yunan'a" atfedilen düşüncelerinde geri gelir. Olası adaylar için, bkz. *Theatrical Notebooks*, 2:46-8.
130. Gontarski, *Theatrical Notebooks*, 2:43 içinde, böylesi yerelleştirici önerileri olan "Avant Fin de partie" adlı bir müsveddeye atıfta bulunur.

131. Amerikan edisyonunda "shelter", Britanya sürümünde "refuge" kullanılmıştır; özgün Fransızca metinde "le refuge" denir. Muhtemelen Normandiya kıyısındaki, İkinci Dünya Savaşından kalma Alman kıyı mevzileri söz konusudur, en azından bir yerde (Gatteville-le-Phare) bunlardan biri konuta dönüştürülmüştür.
132. Bkz. Rosemary Poultny, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama* (Gerrard's Cross: Colin Smythe, 1988), 149.
133. Yve-Alain Bois'un sergi kataloğu denemesinin başlığı, *Ad Reinhardt* (New York: Rizzoli, 1991) içinde, 11-33.
134. 14 Ocak 1911 tarihli mektup, aktaran *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*, der. Jelena Hahl-Koch, İng. çev. John C. Crawford (Londra: Faber and Faber, 1984), 136. Münih programı Schoenberg'in *Opus 10 İkinci Yaylı Çalgılar Kuarteti*'nden ve *Opus 11* üç piyano parçasından oluşuyordu – "atonalizm" yolunu bulduğu ama on iki ton seriyalizm artikülasyonundan henüz çok uzaktaki müzik.
135. Harry White, "'Something is Taking its Course': Dramatic Exactitude and the Paradigm of Serialism in Samuel Beckett," *Samuel Beckett and Music* içinde, der. Mary Bryden (Oxford: Clarendon, 1998), 163.
136. Beckett'in *Come and Go* ve *Time Passes* çalışmalarına egemen olan, Peter Szendy'nin yapısal figürü nitelendirmesi. Bkz. "End Games," *Beckett and Music* içinde, 127.
137. Krs. J.M. Coetzee, "Samuel Beckett's *Lessness*: An Exercise in Decomposition," *Computers and the Humanities* 7 (Mart 1973): 195-8.
138. White, "'Something is Taking its Course,'" 162.
139. Rosalind E. Krauss, "LeWitt in Progress," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Üniversitesi Yayınları, 1985), 244-58. LeWitt Beckett ve Robbe-Grillet'i 1950'lerin sonları ve 1960'larda okuduğunu ve nesnellik, üslup keskinliği ve "söz konusu belli bir mantığın" onu kuramsal olarak etkilemiş olması gerektiğini söyler (aktaran, Jeremy Lawson, *Sol Lewitt: Prints 1970-86* [Londra: Tate Gallery, 1986] için katalog denemesi içinde, 10). Krauss LeWitt'in metni çerçeveleyen modüler blok çizimlerini *Harper's Bazaar*'ın Beckett'in *Come and Go* yayımı için tekrarlamıştır (Nisan 1969).
140. Eric Salzman, "Imaginary Landscaper" (1982), *Writings About John Cage* içinde, der. Richard Kostelanetz (Ann Arbor: Michigan Üniversitesi Yayınları, 1993), 4.
141. John Cage, *Silence* (Londra: Calder and Boyars, 1968), 195.

8. CODA VEYA DA CAPO AL FINE

1. John E. Bowl, "The Old New Wave," *New York Review of Books* 31 (16 Şubat 1984): s. 27.
2. Kazimir Malevich, *The Non-Objective World*, İng. çev. Howard Dearstyne (Chicago: Paul Theobald, 1959), 20, 67, 76.
3. Ama Maleviç ve meslektaşlarının istekli beyanlarını "mantıkdışı" oldukları gerekçesiyle bir kenara iten Robert Chandler, *Siyah Kare*'yi bir yas simgesi ve umutsuzluk ifadesi olarak okur. "Bu Birinci Dünya Savaşına dolaysız bir yanıtır" (*New York Review of Books* [Ekim 2014]: 20).
4. Aktaran, *Grove Dictionary of Art*, der. Jane Turner, cilt 26 (New York: Grove, 1996), s.v. "Reinhardt". John Milner, *Siyah Kare*'sinin 1913 tarihli olduğunu sık sık öne süren Maleviç'in, bunun ünlü fütürist ortak çalışma *Pobeda nad Solntsem*'de (Güneş Karşısındaki Zafer) kostümlerde ve arda-landa kullanıldığı düşünüldüğünde doğrulanmış olacağını önerir (John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry* [New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1996], 95).
5. Yve-Alain Bois, "The Limit of Almost," *Ad Reinhardt*, sergi kataloğu (New York: Rizzoli, 1991) içinde, 29, *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*'dan alıntı, der. Barbara Rose (New York: Viking, 1975), 109.
6. Bois, "The Limit of Almost," 28, Reinhardt, *Art-as-Art*'tan alıntı, 73.

7. 1915-1916 sergisinde odak yerini işgal eder. Bkz. Milner, *Kazimir Malevich*, 121 içindeki bir köşe ve iki duvarın fotoğrafı ve daha sonraki çalışmalar üzerine yorum ve görüntüler (132-5).
8. Barbara Novak ve Brian O'Doherty, "Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void," *Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington* (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1998) içinde, 278.
9. Rothko'dan Robert Motherwell'e, aktaran Jeffrey Weiss, "Rothko's Unknown Space," *Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington* içinde, 326.
10. Novak ve O'Doherty, "Rothko's Dark Paintings," 280. Yazarlar Rothko şapel resimlerinden ve Tate'deki Seagram denemelerinden söz ederken, yararlı bir uyarıda bulunur: "Bu işlerin dramı, eğer varsa, basit ve deneysevidir ve düşünceli yanlıya yaklaşıp: Belli bir algı eşliğinde, neredeyse her boşluk (ya da siyahlık), uygun vakarda bir bağlam verildiğinde, izleyiciye onun derinlik olduğu yanılgısına düştüğü kendi kendine üretilen yanılsamalar olarak geri döner." Bunu, "etkinin kanıt üzerindeki fonksiyonu" olarak betimlerler (270-1).
11. Friedrich ve benzerleriyle olan süreklilik tezi özellikle Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (New York, 1975) tarafından, önceki denemesi "The Abstract Sublime" in (1961) geliştirilmiş hali olarak öne sürülmüştür. Turner'la modern soyut dışavurumculuk arasındaki yakınlık, Modern Sanat Müzesi'ndeki geç dönem Turner resimleri ve "renk başlangıçları" üzerine unutulmaz serginin ve Lawrence Gowing'in katalog denemesi *Turner: Imagination and Reality*'nin (New York: Museum of Modern Art, 1966) temasıdır. Rothko burada, iki tufan resminin "özellikle etkisinde kalmıştı".
12. Rothko'nun önceki siyah üzerine siyah ya da koyu üzerine koyu resimleri için, bkz. David Anfam'ın muazzam açıklamalı kataloğu *Mark Rothko: The Works on Canvas* (New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları; Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1998), özellikle #773 ve #781 arasındaki seriler (1964).
13. Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, İng. çev. Boleslaw Taborski (Londra: Methuen, 1964), önsöz Peter Brook. Brook 1962'de daha sonra sinemaya uyarlanan oyunun prodüktörlüğünü yapmıştı.

- Aarne, Antti. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. 2. basım. Çev ve ed. Stith Thompson. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1964.
- Adams, Fred C., ve Gregory Laughlin. "A Dying Universe: The Long-Term Fate and Evolution of Astrophysical Objects." *Reviews of Modern Physics* 69 (Nisan 1997): 337-72.
- Adams, Robert M. Nil. *Episodes in the Literary Conquest of the Void During the Nineteenth Century*. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1966.
- Adams, Henry. *The Degradation of the Democratic Dogma*. New York: Macmillan, 1919.
- . *The Education of Henry Adams. Novels, Mont Saint Michel* içinde, The Education. Ed. Ernest Samuels ve Jayne N. Samuels. The Library of America. New York: Literary Classics of the United States, 1983.
- Alter, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books, 1981.
- Altick, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1978.
- Anchor Bible: Genesis. Ed. E.A. Speiser. New York: Anchor, 1964.
- Anderson, John R. *Cognitive Psychology and Its Implications*. San Francisco: Freeman, 1980.
- Anfam, David. Mark Rothko: *The Works on Canvas. New Haven, Conn.*: Yale Üniversitesi Yayınları ve Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1998.
- Anthony, James R. *French Baroque Music*. Londra: Batsford, 1973.
- Apollodorus. *The Library*. Çev. J.G. Frazer. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları ve Londra: William Heinemann, 1976.
- Aristotle. *Metaphysics*. Çev. W.D. Ross. *The Basic Works of Aristotle* içinde, Ed. Richard McKeon. New York: Random House, 1941.
- . *Poetics*. Çev. Ingram Bywater. *The Basic Works of Aristotle* içinde, ed. Richard McKeon. New York: Random House, 1941.
- . *Rhetoric*. Çev. John Henry Freese. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1975.
- Arnheim, Rudolf. *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley: California Üniversitesi, 1971.
- . *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*. Londra: Faber and Faber, 1964.
- Asquith, Herbert Henry. *Letters to Venetia Stanley*. Ed. Michael ve Eleanor Brock. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1982.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Çev. Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota Üniversitesi, 1987.
- Aubigné, [Théodore] Agrippa d'. *Les tragiques*. Ed. Armand Garnier ve Jean Plattard. Société des Textes Français Modernes. Paris: Librairie Marcel Didier, 1966.
- Augustine, Saint, *Bishop of Hippo. The City of God*. Çev. Marcus Dods. New York: Modern Library, 1950.
- . *St. Augustine's Confessions*, İng. Çev: William Watts, 1631. 2 Cilt. 1912. Ed. W.H.D. Rouse. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, 1960-1.
- Bacon, Francis. *Francis Bacon: A Selection of His Works*. Ed. Sidney Warhaft. New York: Odyssey, 1965.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. Carol Emerson. Minneapolis: Minnesota Üniversitesi, 1984.

- Barbusse, Henri. *Le feu (journal d'une escouade)*. Paris: Flammarion, 1916.
- . *Under Fire*. Çev. Robin Buss. New York: Penguin, 2003.
- Barrow, John D. "The Endless Unknown." *New York Times*, 19 Mayıs 1998.
- . *Impossibility: The Limits of Science and the Science of Limits*. Oxford: Oxford Üniversitesi, 1998.
- Battestin, Martin C. *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts*. Oxford: Clarendon, 1974.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres*. Ed. Y.-G. Le Dantec. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1931.
- . "Quelques caricaturistes étrangers." *Curiosités esthétiques* içinde. Paris, 1868.
- Beckett, Samuel. *Endgame: A Play in One Act*. New York: Grove, 1958.
- . *The Letters of Samuel Beckett*. Cilt. 1: 1929–1940. Ed. Martha Dow Fehsenfeld vd. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2009.
- . *Proust*. New York: Grove, 1954.
- . Samuel Beckett: An Exhibition Held at Reading University Library, May to July 1971. Derleyen James Knowlson. Londra: Turret, 1971.
- . *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. Ed. James Knowlson vd. Londra: Faber and Faber, 1993.
- . *Waiting for Godot: Tragicomedy in Two Acts*. New York: Grove, 1954.
- Beer, Gillian. *Open Fields: Science in Cultural Encounter*. Oxford: Clarendon, 1996.
- Bell, John. "Against Measurement." *Physics World* 8 (Ağustos 1990): 33-40.
- Bennett, Charles H. "Demons, Engines, and the Second Law." *Scientific American* 257 (Kasım 1987): 108-16.
- Bentley, Richard. *A Confutation of Atheism from the Origin and Frame of the World*. Londra: H. Mortlock, 1693.
- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Çev. Arthur Mitchell. New York: Henry Holt, 1911.
- Berlin, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*. Londra: Phoenix, 1992.
- Blake, William. *Poetry and Prose*. Ed. Geoffrey Keynes. Londra, 1927.
- Bojowald, Martin. "Follow the Bouncing Universe." *Scientific American* 299 (Ekim 2008): 44-51.
- Bonds, Mark Evan. "Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony." *Journal of the American Musicological Society* 44 (Bahar 1991): 57-91.
- Born, Max. *Physics in My Generation*. Londra: Pergamon, 1956.
- Bouelles, Charles de [Carolus Bovillus]. *Liber de nichilo*. Paris, 1510.
- Bowler, Peter J. "Holding Your Head Up High: Degeneration and Orthogenesis in Theories of Human Evolution." *History, Humanity, and Evolution* içinde: Essays for John C. Greene, Ed. James R. Moore. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989.
- Bowlit, John E. "The Old New Wave." *New York Review of Books* 31 (16 Şubat 1984): 27-30.
- . "Russian Formalism and the Visual Arts." *Russian Formalism* içinde, ed. Stephen Braun ve John Bowlit, 131-46. Edinburgh: Scottish Academic Yay., 1973.
- Boyer, Paul. *Chez Tolstoï; entretiens à Iasnaïa Poliana*. Paris: Institut d'Études Slaves, Université de Paris, 1950.
- Brecht, Bertolt. *Mother Courage and Her Children: A Chronicle of the Thirty Years War*. Çev. Ralph Manheim. *Collected Plays* içinde, Cilt. 5, ed. Ralph Manheim ve John Willett. New York: Vintage, 1972.
- . *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985.
- Brome, Richard. *The Antipodes*. Ed. Ann Haaker. Lincoln: Nebraska Üniversitesi, 1966.
- Brown, A. Peter. "Haydn's Chaos: Genesis and Genre." *Musical Quarterly* 73 (1989): 18-59.

