

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>

JORGE LUIS

iletişim

BORGES

T O P L U E S E R L E R İ

ÖTEKİ
SORUŞTURMALAR

ÇEVİRENLER

PERAL BAYAZ CHARUM, TÖRKER ARMANER



Otras Inquisiciones (1952)

© 1995, María Kodama

Bu kitabın yayın hakları The Wylie Agency (UK) Ltd. aracılığıyla alınmıştır.

İletişim Yayınları 1089 • Modern Klasikler 14

ISBN-13: 978-975-05-0344-3

© 2005 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1-2. BASKI 2005-2009, İstanbul

3. BASKI 2012, İstanbul

DİZİ EDITÖRÜ Orhan Pamuk

YAYIN SORUMLUSU Osman Yener

KAPAK Suat Aysu

KAPAK RESMİ Hieronymus Bosch, "Scenes from the
Passion of Christ and the Pelican with Her Young", 1485

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Serap Yeğen

BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

JORGE LUIS BORGES

Öteki Soruşturmalar

Otras Inquisiciones

ÇEVİRENLER

Peral Bayaz Charum, Türker Armaner



i l e t i ş i m

JORGE LUIS BORGES 1899'da Buenos Aires'te doğdu. Edebiyata düşkün babası sayesinde çocukluğunu kitaplarla dolu bir evde geçirdi. Ortaöğrenimini Cenevre'de tamamladı ve daha sonra özel dersler aldı. Öyküleri önce Arjantin'deki *Sur* dergisinde, daha sonra İspanya ve Fransa'da yayımlandı. 1961'de İspanya'da Formentor, 1962'de Fransa'da Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres ödüllerini almasıyla ünü bütün dünyada yayıldı. Çeşitli Amerikan, İngiliz ve Fransız üniversitelerinde ders verdi, bir süre Avrupa'da dolaştı ve bütün dünyada birçok ödül aldı. Borges, 14 Haziran 1986'da Cenevre'de, yirmi yıldır tanıdığı ve son yıllarında yanından ayrılmayan María Kodama'yla evlendikten kısa bir süre sonra öldü. Başlıca yapıtları: *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932), *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *Otras inquisiciones* (1952), *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975), *La rosa profunda* (1975), *Siete noches* (1980), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *La memoria de Shakespeare* (1983).

Yayınevinin Notu:

İletişim Yayınları, J.L. Borges'in eserlerinin telif haklarını elinde bulunduran Jorge Luis Borges Vakfı'yla yaptığı anlaşma uyarınca, Borges'in toplu eserlerini orijinal baskılarındaki yapıya sadık kalarak yayımlamaktadır.

J.L. Borges'in Toplu Eserleri'nden yayımlananlar: *Ficciones*, *Alef*, *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, *Kum Kitabı*, *Yedi Gece*, *Dantevari Denemeler / Shakespeare'in Belleği*, *Sonsuz Gül*, *Öteki Soruşturmalar*, *Evaristo Carriego*, *Brodie Raporu*, *Şifre*, *Yaratan*.

Margot Guerrero'ya

İÇİNDEKİLER

Duvar, Kitaplar ..	9
Pascal'ın Küresi	13
Coleridge'in Çiçeği	19
Coleridge'in Düşü	25
Zaman ve J. W. Dunne ..	31
Yaratılış ve P. H. Gosse ..	37
Doktor Américo Castro'nun Tehlike İşaretleri ..	43
Zavallı Bireyselliğimiz ..	51
Quevedo....	55
Quijote'nin Tikel Büyüleri ..	65
Nathaniel Hawthorne ..	71
Bir Simge Olarak Valéry ..	95
Edward Fitzgerald'ın Esrarı ..	99
Oscar Wilde Üzerine ..	105
Chesterton Üzerine ..	109
Birinci Wells ..	113
Biathanatos ..	117
Pascal	123
John Wilkins'in Çözümsel Dili ..	129
Kafka ve Selefleri	135
Kitap Kültü Üzerine ..	139

Keats'in Bülbülü	145
Gizler Aynası	151
İki Kitap	157
23 Ağustos 1944 �zerine Bir Not	163
William Beckford'un <i>Vathek</i> 'i �zerine	167
The Purple Land �zerine	173
Herhangi Birinden Hiç Kimseye	179
Bir Efsanenin Farklı Biçimleri	183
Alegorilerden Romanlara	189
Bernard Shaw İçin Bir Not	195
Tarihin Alakg�n�ll�l�ğ�	201
Bir Adın Yankılarının �yk�s�	207
Zamanın Yeni �r�t�lmesi	213
Klasikler �zerine	235
Sonsöz	239