- Brown, Norman O. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown, Conn.: Wesleyan Üniversitesi Yayınları, 1959.
- Bruckner, D. J.R., Seymour Chwast ve Steven Heller. *Art Against War: Four Hundred Years of Protest in Art*. New York: Abbeville, 1984.
- Burford, Walter Horace. *Chekhov and His Russia: A Sociological Study*. Londra: K. Paul, Trench, Trubner, 1947.
- Brunhes, Bernard. *La dégradation de l'énergie*. Paris: Flammarion, 1908.
- Brunhes, Jean. *La géographie humaine: essai de classification positive, principes et exemples*. Paris: Félix Alcan, 1910.
- Brunold, Charles. *L'entropie: son rôle dans le développement historique de la thermodynamique*. Paris: Masson & Cie., 1930.
- Brush, Stephen G. "The Nebular Hypothesis and the Evolutionary World View." *History of Science* 25 (1987): 245-78.
- Bry, Johann Theodor de. *Proscenium Vitae Humanae, sive Emblematum secularium, iucundissima, & artificiosissima varietate Vitae Humanae Sculptore Ioan. Theodoro de Bry*. Frankfurt: Guilielmi Fitzeri, 1627.
- Bucher, Bernadette. *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustration of de Bry's Great Voyages*. Çev. Basia Miller Gulati. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1981.
- Büchner, Georg. *Dantons Tod: Ein Drama*. Ed. Joachim Hagner. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2007.
- Buffon, Georges Louis Leclerc, Comte de. *The Epochs of Nature. Natural History* içinde, General and Particular, by the Count de Buffon. Çev. William Smellie. Londra: T. Cadell and W. Davies, 1812.
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress from this World to That Which Is to Come*. Ed. James Blanton Wharey, 2. basım, Roger Sharrock. Oxford: Clarendon, 1967.
- Burchfield, Joe D. *Lord Kelvin and the Age of the Earth*. New York: Science History Publications, 1975; Chicago: Chicago Üniversitesi, 1990.
- Burckhardt, Jacob. *Recollections of Rubens*. Çev. Mary Bottinger. Ed. H. Gerson. Londra: Phaidon, 1950.
- Burke, Edmund. *Reflections on the Revolution in France*. *Edmund Burke* içinde. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier and Son, 1909.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londra: Temple Smith, 1978.
- Burnet, Thomas. *The Sacred Theory of the Earth*. Centaur Classics. Carbondale: Southern Illinois Üniversitesi Yayınları, 1965.
- Butler, Samuel. *Hudibras*. Ed. John Wilders. Oxford: Clarendon, 1967.
- Butlin, Martin ve Evelyn Joll. *The Paintings of J.M.W. Turner*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi, 1984.
- Byron, George Gordon, Lord Byron. *The Complete Poetical Works of Byron*. Cambridge ed. Ed. Paul Elmer More. Boston: Houghton Mifflin Company, 1933.
- Cage, John. *Silence*. Londra: Calder and Boyars, 1968.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño* (Comedia, auto y loa). Ed. Enrique Rull. Madrid: Alhambra, 1980.
- . *La vida es sueño: drama y auto sacramental*. Ed. José María Valverde. Barcelona: Planeta, 1981.
- Calvin, John. *Commentaries on the First Book of Moses Called Genesis*. Çev. John King. Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1948.
- Cantor, Geoffrey. *Michael Faraday: Sandemanian and Scientist; A Study of Science and Religion in the Nineteenth Century*. New York: St. Martin's Yay., 1991.
- Carlyle, Thomas. *Critical and Miscellaneous Essays*. Philadelphia: A. Hart, 1852.
- . *The French Revolution*. Ed. K.J. Fielding ve David Sorenson. Oxford: Oxford Üniversitesi, 1989.
- . *The Life of Friedrich Schiller. Thomas Carlyle's Collected Works* içinde, Cilt. 5. Library ed. Londra: Chapman and Hall, 1869-71.

- Carnot, Sadi. *Reflections on the Motive Power of Fire*; Sadi Carnot and Other Papers on the *Second Law of Thermodynamics*; E. Clapeyron ve R. Clausius. Ed. E. Mendoza. New York: Dover, 1960.
- Casti, Giovanni Battista. *Les animaux parlans*. Çev. L. Mareschal from Gli animali parlanti. Paris, Brissot-Thivars, 1819.
- Castle, Terry. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Londra: Methuen, 1986.
- Chambers, Alexander B. "Chaos in Paradise Lost." *Journal of the History of Ideas* 24 (Ocak/Mart 1963): 55-84.
- Chambers, Robert. *Vestiges of the Natural History of Creation*. 6. basım. Londra: John Churchill, 1847.
- Chandler, Robert. "Fearless Malevich." *New York Review of Books* 61 (Ekim 9, 2014).
- Chasseguet-Smirgel, Janine. *Creativity and Perversion*. New York: Norton, 1984.
- Chatin, Gregory. *Meta Math! The Quest for Omega*. New York: Pantheon, 2005.
- Chekhov, Anton Pavlovich. *The Chorus Girl and Other Stories*. Çev. Constance Garnett. Londra: Chatto and Windus, 1920.
- . *Plays and Stories*. Everyman's Library. Londra: Dent, 1937.
- . *Plays by Anton Chekhov*. Çev. Elisaveta Fen. Harmondsworth: Penguin, 1959.
- Clark, George Norman. *War and Society in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi, 1958.
- Clausius, Rudolf. "On the Second Fundamental Theorem of the Mechanical Theory of Heat." *Philosophical Magazine*, ser. 4, 35 (Haziran 1868): 405-19.
- Coetsee, J.M. "Samuel Beckett's Lessness: An Exercise in Decomposition." *Computers and the Humanities* 7 (Mart 1973): 195-8.
- Cohn, Ruby. *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1980.
- Coles, Peter. *From Cosmos to Chaos: The Science of Unpredictability*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yay., 2006.
- Connor, Walter Robert. "Early Greek Warfare as Symbolic Expression." *Past & Present* 119 (Mayıs 1988): 3-29.
- Cork, Richard. "Apocalypse North." *The Times* (Londra), Temmuz 3, 2002, 5.
- Cornford, Francis Macdonald. *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato Translated with a Running Commentary*. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1956.
- Cornwell, John. "Tea with Mr. Hockney." *Sunday Times Magazine* (Londra), Ekim 10, 1993, 40.
- Coronato, Rocco. Jonson Versus Bakhtin: Carnival and the Grotesque. *Textual Studies in Comparative Literature* 41. Amsterdam: Rodopi, 2003.
- Cousin de Grainville, Jean-Baptiste-François-Xavier. *The Last Man, or Omegarus and Syderia, A Romance in Futurity*. Londra: R. Dutton, 1806.
- Crane, Stephen. *The Red Badge of Courage*. Ed. J.C. Levenson. Virginia Ün., Works of Stephen Crane 2. Charlottesville: Üniversitesi Yayınları of Virginia, 1975.
- Crump, Thomas. *The Anthropology of Numbers*. *Cambridge Studies in Social Anthropology* 70. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1990.
- Crutchfield, James P., J. Doyne Farmer, Norman H. Packard ve Robert S. Shaw. "Chaos." *Scientific American* 225 (Aralık 1986).
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Çev. Willard R. Trask. Bollingen Series 35. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1973.
- Cuvier, Georges, Baron. *Essay on the Theory of the Earth*. Çev. Robert Kerr. 3. basım. Edinburgh: W. Blackwood, 1817.
- Dacos, Nicole. *Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*. 2. basım. Roma: Istituto Polygrafico e Zecca dello Stato, 1986.
- . *The Loggia of Raphael: A Vatican Art Treasure*. New York: Abbeville, 2008.

- Dantinne, Émile. "Création et séparation." *Le Muséon* 74 (1961): 441-51.
- Danto, Arthur. "Tottering on the Brink of Something." *Times Literary Supplement*, Nisan 28, 1989, 448.
- Darwin, Charles. *The Autobiography of Charles Darwin 1809–1882, with Original Omissions Restored*. Ed. Nora Barlow. Londra: Collins, 1958.
- Davies, John. *The Poems of Sir John Davies*. Ed. Robert Krueger. Oxford: Clarendon, 1975.
- Davis, Natalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*. Stanford, Calif.: Stanford Üniversitesi Yayınları, 1975.
- De Tolnay, Charles. Hieronymus Bosch. Bâle: Les Éditions Holbein, 1937.
- Dearlove, J.E. *Accommodating the Chaos: Samuel Beckett's Non-Relational Art*. Durham, N.C.: Duke Üniversitesi Yayınları, 1982.
- Delavigne, Casimir. *Les messénienes. Oeuvres complètes de Casimir Delavigne* içinde. Paris: Didier, 1855.
- Desmond, Adrian. *Huxley: Evolution's High Priest*. Londra: Michael Joseph, 1997.
- Dijksterhuis, Eduard Jan. *The Mechanization of the World Picture: Pythagoras to Newton*. Çev. C. Dikshoorn. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1986.
- Dillon, Edward. *Rubens*. Londra: Methuen, 1909.
- Diogenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers*. İng. çev. R.D. Hicks. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1970.
- Dobbs, Michael. "Russia's Reclaimed Master." *Washington Post* (6 Mart, 1989).
- Donaldson, Ian. *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*. Oxford: Clarendon, 1970.
- Donne, John. *The Complete Poems of John Donne*. Ed. Robin Robbins. Harlow: Longman, 2010.
- . *The Sermons of John Donne*. Ed. George R. Potter ve Evelyn M. Simpson. Berkeley: California Üniversitesi, 1959.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. Londra: Routledge, 1966.
- Driver, Tom. "Beckett by the Madeleine." *Columbia Üniversitesi Forum* 4 (Yaz 1961): 21-5.
- Du Bartas, Guillaume. *The Divine Weeks and Works of Guillaume de Saluste Sieur du Bartas*. Çev. Josuah [sic] Sylvester. Ed. Susan Snyder. Oxford: Clarendon, 1979.
- Duncan, David. *The Life and Letters of Herbert Spencer*. Londra: Methuen, 1908.
- Dupré, John. *The Disorder of Things: Metaphysical Foundations of the Disunity of Science*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1995.
- Durham, Frank ve Robert D. Purrington. "Newton, Nonlinearity, and Determinism." *Some Truer Method: Reflections on the Heritage of Newton* içinde, ed. Frank Durham ve Robert D. Purrington. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1990.
- Eagles, John. "Exhibitions—Royal Academy." *Blackwood's* 52 (Temmuz 1842): 23-34.
- Eastlake, Charles Lock. *Contributions to the Literature of the Fine Arts*. Londra: John Murray, 1848.
- Eaton, Thomas Damant. *Musical Criticism and Biography*. Londra: Longmans, 1872.
- Eberle, Matthias. *World War I and the Weimar Artists, Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1985.
- Edda Saemundar: *Volospa*. Çev. William York Powell. *Norse Mythology* içinde: The Elder Edda in Prose Translation, ed. Lawrence S. Thompson. Hamden, Conn.: Archon, 1974.
- Einstein, Albert. "Geometry and Experience." *Ideas and Opinions* içinde. Çev. Sonja Bargmann. Londra: Souvenir, 1973.
- Elton, William R. *King Lear and the Gods*. San Marino, Calif.: Huntington Library, 1966.
- Elyot, Sir Thomas. *The Boke, Named the Governour*. 2. basım. Londra: Thomas East, 1580.
- Embree, Ainslie T., ed. *Sources of the Indian Tradition*. 2 Cilt. New York: Columbia Üniversitesi Yay., 1988.
- Engels, Friedrich. *Dialectics of Nature*. Çev. ve der. Clemens Dutt. New York: International Publishers, 1940.

- Enuma Elish. Çev. E.A. Speiser. *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament* içinde, ed. J.B. Pritchard. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1969.
- Epicurus. Epicurus: *The Extant Remains*. Cilt. 27. Ed. Cyril Bailey. Oxford: Clarendon, 1926.
- Erasmus, Desiderius. *Collected Works of Erasmus*. Ed. A.H.T. Levi. Toronto: Toronto Üniversitesi, 1986.
- . *The Complaint of Peace*. Anonim çeviri (1802). Ed. Alexander Grieve. Londra: Headley Brothers, 1917.
- . *The Complaint of Peace*. Erasmus'un Latince'den çevirisi. Londra: "Yeniden basım MDCCCII. *The first year of general peace*," 1802.
- . *Querela pacis undique gentium ejectae profligataeque. Opera Omnia* içinde, part 4, Cilt. 2. Amsterdam: North-Holland Yay., 1972.
- Erman, Adolf. *Die Religion der Ägypter*. Berlin: De Gruyter, 1934, 1968.
- Falk, Bernard. *Turner the Painter: His Hidden Life*. Londra: Hutchinson, 1938.
- Faraday, Michael. "A Speculation Touching Electric Conduction and the Nature of Matter." *Great Books of the Western World* içinde, Cilt. 45: Lavoisier, Fourier, Faraday, 850-5. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1952.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury and As I Lay Dying*. New York: Modern Library, 1946.
- Federman, Raymond. *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley: California Üniversitesi, 1965.
- Feyerabend, Paul. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Londra: Verso, 1978.
- Feynman, Richard P. *The Character of Physical Law*. New York: Modern Library, 1994.
- . *Surely You're Joking, Mr. Feynman!* As told to Ralph Leighton. Ed. Edward Hutchings. New York: Norton, 1985.
- Fitzgerald, Penelope. *The Gate of Angels*. New York: Houghton Mifflin, 1998.
- Flammarion, Camille. *La fin du monde*. Paris: Ernest Flammarion, 1894.
- . *Omega: The Last Days of the World*. Çev. Arthur Sherburne. New York: Cosmopolitan, 1894.
- Fletcher, Harris Francis. *Milton's Rabbinical Readings*. New York: Gordian, 1967.
- Flint, Kate. *The Victorians and the Visual Imagination*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2000.
- Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris*. Openhemii, Hieronymi Galleri, 1617-21.
- Franklin, Benjamin. "The Ephemera." *The Papers of Benjamin Franklin* içinde, ed. Claude A. Lopez vd., 27:433-5. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1988.
- Frayn, Michael. *Copenhagen*. New York: Anchor, 2000.
- Freeman, Kathleen. *The Pre-Socratic Philosophers: A Companion to Diels, Fragmente der Vorsokratiker*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1959.
- Fried, Morton, Marvin Harris ve Robert Murphy, ed. *War: The Anthropology of Armed Conflict and Aggression*. Garden City, N.Y.: American Museum of Natural History, 1968.
- Frye, Roland Mushat. *Milton's Imagery and the Visual Arts*. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yay., 1978.
- Furst, Lilian. *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760–1857*. Londra: Macmillan, 1984.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1975.
- Futurismo & Futurismi. Ed. Pontus Hulten. Milano: Bompiani, 1986.
- Gage, John. *Color in Turner: Poetry and Truth*. New York: Praeger, 1969.
- . J.M.W. Turner, "A Wonderful Range of Mind." New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1987.
- Gaignebet, Claude. "Le combat de carnaval et de carême de P. Bruegel (1559)." *Annales* 27 (Mart/ Nisan 1972): 313-45.
- Gautier, Théophile. *Voyage en Espagne*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Charpentier, 1845.