DUVAR, KİTAPLAR

*He, whose long wall the wand'ring Tartar bounds.. **

Dunciad, II, 76

Uçsuz bucaksız Çin Seddi'nin yapılmasını emreden kişinin ilk İmparator Shih Huang Ti olduğunu, onun da kendi döneminden önce yazılmış kitapların tümünün yakılmasını buyurduğunu okuyalı çok olmadı. İki mufassal işin –barbarlardan korunmak için beş-altı yüz külçelik taş yığının inşası ile tarihin, daha doğrusu geçmişin toptan imhası– aynı insandan çıkması, bunların da onun kişiliğinin ifadesi olması, inanılır gibi değil ama, beni tatmin etmekle birlikte kaygılandırdı da. Bu yazının hedeflediği, söz ettiğim hissin nedenlerinin araştırılmasıdır.

Tarihsel olarak bakıldığında anlaşılmayacak bir şey yoktur. Anibal savaşları sırasında yaşamış olan Ch'in kralı Shih Huang Ti, Altı Krallık'ı ele geçirip feodal düzene bir nokta koymuştur. Duvarı inşa etti, çünkü duvarlar savunma önlemleriydi; kitapları yaktı, çünkü muhalifleri onları kendisinden önceki kralları yüceltmek için kullanıyordu. Kitap yakmak ve istihkâmlar inşa etmek, prenslerin sıradan uğraş-

(*) O, uzun duvarını gezgin Tatar'ın kuşattığı.

larındandı; Shih Huang Ti'nin sıradışılığı, yapıtında kullandığı ölçekteydi. Bu, bir yere kadar sinologların görüşüdür. Ama bence, bu iki edim, bir abartıdan, ya da önemsiz şeyleri olduğundan büyük gösterme isteğinden daha fazla bir şeydir. Meyve ağaçlarının ya da bir bahçenin duvarla çevrilmesine sık rastlanır, ama bir imparatorluğun çevresinin duvarla örüldüğü pek görülmez. Kavimlerin en geleneksel olanının, efsanevi ya da gerçek geçmişinin belleğinden feragat etmesini sağlamak da basit bir iş değildir. Shih Huang Ti tarihin kendisiyle başlamasını emrettiğinde Çinlilerin üç bin yıllık (bu yıllarda Sarı İmparator, Chuang-tze, Konfüçyüs ve Lao-tzu vardı) bir kronolojisi varmış.

Shih Huang Ti, annesini özgürlükçü olduğu için sürgüne gönderdi. Katı inançlının sert adaletinde sadece hürmetsizlik vardı. Shih Huang Ti belki dinî otoritelerin kitaplarını da yok etmek istedi, çünkü onlar kendisini mahkûm ediyordu; Shih Huang Ti belki de tüm geçmişi, tek bir anıyı yoketmek için ortadan kaldırmak istiyordu: Annesinin onursuzluğunun anısını. (Bu, tek bir çocuğu ararken tüm çocukların öldürülmesini emreden Yahudiye kralının yaptığından farklıydı.) Geçerli bir durumdu, ama efsanenin öteki yönü olan duvarın kendisi hakkında hiçbir şey anlatmıyordu. Tarihçilere göre, Shih Huang Ti ölümden söz edilmesini yasaklamış ve ölümsüzlük iksirini aramaya çıkmış. Bir yılın içindeki günlerin sayısı kadar odası olan tasvirî bir sarayda münzevi olmuş. Bu olgular şunu düşündürüyor: mekânın içindeki duvar ile zamanın içindeki ateş ölüme karşı duran engellerdi. Baruch Spinoza her şeyin kendi varlığını sürdürmeyi arzuladığını yazmıştı; belki de İmparator ve büyücüler ölüm-süzlüğün içkin bir şey olduğunu ve bozulmanın kapalı bir küreye nüfuz edemeyeceğini düşünmüşlerdi. Belki de İmparator zamanın başlangıcını yeniden yaratmayı diledi ve gerçekten ilk olmayı istediği için kendisini Birinci diye adlan-

dırdı. Belki de, yazıyı ve pergeli icat eden ve dinî kitapların söylediğine göre şeylere doğru isimlerini veren efsanevi Huang Ti ile kendisini özdeşleştirmek için bu adı aldı. Çünkü günümüze dek ulaşmış yazıtlara göre, Shih Huang Ti, kendi hükümrانlığında her şeyin kendi ismine sahip olmasıyla övünüyordu. Ölümsüz bir saltanat kurmayı düşledi; kendisini izleyenlerin İkinci İmparator, Üçüncü İmparator, Dördüncü İmparator olarak sonsuza giden bir biçimde adlandırılmasını buyurdu.

Büyülü bir tasarımdan söz ettim; duvarın inşasının ve kitapların yakılmasının eşzamanlı edimler olmadığını da varsayabiliriz. Böylece, seçtiğimiz düzene bağlı olarak, yok etmekle işe başlayıp köşesine çekilen bir kral imgesine ya da önce savunduğunu sonra yok eden hayal kırıklığına uğramış bir kral imgesine sahip olmamız gerekir. Her iki durum da dramatik olmakla birlikte, bildiğim kadarıyla, tarihî doğruluk içermezler. Herbert Allen Giles'e göre, kitap saklayan kızgın demirle damgalanır ve ölümüne kadar devasa duvarda çalışmaya mahkûm edilmiş. Bu başka bir yorumun da öne çıkarılmasını sağlıyor. Belki de duvar bir metafordu; belki de Shih Huang Ti, geçmişe hayranlık duyanları, geçmişin kendisi kadar boş, aptalca, yararsız olan bir işe mahkûm ediyordu. Belki de duvarın kendisi bir meydan okumaydı ve Shih Huang Ti şöyle düşünüyordu: *"İnsanlar geçmişi seviyor, beni yargılayanlar da öyle ve ben bu sevginin karşısında güçsüzüm; ama bir gün benim gibi hissedeni biri çıkacak, benim kitapları yok ettiğim gibi o da duvarı yıkacak ve bana dair anıyı silecek, böylece o benim gölgem, aynam olacak ama bunu hiç bilmeyecek."* Belki de Shih Huang Ti, imparatorluğu zayıf olduğuna inandığı için duvarla çevirdi, kitapları da kutsal olduklarını bildiği için yaktırdı (bütün evreni ya da bir tek kişinin vicdanını öğreten kitapların bir adı da kutsal kitaplardır). Belki de kütüphane-

lerin yakılması ve duvarın inşası birbirini gizlice yok eden işlemlerdir.

Gölgesini şu anda ve sonsuza dek hiç görmeyeceğim diyarlara düşüren geçit vermez duvar, geçmişini yakmak isteyen kavimlerin en itaatkâr olanını yöneten bir Hükümdar'ın gölgesiydi. Bize ilginç gelen de –buna yol açan birçok durumun yanı sıra– bu düşünceydi. (Temel erdemi de, dev oranlarda kurmanın ve yok etmenin karşıtlığı olabilir.) Şöyle bir genellemede ve çıkarımda bulunabiliriz: *Her biçim, duruma bağlı bir "içerik"te değil, kendi içinde erdeme sahip olur.* Bu, Benedetto Croce'nin kuramını destekliyor: Pater daha önce, 1877'de, sanatların tümünün saf biçim olan müziğe benzemeye çalıştığını ileri sürmüştü. Müzik, mutluluk, mitoloji, hepsi zamanın, belirli alacakaranlıkların, bazı yerlerin şekillendirmesine tâbidir. Bunlar ya bize bir şey anlatmaya çalışır, ya gözden kaçırmamamız gereken bir şey anlatmıştır, ya da bir şey anlatmak üzeredir: Henüz üretilmemiş olan ilhamın bu yaklaşan sesi, belki de estetik gerçekliğin kendisidir.

Buenos Aires, 1950

ÇEVİREN Tırker Armaner

PASCAL'IN KÜRESİ

Evrensel tarih belki de birkaç metaforun tarihidir. Bu tarihin bir bölümünü gözden geçirmek istiyorum.

Hristiyanlıktan altı yüz yıl önce, Kolophonlu ozan Ksenophanes, Homeros'un dizelerinden yorulmuş olarak kentten kente dolaşüyor ve tanrılara insanbiçimli öğeler atfeden şairleri eleştiriyordu. Bunun yerine Yunanlılara önerdiği şey, tek Tanrı idi: Ebedî bir küre. Platon'un *Timaios*'unda kürenin en mükemmel ve tekbiçimli şekil olduğunu okuruz, çünkü yüzeydeki noktaların hepsi merkeze eşit uzaklıktadır. Olof Gigon'un söylediğine göre (*Ursprung der griechischen Philosophie*, 183) Ksenophanes bu inancı paylaşıyordu; tanrı kürebiçimliydi, çünkü bu, tanrısallığın tasarımı olabilecek biçimler içinde en mükemmel, ya da en az kötü olanıydı. Kırk yıl sonra Elealı Parmenides bu imgeyi yineledi ("Varlık, kuvveti merkezden her yöne doğru sabit olan mükemmel biçimli bir küre gibidir"). Calogero ve Mondolfo'ya göre, Parmenides sonsuz, ya da sonsuza dek genişleyen bir küre varsaymıştı, sözlerinin de dinamik bir anlamı vardı. (Albertelli, *Gli Eleati*, 148). Parmenides İtalya'da ders vermişti; ölümünden bir-