- Georgescu-Roegen, Nicholas. *The Entropy Law and the Economic Process*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1971.
- Gibbs, J. The Holy Bible ("The Kitto Bible"). Cilt. 1 ve 5. San Marino, Calif.: Huntington Library.
- Girard, René. *Le bouc émissaire*. Paris: Bernard Grasset, 1982.
- Gleick, James. *Chaos: Making a New Science*. New York: Viking, 1987.
- . "Richard Feynman." *New York Times*, 17 Şubat, 1988.
- Godwin, Joscelyn. *Harmonies of Heaven and Earth: The Spiritual Dimension of Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Londra: Thames and Hudson, 1987.
- . *Music, Mysticism and Magic: A Sourcebook*. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust. A Tragedy: Interpretive Notes, Contexts, Modern Criticism*. Çev. Walter Arndt. Ed. Cyrus Hamlin. Norton critical ed. New York: Norton, 1976.
- . *Goethe's Faust*. Çev. Walter Kaufmann. Garden City, N.Y.: Anchor, 1963.
- Goldstein, Martin ve Inge F. Goldstein. *The Refrigerator and the Universe*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1993.
- Gombrich, Ernst Hans. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. Londra: Phaidon, 1972.
- Gough, Paul. "The Empty Battlefield." *Imperial War Museum Review* 8 (Londra, 1993): 38-47.
- Gowing, Lawrence. *Turner: Imagination and Reality*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Graver, Lawrence ve Raymond Federman, ed. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Londra: Routledge, 1979.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph von. *The Adventurous Simplicissimus*. Çev. A.T.S. Goodrick. Lincoln: Nebraska Üniversitesi, 1962.
- Grotius, Hugo. *De Jure Belli ac Pacis Libri Tres*. Çev. Francis W. Kelsey vd. Oxford: Clarendon, 1925.
- Guth, Alan. *The Inflationary Universe: The Quest for a New Theory of Cosmic Origins*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1997.
- Hale, John Rigby. *Artists and Warfare in the Renaissance*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yay., 1990.
- Hamilton, James. *Turner and the Scientists*. Londra: Tate Gallery, 1998. Kamminga, Harmke. "What Is This Thing Called Chaos?" *New Left Review* 181 (Mayıs/Haziran 1990): 49-59.
- Harding, Davis P. *Milton and the Renaissance*. Ovid. Urbana: Illinois Üniversitesi, 1946.
- Hartman, Geoffrey ve Julian Moynihan. "Hermeneutic Hesitation: A Dialogue Between Geoffrey Hartman and Julian Moynihan." Ed. Edward Bloom. *Novel: A Forum on Fiction* 12 (Kış 1979): 101-12.
- Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1990.
- . *The Cosmic Web*. Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1984.
- Heath, Thomas. *A History of Greek Mathematics*. Oxford: Clarendon, 1960.
- Heidel, Alexander. *The Babylonian Genesis*. 2. basım. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1963.
- Heisenberg, Werner. "Development of Concepts in the History of Quantum Theory." *American Journal of Physics* 43 (Mayıs 1975): 389-94.
- . "Discussion with Professor Heisenberg." *The Nature of Scientific Discovery: A Symposium Commemorating the Five Hundredth Anniversary of the Birth of Nicolaus Copernicus*. Ed. Owen Gingrich. Washington: Smithsonian Institute Yay., 1975.
- . *The Physicist's Conception of Nature*. Çev. Arnold J. Pomerans. Londra: Hutchinson, 1958.
- . *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*. Çev. Arnold J. Pomerans. New York: Harper and Row, 1971.
- . *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*. New York: Harper and Row, 1962.
- Held, Julius S. *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue*. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1980.

- . *Rubens: Selected Drawings*. Londra: Phaidon, 1959.
- Helmholtz, Hermann von. On the Conservation of Energy [Über die Erhaltung der Kraft]. *Scientific Memoirs Selected from the Transactions of Foreign Academies of Science* içinde. Çev. ve der. John Tyndall ve William Francis. Londra, 1853.
- . "On the Interaction of Natural Forces." Çev. John Tyndall. *Popular Scientific Lectures*, ed. Morris Kline, 59-92. New York: Dover, 1962.
- . *Popular Lectures on Scientific Subjects*. 2nd ser. Çev. E. Atkinson. Londra: Longmans, Green, 1881.
- Helsa, David H. *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*. Minneapolis: Minnesota Üniversitesi, 1971.
- Hemmings, Frederick William John. *Émile Zola*. 2. basım. Oxford: Clarendon, 1966.
- Heninger, Simon K. *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*. San Marino, Calif.: Huntington Library, 1977.
- Herodotus. *The History of Herodotus*. Çev. George Rawlinson, ed. E.H. Blakeney. Everyman ed. Londra: Dent, 1936-7.
- Heron, Woodburn. *The Pathology of Boredom*. San Francisco: W.H. Freeman, 1957.
- Herschel, John F.W. "Mrs. Somerville's Mechanism of the Heavens." *Quarterly Review* 47 (Temmuz 1832): 537-59.
- Herschel, William. *The Herschel Chronicle: The Life-Story of William Herschel and His Sister, Caroline Herschel*. Ed. Constance A. Lubbock. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1933.
- Hesiod. *The Theogony. Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica* içinde, 78-155. Çev. Hugh G. Evelyn-White. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1982.
- Hill, Christopher. *Milton and the English Revolution*. Londra: Faber and Faber, 1977.
- . *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*. New York: Viking, 1972.
- Hirsch, Emil G. "Creation." *The Jewish Encyclopedia*, 4:336. New York: Funk and Wagnalls, 1901-6.
- Hobbes, Thomas. *Hobbes's Leviathan*, 1651. Oxford: Clarendon, 1909.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1979.
- Holmes, Richard. *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*. New York: Vintage, 2010.
- Holton, Gerald. *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1973.
- Hooper, Judith. "Connoisseurs of Chaos." *Omni* 5 (Haziran 1983): 85-91, 112.
- Horgan, John. "From Complexity to Perplexity." *Scientific American* 272 (Haziran 1995): 104-9.
- Howard, Michael. *The Causes of War and Other Essays*. Londra: Temple Smith, 1983.
- . *Restraints on War: Studies in the Limitation of Armed Conflict*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yay., 1979.
- Hughes, Arthur Montague D'Urban. *The Nascent Mind of Shelley*. Oxford: Clarendon, 1947.
- Hugo, Victor. *William Shakespeare. Victor Hugo: Critique* içinde. Paris: Robert Laffont, 1985.
- Humboldt, Alexander von. *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*. Çev. E.C. Otté ve B.H. Paul. New York: Harper and Brothers, 1852.
- Huxley, Thomas. *Evolution and Ethics and Other Essays*. Collected Essays, Cilt. 9. Londra: Macmillan, 1903.
- . *Lay Sermons, Addresses, and Reviews*. Londra: Macmillan, 1870.
- . *Method and Results. Collected Essays*, Cilt. 1. Londra: Macmillan, 1893.
- . "The Progress of Science 1837-1887." *The Reign of Queen Victoria: A Survey of Fifty Years of Progress*, ed. Thomas Humphry Ward, 2:322-87. Londra: Smith, Elder & Co., 1887.
- Hyland, Drew A. "First of All Came Chaos." In Heidegger and the Greeks, ed. Drew A. Hyland ve John Panteleimon Manoussakis, 9-22. Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları, 2006.

- Ifrah, Georges. *From One to Zero: A Universal History of Numbers*. Çev. Lowell Bair. New York: Viking, 1985.
- Jahn-Rusconi, Arturo. *La R. Galleria Pitti in Firenze*. Roma: Liberia dello Stato, 1937.
- James, William. *The Principles of Psychology*. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1952.
- Jameson, Fredric. "War and Representation." *PMLA* 129 (Ekim 2009): 1532-47.
- Jebb, Richard Claverhouse. *The Oedipus Tyrannus of Sophocles*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yay., 1958.
- Johnson, George. "From Grains of Sand: A World of Order." *New York Times*, 8 Eylül 1996.
- Jones, H. Bence. *The Life and Letters of Faraday*. Londra: Longmans, Green, 1870.
- Jonson, Ben. *The Complete Plays of Ben Jonson*. Ed. G.A. Wilkes. Oxford: Clarendon, 1981-2.
- . *The Complete Poetry of Ben Jonson*. Ed. William B. Hunter Jr. Garden City, N.Y.: Anchor, 1963.
- . *The Masque of Blackness. Inigo Jones, The Theatre of the Stuart Court*, ed. Stephen Orgel ve Roy Strong, 1:88-93. Londra: Sotheby Parke Bernet; Berkeley: California Üniversitesi, 1973.
- Joule, James Prescott. *The Scientific Papers of James Prescott Joule*. Londra: Physical Society of London, 1884.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. New York: Viking, 1947.
- Jung, Carl Gustav. "Archetypes of the Collective Unconscious." *The Archetypes and the Collective Unconscious*, çev. R.F.C. Hull, 3-41. Bollingen Series 20. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1968.
- Jung, Carl Gustav. *Psychology and Alchemy*. Çev. R.F.C. Hull. Bollingen Series 20. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1980.
- Jünger, Ernst. *The Storm of Steel; from the Diary of a German Storm-Trooper on the Western Front*. Çev. Basil Creighton. Londra: Chatto and Windus, 1929.
- Kadanoff, Leo P. "Chaos: A View of Complexity in the Physical Sciences." *The Great Ideas Today*, 1986, 62-92. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1986.
- Kahn, Charles. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. New York: Columbia Üniversitesi Yay., 1964.
- Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*. Çev. James Creed Meredith. Oxford: Clarendon, 1952.
- . *Kant's Cosmogony; as in His Essay on the Retardation of the Rotation of the Earth and His Natural History and Theory of the Heavens*. Ed. W. Hastie. Glasgow: James MacLehose, 1900.
- . *The Metaphysical Foundations of Natural Science*. Çev ve der. Michael Friedman. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2004.
- Kamminga, Harmke. "What Is This Thing Called Chaos?" *New Left Review* 181 (Mayıs/Haziran 1990): 49-59.
- Karcher, Eva. *Eros und Tod im Werk von Otto Dix; Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren*. Münster: Lit, 1984.
- . *Otto Dix. Naefels*, İsviçre: Bonfini, 1987.
- Katznelson, Ira. "The State to the Rescue?" *Social Research* 59 (Sonbahar 1992): 719-37.
- Keegan, John. *The Face of Battle*. New York: Viking, 1976.
- . *A History of Warfare*. Londra: Hutchinson, 1993.
- Keeley, Lawrence H. *War Before Civilization*. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Kelvin, William Thomson, Baron. "The Age of the Earth as an Abode Fitted for Life." *Mathematical and Physical Papers*, 5:205-30. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1911.
- . "Of Geological Dynamics." *Popular Lectures and Addresses*, 2:73-113. Londra: Macmillan, 1894.
- . "On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy." *Mathematical and Physical Papers* 1:511-4. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1882.
- . "On Geological Time." *Popular Lectures and Addresses*, 2:10-72. Londra: Macmillan, 1894.
- . "On the Age of the Sun's Heat." *Macmillan's Magazine* 5 (Mart 1862): 388-93.

- . "On the Secular Cooling of the Earth." *Mathematical and Physical Papers*, 3:295-311. Londra: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1890.
- . "On the Sun's Heat" (1887). *Popular Lectures and Addresses*, 1:369-422. Londra: Macmillan, 1889.
- Kenner, Hugh. "Ever Onward." *New York Times Book Review*, 18 Aralık 1983, 9, 22.
- Kirk, Grayson S. ve J.E. Raven. *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1969.
- Kline, Morris. *Mathematics: The Loss of Certainty*. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1980.
- Klingender, Francis Donald. *Goya in the Democratic Tradition*. Londra: Sidgwick and Jackson, 1948.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- Knox, Bernard. "The Date of the Oedipus Tyrannus." *American Journal of Philology* 77 (1956): 133-47.
- . *Oedipus at Thebes*. New York: Norton, 1971.
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. Çev. Boleslaw Taborski. Sunuş Peter Brook. Londra: Methuen, 1964.
- Kozinn, Allan. "John Cage, 79, a Minimalist Enchanted With Sound, Dies." *New York Times*, 13 Ağustos 1992.
- Krauss, Laurence M. ve Robert J. Scherrer. "The End of Cosmology?" *Scientific American* 298 (Mart 2008): 46-53.
- . "The Return of a Static Universe and the End of Cosmology." *Journal of General Relativity and Gravitation* 39 (Ekim 2007): 1545-50.
- Krauss, Rosalind E. "LeWitt in Progress." *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 244-58. Cambridge, Mass.: MIT Yay., 1985.
- Kroeber, Karl. *British Romantic Art*. Berkeley: California Üniversitesi, 1986.
- . "The Evolution of Literary Study, 1883-1983." *PMLA* 99 (Mayıs 1984): 326-39.
- Kuhn, Thomas S. *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1957.
- . "Energy Conservation as an Example of Simultaneous Discovery." *The Essential Tension*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1977.
- Kunzle, David. "Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down." *Art Bulletin* 59 (Haziran 1977): 197-202.
- . "World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type." *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, ed. Barbara A. Babcock, 39-94. Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1978.
- Laffin, John. *The Western Front Illustrated, 1914-1918*. Wolfeboro Falls, N.H.: Allan Sutton, 1991.
- Lalande, André. *La dissolution opposée à l'évolution dans les sciences physiques et morales*. Paris: Félix Alcan, 1899.
- Landon, H.C. Robbins. *Haydn: The Years of "The Creation," 1796-1800*, Cilt. 4 of Haydn: Chronicle and Works. Bloomington: Indiana Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Lanckester, E. Ray. *Degeneration: A Chapter in Darwinism*. Londra: Macmillan, 1880.
- Laplace, Pierre Simon. *Exposition du système du monde*. 4. Basım. Paris: Mme ve Courcier, 1813.
- Lavater, Johann Caspar. *Essays on Physiognomy*. Çev. Thomas Holcroft; *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* içinde. Londra: W. Tegg, 1860.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel. *Carnival in Romans*. Çev. Mary Feeney. New York: Braziller, 1979.
- . *The Peasants of Languedoc*. Çev. John Day. Urbana: Illinois Üniversitesi, 1974.
- Leach, Edmund Ronald. *Rethinking Anthropology*. Londra: Athlone, 1961.
- Lee, Hermione. Virginia Woolf. New York: Knopf, 1997.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, Freiherr von. *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Amsterdam: Chez Isaac Troyel, 1710.