kaç yıl sonra Sicilyalı Empedokles, Agrigentum'da karmaşık bir kozmogoni kurdu. Bir bölümünde toprağın, havanın, ateşin ve suyun parçacıkları sonsuz bir küre oluşturur, "*Sphairos* küresi de buna dairevi yalnızlığında katılıyordu."

Evrensel tarih, yolunda ilerlemeyi sürdürdü. Ksenophanes'in verdiği insana çok benzeyen tanrılar şiirsel kurgulara ya da ruhanî varlıklara indirgendi, ama söylentiye göre tek bir tanrı, Hermes Trismegistus, içinde her şeyin mevcut olduğu muhtelif sayıda kitaplar yazdırdı (İskenderiyeli Clement'a göre 42; Iamblichus'a göre 20.000; Thoth –Hermes– rahiplerine göre 36.525). Derlenmiş ya da uydurulmuş olan bu muhayyel kütüphanenin parçaları *Corpus hermeticus* denen şeyi oluşturur. Yirminci yüzyıl Fransız ilahiyatçısı Alain de Lille –Alanus de Insulis–, Trismegistus'a da atfedilen *Asclepius*'un bir bölümünde, sonraki kuşakların unutmayacağı şu formülü keşfetti: "Tanrı, merkezi her yerde çevresi hiçbir yerde olan zihinsel bir küredir." Presokratikler sonsuz bir küreden söz ediyordu. Albertelli (kendisinden önce Aristoteles gibi) özne ve yüklem birbirini degillediği için böyle bir önermenin *contradictio in adjecto** olduğunu söylüyordu. Olabilir, ama Hermetik kitapların formülü bizim bu küreyi neredeyse görebilmemizi sağlıyor. On üçüncü yüzyılda bu imge Platon'a ve *Speculum Triplic* ansiklopedisine atfedilerek *Roman de la Rose*'da yeniden ortaya çıktı. On altıncı yüzyılda *Pantagruel*'in son kitabının son bölümünde "Tanrı diye adlandırdığımız merkezi her yerde çevresi hiçbir yerde olan o zihinsel küre"ye göndermede bulunuluyordu. Ortaçağ görüşünde bunun anlamı açıktı: Tanrı her yaratıkta, hiçbirisi tarafından sınırlandırılmadan bulunur. Süleyman Peygamber "Bak, Sen göğe ve içindeki dünyalara sığamazsın," diyordu (I Krallar 8:27).

(*) Lat. Terimler arasında çelişki, oxymoron. "Sürekli değişim" gibi.

Kürenin geometrik metaforu, bu sözcüklerin tefsiri olarak görülmüş olmalı.

Dante'nin şiiri insanların imgelemlerini on dört yüzyıl yönlendirmiş olan Ptolemaeos astronomisini korumuştur. Evrenin merkezi olan yeryüzü, çevresinde dokuz kürenin döndüğü devinimsiz bir küreydi. İlk yedisi gezegen olan dünyalardı (Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter, Satürn); sekizincisi sabit yıldızlar dünyasıydı; dokuzuncusu ışıktan yapılmış ateşten gök tabakasının çevrelediği Şeffaf Dünya idi (Primum Mobile). Bu boşluktan ibaret, geçirgen, dönen karmaşık küreler bütünü (bir sistemde elli beş tane olması gerekiyordu) zihinsel bir zorunluluğa dönüşmüştü. *De hypothesibus motuum coelestium commentariolus*,* Aristoteles'e karşı çıkmış olan Copernicus'un evren görüşümüzü dönüştüren elyazmasına verdiği mütevazı başlıktı. Bir kişi, Giordano Bruno, yıldızları hapseden kirislerin kırılmasını özgürleşme olarak görmüştü. *La cena de le ceneri* de, dünyanın sonsuz bir nedenin sonsuz bir etkisi olduğunu ve tanrısal olanın yakınımda olduğunu öne sürmüştü, “çünkü o, bizim kendi içimizde olduğumuzdan daha çok içimizdedir.” Copernicus'un uzayını insanlara açıklamak için sözcükler aradı ve ünlü sayfasında şunu yazdı: “Kesin olarak söyleyebiliriz ki, evren merkezin tümüdür, ya da evrenin merkezi her yerde çevresi hiçbir yerdedir” (*De la causa, principio e uno*, V).