- . *Philosophical Papers and Letters*. Ed. Leroy E. Loemker. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1956.
- Leidner, Alan C., ed. *Sturm und Drang*. New York: Continuum, 1992.
- Leighen, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914*. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1989.
- Lem, Stanislaw. *The Cyberiad: Fables for the Cybernetic Age*. Çev. Michael Kandel. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- Lewes, George Henry. *The Life of Goethe*. Londra: Smith, Elder, 1864.
- . *The Physiology of Common Life*. Edinburgh: Blackwood, 1859-60.
- Lewitt, Sol. Sol Lewitt: Prints 1970–86. Londra: Tate Gallery, 1986.
- Lieven, Dominic. *Russia Against Napoleon: The Battle for Europe, 1807 to 1814*. Londra: Allen Lane/Penguin, 2009.
- Lillo, George. *The London Merchant; or, The History of George Barnwell*. Ed. William H. McBurney. Lincoln: Nebraska Üniversitesi, 1965.
- Lilly, John C. "Mental Effects of Reduction of Ordinary Levels of Physical Stimuli on Intact, Healthy Persons." *Psychiatric Research Reports* 5 (1956): 1-9.
- Linde, Andrei. "The Self-Reproducing Inflationary Universe." *Scientific American* 271 (Kasım, 1994): 48-55.
- Lindsay, Jack. J.M.W. Turner, His Life and Work. New York: New York Graphic Society, 1966.
- Long, Charles H. "Cosmogony." *Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade. New York: Macmillan, 1987.
- Lucretius Carus, Titus. *De Rerum Natura*. Ed. Martin Ferguson Smith. Çev. W.H.D. Rouse. 2. basım. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yay., 1982.
- Mach, Ernst. "On the Conservation of Work." *Popular Scientific Lectures*; Ernst Mach, 5. basım, çev. Thomas J. McCormack. LaSalle, Ill.: Open Court, 1943.
- Macrobius. *The Saturnalia*. Çev. Percy Vaughan Davies. New York: Columbia Üniversitesi Yay., 1969.
- Malevich, Kazimir. *The Non-Objective World*. Çev. Howard Dearstyne. Chicago: Paul Theobald, 1959.
- Maréchal, P. Sylvain. *Le jugement dernier des rois: prophétie en un acte, en prose*. Paris: C.-F. Patris, 1793-4.
- Marijnissen, Roger H. "Bosch and Bruegel on Human Folly." *Folie et déraison à la renaissance: colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance*, 41-52. Brüksel: Bruxelles Üniversitesi Yayınları, 1976.
- Marinetti, Filippo Tommaso vd. *Futurist Manifestos*. Ed. Umberto Apollonio. Londra: Thames and Hudson, 1973.
- Martin, Gregory. *The Flemish School, c. 1600–c. 1900*. National Gallery Catalogues. Londra: National Gallery, 1970.
- Masefield, John. *John Masefield's Letters from the Front, 1915–1917*. Ed. Peter Vansittart. Londra: Constable, 1984.
- Masheck, Joseph. "Guernica as Art History." *Art News* 66 (Aralık 1967): 32-5, 65-8.
- Maude, Frederic Natusch. *War and the World's Life*. Londra: Smith, Elder, 1907.
- Maxwell, James Clerk. *Matter in Motion (1876). The Great Ideas Today*. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1986.
- Meaume, Edouard. *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*. Paris: Ve. Jules Renouard, 1860.
- Meisel, Martin. "Between Two Fires: Henry Adams and the Temperature of History." *Nature, Politics, and the Arts: Essays on Romantic Culture for Carl Woodring*, ed. Hermione de Almeida, 249-63. Newark: Delaware Üniversitesi, 2015.
- . *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1983.
- Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. Ed. Harrison Hayford ve Hershel Parker. New York: Norton, 1967.

- Merricks, Linda. *The World Made New: Frederick Soddy, Science, Politics, and Environment*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Merz, John Theodore. *A History of European Thought in the Nineteenth Century*. Edinburgh: W. Blackwood, 1904–1912; yeniden basım, New York: Dover, 1965.
- Michelet, Jules. *Histoire du dix-neuvième siècle*. Cilt. 3: Jusqu'à Waterloo. Oeuvres complètes. Paris: Flammarion, 1898.
- Miller, Mitchell. "First of All": On the Semantics and Ethics of Hesiod's Cosmogony." *Ancient Philosophy* 21 (2001): 251-76.
- . "The Implicit Logic of Hesiod's Cosmogony: An Examination of Theogony 116–133." *Independent Journal of Philosophy* 4 (1983): 131-42.
- Milner, John. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yay., 1996.
- Milton, John. *The Poems of John Milton*. Ed. John Carey ve Alastair Fowler. Longman Annotated English Poets. Londra: Longman, 1971.
- Mitchell, William John Thomas. "Metamorphoses of the Vortex." *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, ed. Richard Wendorf, 125-68. Minneapolis: Minnesota Üniversitesi, 1983.
- Monteverdi, Claudio. *L'Orfeo. Favola in musica Rappresentata in Mantova l'anno 1607*. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1993.
- Moore, Ellen Wedemeyer. *The Fairs of Medieval England; An Introductory Study*. Toronto: Pontifical Institute, 1985.
- Moore, Walter. *Schrödinger: Life and Thought*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989.
- More, Hannah. *The Inflexible Captive. The Miscellaneous Works of Hannah More*, 15-57. Londra: Thomas Tegg, 1840.
- Morley, Henry. *Memoirs of Bartholomew Fair*. Londra: Chapman and Hall, 1859.
- Morley, John. *The Life of Richard Cobden*. Londra: Chapman and Hall, 1881.
- Murry, J. Middleton. *Jonathan Swift: A Critical Biography*. Londra: Cape, 1954.
- Musser, George. "Was Einstein Right?" *Scientific American* 291 (Eylül 2004): 88-91.
- Nachtmerrie over Nederland: Een herinnerings-album. Amsterdam: De Groener Amsterdammer, 1945.
- Nemerov, Howard. *New and Selected Poems*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1960.
- Newton, Isaac. *The Correspondence of Isaac Newton*. Ed. H.W. Turnbull. Cambridge Üniversitesi Yay., 1960.
- . *Isaac Newton's Papers and Letters on Natural Philosophy*. Ed. I. Bernard Cohen ve Robert E. Schofield. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1958.
- . *The Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Çev. Andrew Motte. Revised by W. Davis. Londra: H.D. Symonds, 1803.
- . *Opticks; or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. Londra, 1730. New York: Dover, 1979.
- Nichol, John Pringle. *The Architecture of the Heavens*. Londra: Hippolyte Bailliere, 1851.
- . *Thoughts on Some Important Points Relating to the System of the World*. Edinburgh: William Tait, 1846.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Çev. William A. Haussmann. Edinburgh: T.N. Foulis, 1909.
- . *Culture and Value*. Ed. G.H. von Wright vd. Çev. Peter Winch. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1980.
- . *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Nietzsches Werke, Band I. Leipzig: C.G. Naumann, 1899.
- Nordau, Max. *The Conventional Lies of Our Civilization*. Chicago: L. Schick, 1887.
- . *Degeneration*. Londra: William Heinemann, 1895.
- Northrup, Mark D. "Milton's Hesiodic Cosmology." *Comparative Literature* 33 (Sonbahar 1981): 305-20.

- Novak, Barbara ve Brian O'Doherty. "Rothko's Dark Paintings: Tragedy and Void." Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington, 265-81. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yay., 1998.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg). *Novalis Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenberg*. Ed. Paul Kluckhohn ve Richard Samuel. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960-77.
- O'Connor, Ralph. *The Earth on Show: Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-56*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 2007.
- Oreskes, Naomi, Kristin Shrader-Frechette ve Kenneth Belitz. "Verification, Validation, and Confirmation of Numerical Models in the Earth Sciences." *Science* 263 (4 Şubat 1994): 641-6.
- Otto Dix 1891-1969. Sergi kataloğu. Londra: Tate Gallery, 1992.
- Overbye, Dennis. "Celebrating a Century of Confusion and Triumph." *New York Times*, 12 Aralık 2000.
- . "Quantum Trickery: Testing Einstein's Strangest Theory." *New York Times*, 27 Aralık 2005.
- Ovidius Naso, Publius. *Fasti*. Çev. James George Frazer. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1976.
- . *Metamorphoses*. 3. basım. Çev. Frank Justus Miller. Ed. G.P. Goold. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1984.
- Owen, Wilfred. *Collected Letters*. Ed. Harold Owen ve John Bell. Londra: Oxford Üniversitesi Yay., 1967.
- Pagel, Walter. *Joan Baptista van Helmont, Reformer of Science and Medicine*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1982.
- Paley, Morton D. *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought*. Oxford: Clarendon, 1970.
- Pareles, Jon. "Noise Evokes Modern Chaos for a Band." *New York Times*, 9 Mart 1986.
- Pascal, Blaise. *Oeuvres complètes*. Ed. Louis Lafuma. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- . *Pensées. Oeuvres complètes*, ed. Michel Le Guern. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2000.
- Patterson, Elizabeth Chambers. *Mary Somerville and the Cultivation of Science, 1815-1840*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1983.
- Paulson, Ronald. *Literary Landscape: Turner and Constable*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yay., 1982.
- . *Representations of Revolution, 1789-1820*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1983.
- Peacock, Thomas Love. Headlong Hall. The Works of Thomas Love Peacock, ed. Henry Cole, Cilt. 1. Londra: R. Bentley and Son, 1875.
- Peterson, Ivars. "Escape Into Chaos." *Science News* 125 (1984): 328-9.
- Phillips, Margaret M. *The "Adages" of Erasmus: A Study with Translations*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1964.
- Philo of Alexandria. *The Works of Philo Judaeus, the Contemporary of Josephus*. Çev. C.D. Yonge. Londra: H.G. Bohn, 1854.
- Planck, Max. *Philosophy of Physics*. New York: Norton, 1936.
- . *Where Is Science Going?* Çev. James Murphy. New York: Norton, 1932.
- Plato. *The Collected Dialogues*. Ed. Edith Hamilton ve Huntington Cairns. New York: Bollingen, 1961.
- . *Timaeus*. Çev. R.G. Bury. Plato, Cilt. 9. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1981.
- Plotinus. *Plotinus in Seven Volumes*. Çev. A.H. Armstrong. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1966.
- Poetic Edda. 2. basım. Çev. Lee M. Hollander. Austin: Texas Üniversitesi, 1987.
- Pointon, Marcia R. *Milton and English Art*. Toronto: Toronto Üniversitesi, 1970.
- Pool, Robert. "Chaos Theory: How Big an Advance?" *Science* 245 (7 Temmuz 1989): 26-8.
- Pope, Alexander. *The Dunciad*. Ed. James Sutherland. Londra: Methuen, 1953.
- . *The Poetical Works of Alexander Pope*. Ed. Adolphus William Ward. Londra: Macmillan, 1930.

- Popper, Karl. "Irreversibility; or, Entropy Since 1905." *British Journal for the Philosophy of Science* 8 (1957): 151-5.
- Poultney, Rosemary. *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama*. Gerrard's Cross: Colin Smythe, 1988.
- Prigogine, Ilya ve Isabelle Stengers. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. Toronto: Bantam, 1984.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. Londra: Jonathan Cape, 1967.
- . *Slow Learner: Early Stories*. Londra: Jonathan Cape, 1985.
- Rabelais, François. *Oeuvres de Rabelais*. Ed. Louis Moland. Paris: Éditions Garnier Frères, 1950.
- . *The Works of Rabelais*; İng. Çev: Urquart ve Motteux, Variorum notlarıyla. Londra.
- Rankine, W.J. Macquorn. *Miscellaneous Scientific Papers*. Ed. W.J. Millar. Londra: Charles Griffin, 1881.
- Rebel, Jean-Féry. *Les éléments*. Ed. Catherine Cessac. Paris: Salabert, 1993.
- Reid, Alec. *All I Can Manage, More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett*. Dublin: Dolmen, 1968.
- Reinhardt, Ad. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose. New York: Viking, 1975.
- Remise, Jac, Pascale Remise ve Regis van de Walle. *Magie lumineuse, du théâtre d'ombres à la lanterne magique*. Paris: Ballaud, 1979.
- Ripa, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. 1758–60 Hertel Yay. "Iconologia." Ed. Edwin A. Maser. New York: Dover, 1971.
- Robertson, Étienne-Gaspard. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute É.-G. Robertson*. Paris: Chez l'auteur, 1831-4.
- Roger, Jacques. *Buffon: A Life in Natural History*. Çev. Sarah Lucille Bonnefoi. Ed. L. Pierce Williams. Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1997.
- Rosand, David. "Introduction. Capriccio: Goya and a Graphic Tradition." Janis A. Tomlinson, *Graphic Evolutions: the Print Series of Francisco Goya*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1989.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1972.
- Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper and Row, 1975.
- Rubens, Peter Paul. *The Letters of Peter Paul Rubens*. Çev. ve der. Ruth Sanders Magurn. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1955.
- Rudwick, Martin J.S. *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 2005.
- . *Worlds Before Adam: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Reform*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 2008.
- Ruskin, John. *Modern Painters*. Londra: Smith, Elder, 1873.
- . *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House, 1856–71*. 2. basım. Londra: Smith, Elder, 1857.
- . *The Works of John Ruskin*. Ed. E.T. Cook ve Alexander Wedderburn. Londra: George Allen, 1903-12.
- Russell, H. Diane. *Jacques Callot: Prints and Related Drawings*. Washington: National Gallery, 1975.
- Russolo, Luigi. *L'arte dei rumori. Futurism & Futurismi* içinde, 565-69. Milano: Bompiani, 1986.
- Salzman, Eric. "Imaginary Landscaper." *Writings About John Cage*, ed. Richard Kostelanetz, 1-7. Ann Arbor: Michigan Üniversitesi, 1993.
- Santayana, George. *Dominations and Powers*. New York: Scribner, 1951.
- Sartre, Jean-Paul. "On the Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner." *Faulkner: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert Penn Warren, 87-93. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972.
- Sayre, Eleanor. *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*. Boston: Museum of Fine Arts, 1978.

- Schaffer, Simon. "The Nebular Hypothesis and the Science of Progress." *History, Humanity, and Evolution: Essays for John C. Greene*, ed. James R. Moore, 131-64. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989.
- Schenker, Heinrich. "The Representation of Chaos from Haydn's Creation." Çev. William Drabkin. *The Masterwork in Music: A Yearbook*, 2:97-105. *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Schiller, Friedrich. *Essays Aesthetical and Philosophical*. Londra: George Bell, 1875.
- Schlegel, August Wilhelm von. *Lectures on Dramatic Art and Literature*. Çev. John Black; A.J.W. Morrison. Londra: George Bell, 1904.
- Schlegel, Friedrich von. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Ed. Hans Eichner. Cilt. 2; Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, ed. Ernst Behler vd. Münih: F. Schöningh, 1967.
- . *Philosophical Fragments*. Çev. Peter Firchow. Minneapolis: Minnesota Üniversitesi, 1991.
- Schöenberg, Arnold ve Wassily Kandinsky. *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*. Ed. Jelen Hahl-Koch. Çev. John C. Crawford. Londra: Faber and Faber, 1984.
- Scholte, Jan Hendrick. *Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch*. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1938.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürcher Ausgabe: Werke in zehn Bänden*. Zurich: Diogenes, 1977-81.
- Schürmann, Reiner. *Meister Eckhart, Mystic and Philosopher*. Bloomington: Indiana Üniversitesi Yay., 1978.
- Schwartz, Regine. "Milton's Hostile Chaos: '... And the Sea Was No More.'" *ELH* 52 (Yaz 1985): 337-74.
- Scribe, Eugène. *Le verre d'eau; ou, les effets et les causes. Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe*, cit. 5, pt. 2. Paris: Furne et Cie./Aimé André, 1841.
- Sebald, Winfried Georg. *The Rings of Saturn*. Çev. Michael Hulse. New York: New Directions, 1998.
- Seidel, Michael. "Satire and Metaphoric Collapse: The Bottom of the Sublime." *Satire in the Eighteenth Century*, ed. J.D. Browning. New York: Garland, 1983.
- Serres, Michel. *Feux et signaux de brume: Zola*. Paris: Grasset, 1975.
- . *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Ed. Josué V. Harari ve David F. Bell. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları, 1982.
- Shakespeare, William. *The Taming of the Shrew*. Ed. Brian Morris. The Arden Shakespeare. Londra: Methuen, 1981.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. Thomas Hutchinson. Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1960.
- Simpson, Thomas K. "Maxwell's Treatise and the Restoration of the Cosmos." *The Great Ideas Today*, 218-67. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1986.
- Sisman, Elaine R. "Haydn's Theater Symphonies." *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990): 292-352.
- Smart, Christopher. *The Poetical Works of Christopher Smart*, Cilt. 1, Jubilate Agno. Ed. Karina Williamson. Oxford: Clarendon, 1980.
- Smith, Adam. *Essays on Philosophical Subjects*. Ed. W.P.D. Wightman ve J.C. Bryce. Oxford: Clarendon, 1980.
- Smith, Colin. *Contemporary French Philosophy*. Londra: Methuen, 1964.
- Smith, Crosbie. *The Science of Energy: A Cultural History of Energy Physics in Victorian Britain*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1998.
- Smith, Crosbie ve M. Norton Wise. *Energy and Empire: A Biographical Study of Lord Kelvin*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1989.
- Smith, David C. H.G. Wells: *Desperately Mortal; A Biography*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yay., 1986.

- Smolin, Lee. *The Trouble with Physics: The Rise of String Theory, the Fall of a Science, and What Comes Next*. Boston: Houghton Mifflin, 2007.
- Soddy, Frederick. *Wealth, Virtual Wealth and Debt*. New York: E.P. Dutton, 1933.
- Somerville, Mary. *Personal Recollections from Early Life to Old Age*. Boston: Roberts, 1876; yeniden basım; New York: AMS, 1975.
- Sophocles. *Oedipus the King. The Complete Greek Tragedies*, Cilt. 2: Sophocles, ed. David Grene ve Richmond Lattimore. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1954.
- Spencer, Herbert. *First Principles*. Londra: Williams and Norgate, 1862; 2. basım, 1867.
- . "Progress: Its Law and Cause." *Westminster Review*, n.s., 11 (Nisan 1857): 445-85.
- Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. Çev. Charles Francis Atkinson. New York: Knopf, 1973.
- Stallybrass, Peter ve Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1986.
- Stendhal [Marie-Henri Beyle]. *The Charterhouse of Parma*. Çev. C.K. Scott Moncrieff. Londra: Chatto and Windus, 1926.
- . *La chartreuse de Parme. Romans et Nouvelles*, Cilt. 2, ed. Henri Martineau. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1956.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. James A. Work. New York: Odyssey, 1940.
- Stevens, Wallace. *The Palm at the End of the Mind*. Ed. Holly Stevens. New York: Vintage, 1972-76.
- Stommel, Henry ve Elizabeth Stommel. "The Year Without a Summer." *Scientific American* 240 (Haziran 1979): 176-86.
- Stoppard, Tom. *Arcadia*. Londra: Faber and Faber, 1993.
- . *Hapgood*. Londra: Faber and Faber, 1988, 1994.
- Strange Attractors: Signs of Chaos. Sergi katalogu. New York: New Museum of Contemporary Art, 1989.
- Stridbeck, Carl Gustaf. *Bruegelstudien: Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. A.* Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956.
- . "Combat Between Carnival and Lent' ... an Allegorical Picture of the Sixteenth Century." *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 19 (1956): 96-109.
- Strogatz, Steven. "The Real Scientific Hero of 1953." *New York Times*, 4 Mart 2003.
- . *Sync: The Emerging Science of Spontaneous Order*. New York: Theia, 2003.
- Strugatsky, Arkady ve Boris Strugatsky. *Definitely Maybe: A Manuscript Discovered Under Unusual Circumstances*. Çev: Antonina W. Bouis. New York: Macmillan, 1978.
- Studio Daniel Libeskind. <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/imperial-war-museum-north>.
- Sun Tzu. *The Art of War*. Çev. Samuel B. Griffith. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1963.
- Swarzenski, Hanns. "The Battle Between Carnival and Lent." *Bulletin of the Museum of Fine Arts* [Boston] 49 (Şubat 1951): 2-11.
- Symons, Arthur. "The Decadent Movement in Literature." *Harper's New Monthly Magazine* 26, no. 87 (Kasım 1893): 858-68.
- Tait, Peter Guthrie. *Heat*. Londra: Macmillan, 1895.
- Tankard, Alice Doumanian. *Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of War; A Comparative Study in Three Parts—Iconographic and Compositional, Stylistic, and Psychoanalytic*. Philadelphia: Art Alliance Yay.; Londra: Associated Yay., 1984.
- Taran, Leonardo. "The Creation Myth in Plato's Timaeus." *Essays in Ancient Greek Philosophy*, ed. John P. Anton ve George L. Kustos, 372-407. Albany, N.Y.: SUNY Yay.
- Taylor, Richard P. "Order in Pollock's Chaos." *Scientific American* 287 (Aralık 2002): 116-22.

- Taylor, Richard P., A.P. Micolich ve D. Jonas. "Fractal Analysis of Pollock's Drip Paintings." *Nature* 339 (3 Haziran 1999): 422.
- Temple of the Muses; or, The Principal Histories of Fabulous Antiquity. Michel de Marolles'den çeviri. Amsterdam: Z. Chatelain, 1733.
- Thackeray, William. *Miscellaneous Essays*. Londra: Smith, Elder, 1886.
- Thomas, Sophie. *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. New York: Routledge, 2008.
- Thompson, Edward Palmer. "'Rough Music': Le charivari anglais." *Annales* 27 (Mart/Nisan 1972): 285-312.
- Thomson, James. *The City of Dreadful Night and Other Poems*. Londra: Reeves and Turner, 1888.
- . *Poems and Some Letters of James Thomson*. Ed. Anne Ridler. Londra: Centaur, 1963.
- Thornbury, Walter. *Life of J.M.W. Turner, R.A. [1877]*. Londra: Ward Locke Reprints, 1970.
- Thucydides. *History of the Peloponnesian War*. Çev. Rex Warner. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Tieck, Ludwig. *Werke in vier Banden*. Ed. Marianne Thalmann. Münih: Winkler-Verlag, 1964.
- Tolstoy, Leo. *War and Peace*. *World's classics* ed. Çev. Louise ve Aylmer Maude. Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1970.
- Toomer, G.T. "Mathematics." *The Oxford Classical Dictionary*, ed. N.G.L. Hammond ve H.H. Scullard. Oxford: Clarendon, 1970.
- Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. Cilt. 5: Vocal Music. Londra: Oxford Üniversitesi Yay., 1972.
- Tryon, Edward P. "Is the Universe a Vacuum Fluctuation?" *Nature* 248 (14 Aralık 1973): 396-7.
- Turner, Joseph Mallard William. "Reflection and Colour." British Library, Add. Mss. 46151H.
- Valbuena Prat, Ángel. "Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis." *Revue Hispanique* 61 (Haziran 1924): 1-302.
- Vico, Giambattista. *The New Science of Giambattista Vico*. Çev. Thomas Goddard Bergin ve Max Harold Fisch. Ithaca, N.Y.: Cornell Üniversitesi Yayınları, 1968.
- Vlastos, Gregory. "The Disorderly Motion in the Timaeus" ve "Creation in the Timaeus: Is It a Fiction?" *Studies in Plato's Metaphysics*, ed. R.E. Allen, 379-99, 401-19. New York: Humanities Yay., 1965.
- . *Plato's Universe*. Seattle: Washington Üniversitesi, 1975.
- Volney, Constantin-François. *Les ruines, ou méditation sur les révolutions des empires*. Paris: Desenne, Volland, Plassan, libraires, 1791.
- Walford, Cornelius. *Fairs Past and Present; A Chapter in the History of Commerce [1883]*. Economic Classics; New York: Augustus M. Kelley, 1968.
- Wallace, Robert K. *Melville and Turner: Spheres of Love and Fright*. Athens: Georgia Üniversitesi, 1992.
- Wedgwood, Cicely Veronica. *The Thirty Years War*. Londra: Methuen, 1981.
- Weiss, Jeffrey. "Rothko's Unknown Space." Mark Rothko. Washington: National Gallery of Art, 1998.
- Wells, Herbert George. *Certain Personal Matters*. Londra: Lawrence and Bullen, 1898.
- . *Experiment in Autobiography*. New York: Macmillan, 1934.
- . "The Rediscovery of the Unique." *Fortnightly Review* 56 (Temmuz 1891): 106-11.
- . *Seven Famous Novels*. New York: Knopf, 1934.
- . *The Time Machine*. The Works of H.G. Wells, Cilt. 1., Atlantic ed. Londra: Fisher Unwin, 1924.
- . *The Undying Fire. A Contemporary Novel*. Londra: Cassell, 1919.
- Westermann, Claus. *Genesis I-II: A Commentary*. Çev. John J. Scullion S.J. Minneapolis, Minn.: Augsburg, 1984.
- Westfall, Richard S. *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yay., 1983.
- Weyl, Hermann. *The Open World: Three Lectures on the Metaphysical Implications of Science*. New Haven, Conn.: Yale Üniversitesi Yayınları, 1932.

- "What Future for the Chaos Concept." "News and Views." *Nature* 300 (25 Kasım 1982): 311. Wheeler, John. "Law Without Law." *Quantum Theory and Measurement*, ed. J.A. Wheeler ve W.H. Zurek. Princeton, N.J.: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1983.
- Whewell, William. "Lyell's Principles of Geology, Volume 2." *Quarterly Review* 47 (Mart/Temmuz 1832): 103-32.
- White, Harry. "'Something is Taking its Course': Dramatic Exactitude and the Paradigm of Serialism in Samuel Beckett." *Samuel Beckett and Music*, ed. Mary Bryden, 159-71. Oxford: Clarendon, 1998.
- Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Boston: Houghton Mifflin, 1950.
- Wigner, Eugene P. "The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences." *Communications in Pure and Applied Mathematics* 13 (Şubat 1960): 1-14.
- Wilford, John Noble. "Moon May Save Earth from Chaotic Tilting of Other Planets." *New York Times*, 2 Mart 1993.
- Williams, Aubrey L. *Pope's Dunciad: A Study of Its Meaning*. Londra: Methuen, 1955.
- Williams, John R. *The Life of Goethe: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Williams, L. Pearce. *Michael Faraday: A Biography*. New York: Simon and Schuster, 1971.
- Wilson, Edward O. *Biophilia*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1984.
- Wilson, Peter H. *Europe's Tragedy: A History of the Thirty Years War*. Londra: Allen Lane, 2009.
- Wilton, Andrew. *Turner and the Sublime*. Londra: British Museum Publications, 1980.
- Winner, Langdon. M. Mitchell Waldrop ve Roger Lewin tarafından Kitap değerlendirmesi. *New York Times. Book Review*, 14 Şubat 1993, 12.
- Wisdom, Jack ve Gerald Jay Sussman. "Numerical Evidence That the Motion of Pluto Is Chaotic." *Science* 241 (Temmuz 1988): 433-7.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1974.
- Woolf, Virginia. "Modern Novels." *Times Literary Supplement*, 10 Nisan 1919, 189-90.
- Yve-Alain Bois. "The Limit of Almost." Ad Reinhardt [sergi kataloğu], 11-33. New York: Rizzoli, 1991.
- Zamyatin, Yevgeny Ivanovich. *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*. Ed. Mirra Ginsburg. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1970.
- . *We*. Çev. Bernard Guilbert Guerney. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Zeilinger, Anton. "On the Interpretation and Philosophical Foundation of Quantum Mechanics." *Vastakohtien todellisuus, festschrift for K.V. Laurikainen*, ed. U. Ketvel vd. Helsinki: Helsinki Üniversitesi Yayınları, 1996. Michael Reck tarafından HTML sunum (1997).
- Zeilinger, Anton. "The Message of the Quantum." *Nature* 438 (8 Aralık 2005): 743.
- Zelter, Carl Friedrich. "Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin." *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (21 Ocak 1801): 289-96.
- Zencey, Eric. "Mr. Soddy's Ecological Economy." *New York Times*, 12 Nisan 2009.
- Zola, Émile. *The Debacle*. Çev. L.W. Tancock. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- . *Oeuvres complètes*. 15 Cilt. Ed. Henri Mitterand. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966—.

A

Abend in der Wijschaete-Ebene 189
abis 59, 124, 218, 224, 246, 277
Accommodating the Chaos 338
Act Without Words 339, 345
Adams, Henry 35, 60, 274, 275, 276, 298, 305, 316, 324, 325, 413
Adams, Robert M 35, 60, 274, 275, 276, 298, 305, 316, 324, 325, 413
Âdem 66, 69, 126, 129, 142, 158, 167, 307, 308, 341
A Harlot's Progress 228
ahenk 131, 232, 253, 344
ahensizlik 35, 40, 232, 344
akıl 15, 36, 49, 51, 52, 59, 91, 119, 160, 172, 183, 202, 220, 237, 242, 245, 283, 284, 286, 289, 290, 291, 294, 331
alan kuramı 15
alaycı epik 130, 133
alegori 63, 120, 249
Alexanderschlacht 195
All That Fall 339
Also sprach Zarathustra 184
Altdorfer, Albrecht 195
Alter, Robert 66
altüst olma 329
Amazonların Muharebesi 196
America 245
Anaksagoras 51
Anaksimandros 53
Anaksimenes 53
Ananke 52
anaritmi 41
anarşi 112, 205, 213, 240, 242, 243, 277, 323
anima mundi 21
apeiron 53
Arcadia 28, 418
Aristoteles 50, 53, 93
Arnheim, Rudolf 156, 157
Arnold, Matthew 25, 344, 417
atalet 195, 217, 218, 219, 220, 228, 236, 238, 253, 281, 313

Atasözleri 101

ateş 37, 39, 52, 54, 69, 110, 120, 131, 132, 142, 161, 166, 177, 188, 194, 196, 198, 200, 205, 208, 209, 212, 213, 215, 217, 224, 239, 246, 249, 250, 274, 308, 309, 317, 319, 323
atomcular 51, 281
Augustinus 16, 35, 36, 40, 43, 55, 74, 214
auto sacramentale 120
azalmayan entropi 337
Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması 105
B
Bab Ballads 95
Babil Kulesi 69
Babylon 254
Bacon, Francis 22
Baer, Karl Ernst von 295
Bakhtin, Mikhail 99, 101
Balla, Giacomo 276, 277, 279
Barbusse, Henri 208, 209, 211
barış 142, 148, 149, 159, 170, 217, 323
Barnaby Rudge 74
Barrow, John D. 25
Bartholomew Fair 107, 108, 414
Başlangıç 97, 109, 131, 173
Baudelaire, Charles 59, 104, 317
Beckett, Samuel 13, 35, 41, 213, 288, 299, 328, 333, 334, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 416, 420
Becquerel, Henri 294
Beer, Gillian 228, 331
Beethoven, Ludwig van 416
belirlenimci kaos 27
belirlenimcilik 16
belirsizlik 17, 22, 23, 24, 32, 107, 118, 329, 330, 342
Bell, John 11, 20, 415, 417
Bentley, Richard 220, 221, 415
Bergson, Henri 62, 275
Berlin, Isaiah 147, 153, 201, 208, 215, 319, 321, 420
Bertalanffy, Ludwig von 30
Beyhüdelik Panayırı 113, 114

- Beyle, Marie-Henri 418
bien agir 316
 bilinç akışı 332
 bilmece 18
 birörneklilikçilik 290, 292, 293
Bir Yaz Gecesi Rüyası 115, 117, 118
 biyofiziksel iktisat 14, 328
Black Brunswicker 145
 Blake, William 40, 46, 212, 238, 243, 244, 245, 415
 Boccaccio, Giovanni 98
 Boccioni, Umberto 276, 277, 278
 Bohr, Niels 22, 23, 24, 92, 93
 Boltzmann, Ludwig 35, 298, 325
 Borelli, Giovanni Alfonso 220
 Born, Max 18, 19, 21
 Bosch, Hieronymus 102, 106, 138, 413
 boşluk 24, 40, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 57, 58,
 59, 60, 61, 62, 63, 73, 119, 197, 213, 214, 247,
 287, 342
 Bouelles, Charles de 55, 56
 Boyle, Robert 221
 bölme 65, 67, 68, 73, 93, 94, 158, 335
Breath 338
 Brecht, Bertolt 140
Breda Kuşatması 161
 Brownçı hareket 16, 345
 Bruegel, Pieter 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108,
 109, 137, 181, 205, 413, 418
 Brunhes, Bernard 315, 316, 325, 326, 327, 328
 Brunhes, Jean 315, 316, 325, 326, 327, 328
 Brunold, Charles 282
 Buffon, Comte de 287, 288, 308, 416
 Bulutsu Varsayımı 235
 Bunyan, John 112, 113, 114, 115
 Burckhardt, Jacob 149
 Burke, Edmund 239, 252, 253
 Burke, Peter 239, 252, 253
 burlesk 13, 111, 117, 122, 130
 Burnet, John 221, 222, 223, 224, 225, 246
 Burnet, Thomas 221, 222, 223, 224, 225, 246
Bursting Shell 206
 Büchner, Georg 60
 Büyük Patlama 26, 57
 Büyük Savaş 205, 206
 Byron, George Gordon 225, 288, 289, 307
- C**
 Cage, John 35, 56, 57, 344, 345, 346, 416
 Cain 225, 289
 Calderón de la Barca 119
- Callot, Jacques 146, 151, 159, 160, 161, 162, 163,
 164, 165, 168, 169, 170, 173, 174, 184, 187,
 193, 413, 416
 Calvin, John 47, 73
 Camus, Albert 321
caprichos enfáticos 170, 173, 177
 Carlyle, Thomas 35, 238, 242, 245, 246, 247, 248,
 249, 250, 251, 252, 253
 Carnot, Sadi 284, 286
 Carolus Bovillus 55
 Carrà, Carlo 276, 277, 278
 Castle, Terry 270
Cesaret Ana ve Çocukları 140
 Chambers, Robert 236, 295, 415
 Chaplin, Charles 275
 chasm 46
 Chasseguet-Smirgel, Janine 137
 Cicero 158
 Clark, George 105, 163
 Clausewitz, Carl von 140, 144, 145, 202, 323
 Clausius, Rudolf 35, 283, 286, 287, 298
 Cobden, Richard 414
 Coles, Peter 24
 Combat 152, 153, 418
 concordia discors 253
 Confessiones 35
 Confusio 69, 70
 Confusio Babulonica 70
 Copenhagen 24
 Coriolanus 167
 Cork, Richard 215
 Cornell, Eric 416, 418, 419
 Crane, Stephen 194, 197, 198, 201, 202
 Cuvier, Georges 226, 246, 289, 290
- Ç**
 Çehov, Anton 312, 313, 314, 315, 325
 çılgınlık 100, 101, 102, 106, 159, 184, 246, 252
 çözümme 42, 49, 134, 141, 154, 191, 208, 209, 288,
 315, 316, 319, 330, 336
- D**
 Dada 41, 340
 Dali, Salvador 152, 153
 Dantons Tod 60
 Darwin, Charles 18, 144, 285, 290, 291, 294, 306
Das Naturbild der heutigen Physik 93
 D'Aubigné 161, 162
 d'Aubigné, Agrippa 161
 Davies, John 144, 145, 413
 Davis, Natalie Zemon 414

de Bry, Johann Theodor 149, 150, 151, 152, 153
Decameron 98
Decline of the West 330, 418
Degeneration 300, 316, 412, 414
dégradation de l'énergie 325, 326
 değilleme retoriji 42, 53, 158
 dejenerasyon 300, 302, 315
De Jure Belli ac Pacis 140
 delilik 116, 117, 170, 184, 192
 Demokritos 49, 51
 deneyim 23, 27, 36, 40, 49, 59, 65, 72, 90, 98, 111,
 112, 127, 133, 145, 148, 162, 163, 183, 196,
 197, 198, 201, 204, 211, 215, 244, 295, 306
 denge 153, 219, 285, 286, 296, 297, 301
 dengelenme 297, 306
De Rerum Natura 49, 53, 413
De Robot 147
 Descartes, Rene 35, 58, 220, 281
 Devine, George 339
Dialektik der Natur 60
 Dickens, Charles 42, 74, 217
 didişme 49, 110, 144, 154
Die Geburt der Tragödie 414
 Diepenbeeck, Abraham 38, 141
Die Räuber 241, 242
Die Schöpfung 38, 229, 231, 233, 234, 235, 237
 Dionysos 97, 110, 111
 Dirac, Paul 24, 92
 Dix, Otto 146, 153, 154, 160, 183-193, 205 - 212,
 415
docteur Pascal 324
 doğru hareket etme 316
 doğrusal olmayan karmaşıklık 27
 Dohrn, Anton 300
 dolanıklık 24
 Dolendo, Zacharias 70
 doluluk 89
 domuz, karnaval 101, 110, 111, 112
 Donne, John 55, 57
 Du Bartas, Sieur 53, 54, 142
 Dumas, Alexandre 24
 Dunciad 25, 42, 122, 130, 131, 133, 415, 420
 Dupré, John 19
Durch Fliegerbomben zerstörtes Haus 185
 Durkheim, Emile 96
Dünyalar Savaşı 303

E

Eaton, Thomas Damant 233, 234
 Eckhart, Meister 58, 417

eğretileme 114, 119, 120, 183, 198, 204, 205, 215,
 217, 230, 233, 243, 333, 334, 335
 Ehrimen 142
 Einstein, Albert 14, 15, 16, 17, 20, 24, 25, 27, 91, 92,
 337, 414, 415
 eksiklik 19
 eksiksizlik 19
 Elder Edda 46, 53
 elektrik 155, 249, 286, 297
 elektronlar 23
 elementler 38, 39, 54, 141, 233, 304
 Eliade, Mircea 137, 413
 Eliot, George 330
 Eliot, Thomas Stearns 330
 Elyot, Thomas 43, 73
 Empedokles 51, 217
 Empresyonizm 316
Energy and Empire 417
 enerji 13, 16, 32, 42, 47, 112, 140, 184, 188, 208, 214,
 217, 218, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243,
 244, 245, 247, 250, 251, 253, 274, 275, 276,
 281, 283, 284, 285, 286, 291, 294, 298, 299,
 300, 303, 306, 311, 313, 318, 324, 325, 326,
 327, 328, 329, 335, 336, 337
 Engels, Friedrich 60, 61, 62
 enstet 45, 97, 128, 137, 159
 Ensor, James 74
Entartung 315, 316
 entropi 14, 16, 27, 32, 42, 218, 274, 282, 283, 286,
 288, 298, 299, 304, 305, 306, 308, 309, 312,
 315, 320, 324, 326, 328, 330, 331, 333, 334,
 336, 337
 Epikuros 49, 50, 51, 287
Époques de la nature 287, 288, 308
 Erasmus, Desiderius 100, 139, 150, 158, 159, 160,
 415
 Erebos 45
 Eros 45, 46
Essay on the Principle of Population 306
Essay on the Theory of the Earth 289
Essays on Physiognomy 14, 412
 etik 119, 144, 145, 299, 300, 304, 328
Et sic in infinitum 57
 evrim 99, 236, 275, 285, 290, 294, 295, 297, 298,
 299, 306, 310, 322, 325
Expériences nouvelles touchant le vide 58
Experiment in Autobiography 17, 419
Exposition du système du monde 236, 412

F

fantazmagorya 117, 118, 199

- Faraday, Michael 238, 273, 420
 Farrer, Reginald 214
Fastes d'enfer 98
Fasti 97, 141, 415
 Faulkner, William 331, 332, 333, 416
 Faust 60, 61, 239, 240, 306
 Feigenbaum, Mitchell 35
 felaket 30, 162, 194, 206, 222, 223, 249, 284, 289,
 298, 305, 318, 322, 324, 328, 343
 Fenike 49
 Fermi, Enrico 32
 festival 96, 97, 98, 102, 107, 135
 Feyerabend, Paul 16
 Feynman, Richard 16, 23, 28, 92
First Principles 296, 297, 418
 Fitzgerald, Penelope 19
 Fizik 19, 92, 136, 282
 Flammarion, Camille 288, 304, 305, 306, 307, 308,
 310, 311, 312, 325, 414
 Fludd, Robert 57, 58, 144
Formkomplexe 330
 Forster, E.M 303
 Fortnightly Review 17, 419
 Fowler, Alastair 414
Frankenstein 243
 Franklin, Benjamin 287, 288
 Fransız Devrimi 117, 235, 238, 245, 246, 247, 250
 Frayn, Michael 24
 Fütürizm 274
- G**
 Gaia 45
 Galileo 220
 Galton, Francis 315
Gargantua 42, 110
 Gassendi, Pierre 220
 Gate of Angels 19
 Gatesca pantomima 181
 Gautier, Théophile 170, 173, 317
 gaz 16, 27, 49, 91, 187
géographie humaine 325
 geometri 62, 93, 153
 gereklik 41, 42, 139, 145, 280
Geschöpf 67
 Ghelderode, Michel de 98
 Giacometti, Alberto 44, 344
 Gibbs, Josiah Willard 35, 325
 Gilbert, John 95
 Gilbert, W.S. 95
 Gin Lane 228
- ginnunga-gap* 46
 giyotin 251
Glass of Water 26
 Glid, Nandor 211, 212, 213
 Godot'yu Beklerken 299, 338, 340, 341, 344
 Goethe, Johann Wolfgang 18, 35, 60, 61, 233, 239,
 240, 248, 272, 306, 330, 413, 420
 Goltzius, Hendrick 68, 69
 Gottfried Eichler 69, 70
 Gowing, Lawrence 273
 Goya, Francisco de 41, 146, 160, 161, 170 -193, 205,
 416
 Gödel, Kurt 20, 21, 35, 91
 görelilik kuramı 21, 26
 Grainville, Jean-Baptiste Cousin de 305, 307, 308
 Grimmshausen, Hans Jakob Christoph 159, 166,
 167, 169, 205
 Gros, Antoine-Jean 196
 Grotius, Hugo 140, 158, 159, 160
Guernica 154, 155, 156, 157, 211, 413, 418
 Guizot, Francois 282
 Guth, Alan 32
 gürlütü 27, 112, 125, 126, 132, 133, 142, 143, 198,
 228, 231, 232, 241, 319, 334, 344
- H**
 Hale, J.R. 160, 169
 Hamilton, James 415
 Hamilton, William Rowan 415
Happy Days 339, 341, 346
 Hardenberg, Friedrich von 240, 415
 Hartman, Geoffrey 35
 hava 50, 52, 53, 54, 55, 69, 97, 120, 131, 151, 158,
 198, 205, 215, 220, 310, 313, 341
 Havva 66, 341
 Haydn, Joseph 37, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236,
 237, 416, 417
Headlong Hall 301, 415
Hedgehog and the Fox 201
 Heidel, Alexander 47
 Heisenberg, Werner 13, 14, 20, 22, 23, 24, 35, 40,
 53, 92, 93, 237, 273, 274, 340
 Helfand, David 11
Hellas 243, 304
 Helmholtz, Hermann von 235, 236, 273, 275, 281,
 282, 284, 285, 286
 Herakleitos 53, 144, 217, 224, 274, 342
 Hero and Leander 111
 Herschel, John 236, 237
 Herschel, William 236, 237
 Hersey, John 213

Hesiodos 26, 35, 40, 43, 45, 46, 60, 124, 125
Hırçın Kız 115, 116
 Hill, Christopher 123
History of European Thought in the Nineteenth Century 414
 Hobbes, Thomas 151, 157, 158, 159
 Hockney, David 232
 Hoet, Gerard 70
 Hogarth, William 28, 227, 228, 229, 414
 Holbein, Hans 98
 Holton, Gerald 29, 328, 330
 Horgan, John 21, 30
 Howard, Michael 11, 12, 72, 413, 414
 Hoyle, Fred 32
 Hugo, Victor 140, 158
Human Use of Human Beings 16, 420
 Humboldt, Alexander von 26
 Hume, David 17
 Hutton, James 290, 292, 293
 Huxley, Thomas Henry 18, 27, 290, 292, 293, 296, 299, 300, 301, 302, 304, 316
 Huygens, Christiaan 220
 Hürmüz 142

I
 Ibsen, Henrik 317
Industry and Idleness 228
Inflexible Captive 414
In the Days of the Comet 303, 309
 ışık 16, 23, 25, 57, 58, 61, 69, 93, 102, 117, 122, 141, 170, 172, 185, 189, 196, 199, 235, 237, 273, 280, 286, 288, 291, 297, 307, 339, 340, 342

İ
 ikilik 93, 341
 ilerleme 25, 220, 222, 244, 251, 295, 296, 299, 300, 305, 311, 312, 322, 323, 327
 ilişkisel mantık 95
 ilksel kaos 38, 39, 70, 123, 142
 İsrail 125
 isyan 41, 98, 104, 194, 241, 243

J
 James, W. 11, 25, 26, 27, 30, 31, 46, 89, 90, 91, 93, 108, 109, 112, 204, 214, 282, 290, 298, 332, 413, 415, 417, 418, 419
 James, William 11, 25, 26, 27, 30, 31, 46, 89, 90, 91, 93, 108, 109, 112, 204, 214, 282, 290, 298, 332, 413, 415, 417, 418, 419
 Janus 97, 148, 224, 225
 Jarry, Alfred 42
 jeoloji 225, 290, 293, 325

Johnson, Samuel 230
 Jonson, Ben 29, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 137, 231
 Jordaen, L.J. 147
 Joule, James 282
 Journey to Chaos 338
 Joyce, James 330, 345
 Jubilate Agno 227, 417
jugement dernier des rois 413
 Jung, Carl 26
jus ad bellum 140
jus in bello 140
 Jünger, Ernst 187, 193, 213

K
 kabarcık evrenler 33
 Kahn, Herman 140
 Kandinsky, Wassily 344, 345, 417
 Kant, Immanuel 226, 235, 236, 239, 242, 274, 285, 292, 293, 337
 kaos kuramı 21, 27, 28
 karanlık 16, 36, 37, 47, 57, 58, 61, 63, 118, 120, 124, 125, 126, 129, 132, 136, 142, 146, 172, 173, 182, 183, 184, 185, 189, 199, 208, 211, 222, 224, 225, 231, 233, 235, 247, 248, 273, 274, 289, 304, 319, 325, 336, 340
 kara resimler 170
 karmaşıklık 27, 28, 30, 32, 33, 94, 130, 194, 253, 295, 296, 298
 karnaval 13, 42, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 138, 173, 217
 karşılıklı sağlanmış yıkım 151
 karşı-madde 92
 katastrofizm 290, 292
 Katastrof Okulu 308
 Keegan, John 186, 193, 194, 195
 kelebek etkisi 18, 27
 Kepler, Johannes 220
Khaos genet 45, 60
 kılık değiştirme 97, 98
 kıyamet 102, 104, 121, 136, 140, 143, 195, 205, 211, 213, 215, 288
 kişileştirme 41, 124, 146
 Kline, Morris 19, 20
 Klingender, Francis 176
 Klingler, Friedrich Maximilian 241
Konsül Decius Mus'un Ölümü 196
 Kopenhag Yorumu 22
 kozmik ufuk 21

kozmozgoni 35, 40
 kötülük 106, 129, 139, 323
 kötümserlik 328
 köylüler 161, 167, 169
Kraft 241, 275, 281
Kral Lear 122, 281
Kral Oidipus 14, 65
 Kramer, Stanley 213
Krapp's Last Tape 338
 Krauss, Lawrence M. 25, 345
 Krauss, Rosalind E. 25, 345
 Kroeber, Karl 11, 240, 329
 Kronos 97
 kuantum mekaniği 20, 21, 22, 23, 32
 Kubin, Alfred 146, 147
 Kubrick, Stanley 213
 Kuhn, Thomas 220, 281, 282
 Kunzen, F.L.A. 233
 kusursuz düzen 37, 282
 kütleçekim 20, 195, 219, 221, 224, 226, 234, 236, 291, 317, 342

L

La bataille 162
La Chartreuse de Parme 194
 Lachner, Hans 68, 69
La città che sale 277, 278
La curée 318
La débâcle 318, 319, 321, 323, 324
La fin du monde 304, 305
 Lagrange, Joseph-Louis 225, 251
 Lalande, André 316
 Landon, H.C. Robbins 233
 Lankester, E. Ray 300, 301, 412
La pendaïson 163
 Laplace, Pierre Simon de 15, 89, 225, 226, 235, 236, 251, 412
La revanche des paysans 168
La roue 163
Las resulas 181, 182
Last Man 289, 305
 Lavater, Johann Kaspar 14, 412
La vida es sueño 116, 119, 120
 Leach, E.R. 96, 97, 98, 106, 412
 Le Bon, Gustave 325
Le Distrait 234
Le docteur Pascal 324
 Lee, Hermione 412, 415, 418
Le Feu, Journal d'une escouade 208, 209, 211
Le Forze di una Strada 277

Leibniz, Gottfried Wilhelm von 232, 281, 293, 412
 Lem, Stanislaw 63, 413
 Leopardi, Giacomo 60
Le pillage d'une ferme 165
 Leukippos 51
 Leviathan 37, 55, 110, 151, 158
L'Évolution créatrice 62, 275
 LeWitt, Sol 345
Liber de nichilo 56
 Libeskind, Daniel 214, 215, 418
 Lillo, George 413
 Linde, Andrei 33, 413
 Lindsay, Jack 413
 Locke, John 17, 419
 Lombroso, Cesare 301
Lo mismo 174
 Long, Charles H. 413
 Lord Kelvin 284, 417
 Lorenz, Edward 27, 28
Los caprichos 170
 Low, David 146, 147
 Lucifer 127, 289
 Lucretius 35, 49, 50, 51, 53, 55, 62, 125, 141, 413
 Lukianos 98
 Lyell, Charles 290, 291, 293, 306, 420

M

Mach, Ernst 17, 326, 413
 Machiavelli, Niccolò 140
 Macrobius 413
 MAD 151
 madde 16, 25, 36, 43, 47, 49, 53, 54, 59, 63, 92, 106, 184, 218, 219, 221, 224, 235, 236, 249, 251, 274, 277, 282, 285, 299, 311, 336, 337
Mad Fashions 100
Mahlzeit in der Sappe 191
 Mahşer Güne 37
 Maleviç, Kazimir 344
 Mallarmé, Stéphane 60
 Malthus, Thomas 226, 227, 306, 307, 308
 Mandelbrot, Benoit 28, 29
 mantık 92, 93, 95, 98, 107, 204
 Marc, Franz 344, 345
Märchen 240
 Marduk 48, 144
 Marinetti, F.T. 206, 218, 274, 275, 276, 413
 Marolles, Michel de 166, 419
Marriage 228, 244, 245
Marriage à la Mode 228
 Mars 41, 146, 147, 148, 149, 157, 168, 169, 182, 183,

184, 205, 309, 310, 311, 321

Martı 314

Martin, Gregory 2, 206, 211, 249, 289, 413, 416

Martin, John 2, 206, 211, 249, 289, 413, 416

Masefield, John 207, 413

Masheck, Joseph 413

Masque of Queens 231

Master and Motion 26

Maude, F.N. 11, 144, 145, 413, 419

Maxwell, James Clerk 25, 26, 28, 273, 296, 298,
326, 336, 413, 417

Mayer, J.R. 103, 336

Mécanique céleste 251

Melville, Herman 36, 60, 413, 419

Menin Road 206, 207, 214

Menippos 98

Merz, John Theodore 274, 414

Metafizik 136

metakozmos 14, 19, 25

Metamorphoses 38, 53, 54, 414, 415

Mty 335, 336, 337

Michelet, Jules 307, 414

Millais, John Everett 145

Milletlerin Zenginliği 226

Milner, John 414

Milton, John 41, 46, 114, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 129, 130, 131, 133, 137, 143, 144, 146,
212, 238, 247, 336, 414, 415, 417

Mitchell, W.J.T. 414, 420

Moby-Dick 36, 413

modernizm 155, 157

Modern Painters 253, 416

Modern Times 275

Molloy 345

monde à l'envers 161

Monteverdi, Claudio 231, 414

More, Hannah 414, 416, 417

Morel, Bénédict-Augustin 301

Mozart, Wolfgang Amadeus 237, 416

Musa 37, 47, 73, 134, 221, 222, 225, 272

Musser, George 20, 414

N

Nana 74, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325

Nash, Paul 206, 207

Naturphilosophie 275

nedensellik 17, 18, 52, 72, 145, 193, 203, 322, 329

Nemerov, Howard 12, 72, 94, 414

Nevinson, C.R.W. 206

Newton, Isaac 15, 19, 21, 27, 218, 219, 220, 221, 225,

226, 227, 229, 235, 236, 238, 245, 249, 253,

281, 290, 293, 294, 306, 337, 414, 419

Nichol, John Pringle 295, 414

Nietzsche, Friedrich 184, 192, 274, 317, 414

nihai kaos 241, 298, 305

nomos 239

Nordau, Max 316, 317, 414

Novak, Barbara 415

Novalis 29, 39, 65, 239, 240, 415

Novum Organum 22

O

O'Doherty, Brian 415

olasılıksal nedensellik 329

olay ufku 20

On the Beach 213

Opticks 220, 414

Orchestra 144

Oreskes, Naomi 30, 31, 415

Orfeo 231, 414

Orman Cini 313, 314

Orpheus 125

ortaç 55, 99, 107, 140, 150

Otuz Yıl Savaşı 151

Our Mutual Friend 42, 217

Ouvrages philosophiques 305

Overbye, Dennis 23, 415

Ovidius 35, 37, 38, 45, 53, 54, 55, 97, 101, 124, 125,
141, 415

Owen, Wilfred 415

Oyun Sonu 13, 213, 338, 341, 343

Ö

ölçüm 18, 24, 245

Ölüm Dansı 98

öngörülebilirlik 17, 27, 42, 217, 249

öngörülemezlik 28, 33, 193, 345

P

Pagel, Walter 415

Paley, Morton D. 244, 415

Pan 137

panayır 98, 107, 108, 110, 111, 112, 113

Panmoronium 130

Paradise Lost 122, 123, 124, 126, 130, 133, 142, 143, 307

paradoks 35, 44, 45

paranoya 334, 335

Pareles, Jon 415

Parmenides 51, 53

parodi 98, 108, 114, 122, 124, 127, 128, 130, 138,
149, 345

- Pascal, Blaise 58, 59, 107, 324, 415
 pastoral eğretileme 243
 Patterson, Elizabeth Chambers 415
 Pauli, Wolfgang 20, 21, 93
 Paulson, Ronald 415
 Paulus 101
 Peacock, Thomas Love 301, 415
 Peckham, Morse 40
 Peel, Robert 282
Pensées 58, 59, 415
 periyod ikileme 27
 Philo Judaeus 73, 142, 415
Philosophia Naturalis Principia Mathematica 219
Philosophy of Physics 415
Physik und philosophie 92
 pi 19
 Picart, Bernard 38
 Picasso, Pablo 154, 155, 156, 157, 205, 211, 329, 413, 418
 piktoryalizm 126
Pilgrim's Progress 112, 114, 115
 Planck, Max 16, 17, 18, 23, 415
 Platon 35, 51, 52, 55, 93, 124
Plato's Universe 419
Play 339
 Playfair, John 290, 292
 Plotinus 415
 Poe, Edgar Allan 98
 Poincaré, Henri 20, 21, 326
 Pope, Alexander 25, 42, 122, 130, 131, 133, 135, 137, 138, 226, 331, 415, 420
 Pound, Ezra 330
 Préault, Antoine-Augustin 152, 153
 Prigogine, Ilya 32, 416
Principles of Geology 290, 293, 420
Prometheus Unbound 243
 Proust, Marcel 339
 psikoloji 40, 192
Psychologie des foules 325
Pygmalion 155
 Pynchon, Thomas 35, 333, 335, 416
 Pythagoras 131, 232
 Pythagorasçılar 50
- Q**
 Querela Pacis 139, 159
- R**
 Rabelais, François 42, 99, 114, 416
 radyoaktivite 294
 Raffaello 67, 307
- Rankine, W.J. Macquorn 285, 416
 rasgelelik 33, 42, 92, 280, 282, 335, 345
Räuber 241, 242
 Rauschenberg, Robert 344
 Rebel, Jean-Féry 232, 233, 416
Red Badge of Courage 194, 197
 Reinhardt, Ad 344, 416, 420
res cogitans 22
res extensa 22
 Revolution 238, 245, 250, 251, 252, 415, 416
 Riemann, Bernhard 91
 Rig Veda 45, 53
Rings of Saturn 417
rivolta 279
Road 206, 207, 213, 214
Road Warrior 213
 Romano, Giulio 67
 Rosenblum, Robert 416
 Rosen, Charles 234, 416
 Rothko, Mark 344, 350, 415, 416, 419
 Rousseau, Jean-Jacques 239, 274, 327
 Royal College of Science 17
 Rönesans 66, 99, 115, 138
 Rubens, Peter Paul 41, 148, 149, 150, 153, 157, 182, 196, 205, 416, 418
 Ruelle, David 30
ruines 419
 Ruskin, John 253, 416
 Russolo, Luigi 276, 278, 279, 416
 rüya 23, 98, 107, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 132, 288
 Rybczynski, Zbigniew 71
- S**
 Sade, Marquis de 137, 138
 Sahipsiz Toprak 208
 Saint-Just, Louis-Antoine de 63
 salgın 98, 149, 158, 159, 162, 172, 187, 289, 317, 323, 328
 Santayana, George 27, 416
 sapkınlık 106, 316
 Sartre, Jean-Paul 332, 333, 416
 Saturn 417
 Saturnalia 97, 99, 135, 413
 savaş 38, 39, 42, 50, 54, 58, 74, 102, 103, 122, 125, 139 - 170, 173, 174, 177, 184, 186, 187, 189, 192, 193, 195, 197, 199, 200, 202, 205-214, 224, 241, 275, 290, 304, 319, 321, 322, 323, 325, 339
Savaş ve Barış 140, 194, 200, 204

sayı 17, 59, 62, 71, 73, 74, 91, 164, 202, 336
 sayısızlık 74
 Scarfe, Gerald 151, 152
 Schaffer, Simon 417
 Schelling, Friedrich 274
 Schenker, Heinrich 234, 235, 417
 Scherrer, Robert J. 25
 Schiller 99, 241, 242, 243, 417
 Schiller, Friedrich 99, 241, 242, 243, 417
 Schlegel, A.W. 239, 240, 417
 Schlegel, Friedrich 239, 240, 417
 Schopenhauer, Arthur 274, 339, 342, 417
 Schöenberg, Arnold 344, 345, 417
 Schwartz, Regine 417
 Scribe, Eugène 26, 417
 Sebal, W.G. 417
 Seidel, Michael 42, 417
Selbstbildnis als Mars 183, 184
 Sembolizm 316, 317
 Serres, Michel 317, 417
Ses ve Öfke 331
 sezgi 11, 93
 Shakespeare, William 37, 57, 73, 115, 116, 118, 150, 167, 281, 417
 Shape of Chaos 338
 Shaw, George Bernard 114, 155, 309
 Shelley, Mary 37, 41, 126, 212, 238, 243, 244, 288, 289, 304, 307, 417
 Shelley, Percy Bysshe 37, 41, 126, 212, 238, 243, 244, 288, 289, 304, 307, 417
 sıfır 56, 61, 62, 195, 213, 214, 330, 339, 343
 sibernetik 16, 30
 Silas 101
Simplicius Simplicissimus 166
Sinking in a Sea of Blood 151, 152
 siyaset 40, 167, 318
 Smart, Christopher 227, 417
 Smith, Adam 226, 227, 279, 413, 416, 417, 419
 Smith, Crosbie 226, 227, 279, 413, 416, 417, 419
 Smith, David C. 226, 227, 279, 413, 416, 417, 419
 Snow, C.P. 13, 263, 264, 265
 Somerville, Mary 415, 418
 Sophokles 14, 65, 74, 89, 92, 315
 Speiser, E.A. 47
 Spencer, Herbert 285, 295, 296, 297, 298, 316, 418
 Spengler, Oswald 16, 330, 331, 418
 Stendhal 194, 196, 197, 201, 418
 Stengers, Isabelle 32, 416
 Sterne, Laurence 229, 230, 231, 418

Stevens, Wallace 12, 29, 418
 Stoppard, Tom 23, 28, 418
 Stridbeck, Carl Gustaf 418
 Strugatski kardeşler 337
Sturm und Drang 234, 240, 241, 413
 Sun Tzu 140, 145, 418
 sürtünme 227, 291
 Swift, Jonathan 133, 135, 138, 414
 Swinton, Edward 194
 Symons, Arthur 316, 418
System of the World 295, 414

Ş

Şeytan 111, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 142, 143, 336
 şişen evren 24, 25

T

taban durumu 89, 93, 217, 245
 Tait, Peter Guthrie 89, 326, 414, 418
 tamamlayıcılık 24, 32, 93, 331, 333, 342
 Tango 65, 71, 72, 73, 94
 Tanrı 15, 37, 47, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 74, 96, 97, 106, 114, 122, 123, 127, 128, 129, 136, 138, 139, 142, 143, 159, 225, 227, 232, 237, 239, 243, 244, 282, 292, 294
Tanrı Tüm Yeryüzünün Dillerini Karıştırır 70
 taşlaştırmacı kaos 245
 Taylor, John 100, 101, 418, 419
 tecavüz 11, 149, 159, 173, 176, 178, 181, 185
 Tekvin 26, 37, 40, 46, 47, 48, 53, 55, 65, 66, 67, 69, 93, 124, 129, 141, 158, 222, 272
 temel parçacık fiziği 13
 Tempora Mutantur 234
 termodinamiğin ikinci yasası 13, 283
 termodinamik 13, 14, 284, 285, 286, 294, 296, 298, 299, 312, 314, 317, 319, 326, 328, 331, 335, 336, 344
 termoiktisat 14
 Tesviye 96, 129
 Tevrat 37, 94
 Thackeray, William 145, 419
 Thales 49, 53
The Dunciad 25, 42, 122, 130, 131, 133, 415
The Enraged Musician 228
The Festival of Fools 102
The French Revolution 238, 245, 250, 251, 252
The Marriage of Heaven and Hell 244, 245
The Masque of Anarchy 126, 243, 244
Theogonia 45, 46

Theory of the Earth 221, 222, 289

The Time Machine 301, 419

The Undying Fire 304, 336, 419

Thom, René 30

Thomson, James 284, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 332, 419

Thomson, William 284, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 332, 419

Thornbury, Walter 419

Thukydides 98

Tiamat 41, 48, 144

ticaret 145, 296

Tieck, Ludwig 13, 419

Timaios 51, 52, 55, 93

Titanlar 45

Toles, Tom 151, 152

Tolstoy, Lev 194, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 323, 419

Tomlinson, Janis 180, 416

Tovey, Donald Francis 235, 419

Tufan 222, 223, 272

Turner, J.M.W. 35, 37, 206, 237, 238, 251, 253, 254, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 413, 415, 416, 419, 420

tutarlılık 19, 92, 170, 313, 322

tutarsızlık 19, 35, 91, 249, 291, 322

Türüm Doktrini 58

U

Ubu Roi 42

ucubelik 95, 104, 107, 110, 119, 122, 128, 159, 172, 181, 212

Ulysses 330

Undying Fire 304, 336, 419

Ü

Über die Erhaltung der Kraft 275, 281

Üç Kız Kardeş 313

V

van Buisen, A. 70

van Helmont, Jan B. 27, 49, 415

Vanity Fair 113, 145

van Mander, Karel 70, 71

Vanya Dayı 313, 314

varlık 17, 24, 26, 40, 43, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 62, 63, 118, 190, 284, 286, 329

varoluşun 51, 96

Velikovsky, Immanuel 221

Venus 148, 149, 319, 321

Vermischte Bemerkungen 65

Vertov, Dziga 275

via negativa 59

Vico, Giambattista 136, 419

Virginia Woolf 31, 412

vis inertiae 219

vis viva 218, 250, 281

Vişne Bahçesi 313

Vlastos, Gregory 419

Void of War 214

Volney, Constantin-François 289, 419

Voluspa 46

Vortice 277

W

Wachsmuth, I. 69

Wallace, Robert K. 12, 18, 29, 418, 419

War and the World's Life 144, 413

We Are Making a New World 206

Webern, Anton 345

Wells, H.G. 17, 18, 20, 21, 25, 288, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 312, 325, 335, 336, 417, 419

Westfall, Richard S. 419

Wheeler, John 20, 21, 420

Where Is Science Going? 17, 415

Whewell, William 290, 420

Wiener, Norbert 16, 326, 420

Wigner, Eugene P. 420

Williams, Aubrey 130, 416, 418, 420

Williams, L. Pearce 130, 416, 418, 420

Wilson, Daniel 11, 420

Wilton, Andrew 420

Wirrwar 238, 241

Wisdom, Jack 420

Wise, M. Norton 417

Wittgenstein, Ludwig 43, 420

Woolf, Virginia 31, 412, 420

Wordsworth, William 328

Work 413, 416, 418

Worstward Ho 340

Y

Yaratılış 38, 47, 48, 55, 58, 60, 66, 68, 124, 125, 130, 225, 229, 235, 236, 237

yasa 15, 16, 19, 20, 24, 26, 92, 113, 121, 122, 144, 160, 181, 202, 219, 226, 228, 238, 239, 253, 281, 282, 283, 284, 286, 298, 306, 310, 315, 337

yaşam kuvveti 204

yaşayan enerji 250

Yeats, W.B. 156

Yedi Ölümcül Günah 102, 104, 105

Yeşaya 101, 304, 324

Yorke, James 27, 30

yozlaşma 133, 134, 289, 298, 303, 311, 312

Yuhanna 48

yüce 55, 128, 233, 235, 239, 240, 241, 288, 295, 312,
316, 324

Z

zaman oku 95

Za milliard let do kontsa sveta 337

Zamyatin, Yevgeny Ivanoviç 335, 336, 337, 420

Zeilinger, Anton 20, 21, 420

Zelter, Carl Friedrich 233, 237, 420

Zeus 243

Zola, Émile 35, 60, 74, 298, 305, 317, 318, 319, 320,
321, 322, 323, 324, 325, 417, 420

Zweifel 93

Zweiteilung 93

KAOS İMGELEMİ

Edebiyatta, Sanatta, Bilimde

Martin Meisel

FELSEFE

Dünyaya anlam kazandırmak için anlattığımız öyküler –mitoloji ve din, edebiyat ve felsefe, bilim ve sanat– fikirlerimizi başkalarına aktarma araçlarımızdır. Ancak düzen arayışımızın altında temel düzensizlik korkusu yatar. Gerçek kaosu imgelemek zordur, onu betimlemekse çok daha zordur.

Kaos İmgelemi'nde Martin Meisel büyük bir tutkuyla ve heyecanla mutlak kaosu göstermek, ortaya koymak ve rasyonalize etmek için müthiş bir uğraş veriyor. Bu amaçla, kaos imgesinin toplumsal, psikolojik ve kozmolojik dönüşüm noktalarının öyküsünü aktarıyor. Edebiyattan, felsefeden, resimden, grafik sanatından, bilimden, dilbilimden, müzikten ve filmlerden örneklerle, 18. ve 19. yüzyıllarda kaosun yıkıcılıktan özgürlük ve enerji sağlama potansiyeli olan bir imgeye dönüşümünün olağanüstü öyküsünü anlatıyor.

Sophokles, Platon, Lucretius, Calderon, Milton, Haydn, Blake, Faraday, Çehov, Faulkner, Wells ve Beckett okumaları ile Brueghel, Rubens, Goya, Turner, Dix, Dada ve fütürist ressamaların tablolarını aynı potada eriten Meisel, termodinamikte enerji ve entropinin ele alınışındaki devrime dikkat çekiyor. Yazar sonunda bu kaotik çerçeveyi anlam, amaç, ölümlülük ve zihin gibi konuları açıklamakta kullanıyor.

Martin Meisel, Columbia Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde Brander Matthews Emeritus Profesörü.

İngilizceden çeviren: Mehmet Morali



KÜY

40 TL
KDV'den
muafıdır.