Bunlar 1584'te Rönesans'ın ışığının altındaki coşkuyla yazılmıştı; yetmiş yıl sonra bu tutkudan eser kalmadı ve insan kendini zamanda ve mekânda kaybolmuş hissetti. Zaman da, çünkü gelecek ile geçmiş sonsuzsa gerçek bir “ne zaman” olmayacaktı; mekânda, çünkü her varlık sonsuz büyüklük ve sonsuz küçüklükten eşit uzaklıktaysa bir “nerede” olmayacaktı. Hiç kimse belirli bir günde, belirli bir yer-

(*) Lat Göksele Cisimlerin Hareketi Üzerine Tezler.

de var değildi; hiç kimse yüzünün büyüklüğünü bilmeyecekti. Rönesans'ta insanlık yetişkin olduğunu düşündü, bu da Bruno'nun, Campanella'nın, Bacon'ın ağzından söylendi. On yedinci yüzyılda insanlık yaşlılığından utanıyordu; kendini temize çıkarmak için yaratıkların hepsinin Âdem'in günahı yüzünden yavaş, kaçınılmaz bir çöküşe uğradığı inancını hortlatmıştı. (Yaradılış 5:27'de "Methuselah'ın tüm günleri dokuz yüz altmış dokuz yıldır"; 6:4'te de "O günlerde yeryüzünde devler vardı" denildiğini okuruz.) John Donne'un *Anatomy of the World* adlı mersiyesinde, çağdaş insanların perilere ve cücelere benzetilebilecek kısa yaşamları, zayıf düzenleri için ağıt yakılıyordu. Johnson'ın biyografisine göre, Milton epik bir tarzın yeryüzünde olanaklı olamamasından korkuyordu. Glanvill, Âdem'in, Tanrı'nın madalyasının teleskopik ve mikroskopik bir görüntüsü olduğunu düşünüyordu. Robert South ünlü sözcükleriyle, Aristoteles'in Âdem'in enkazından kalan bir parça, Atina'nın da Cennet'in kalıntıları olduğunu söyler. Bu canlılığını yitirmiş çağda, Lucretius'un heksametrelerine ilham veren, Bruno için özgürleşme olan mutlak mekân, Pascal için bir labirent ve kör bir kuyuydu. Evrenden nefret ediyor, Tanrı'ya hayranlık duymayı arzuluyordu. Ama Tanrı onun için nefret ettiği evren kadar gerçek değildi. Gökyüzü kemerinin konuşamaması ona acı veriyordu; yaşamlarımızı ıssız bir adaya düşen kazazedelerle karşılaştırıyordu. Fiziksel dünyanın taşınamaz ağırlığını duyuyordu; şaşkındı, korkuyordu, yalnızdı. Bu duygularını şöyle ifade ediyordu: "[Doğa] merkezi her yerde çevresi hiçbir yerde olan sonsuz bir küredir." Bu Brunschvicg baskısındaki metindi, ama Tourneur'ün mütereddit bölümleri yeniden ürettiği eleştirel metni, Pascal'ın "effroyable"* sözcüğünü yazmaya başladığını ortaya çıkara-

(*) Fr. Dehşet verici, korkunç.

rıyordu: “Merkezi her yerde çevresi hiçbir yerde olan korkunç bir küre.”

Evrensel tarih belki de birkaç metaforun değişik vurgularının tarihidir.

Buenos Aires, 1951

ÇEVİREN Türker Armaner

COLERIDGE'İN ÇİÇEĞİ

Paul Valéry 1938'e doğru, edebiyat tarihinin yazarlar ile hayatlarındaki olayların ya da yapıtlarının niteliklerinin tarihi değil, edebiyatı üreten veya tüketen olarak Tin'in tarihi olması gerektiğini söylemiş, bu tarihin de hiçbir yazarın adı geçmeden yazılabileceğini eklemişti. Tin'e ilişkin böyle bir gözlem ilk kez yapılıyor değildi. 1844'te Concord'daki yazıcılardan biri şunu belirtmişti: "Tüm kitapların bir kişinin elinden çıkmış gibi görünmesiyle edebiyat beni çok etkiledi ... anlatıdaki yargı ile düşünce arasında öyle bir bütünlük ve özdeşlik var ki, açıkça bu, her şeyi gören, işiten tek kişinin yapıtı." (Emerson, *Essays: Second Series*, "Nominalist and Realist," 1844). Yirmi yıl önce de Shelley geçmişteki, şimdiki, gelecekteki bütün şiirlerin yeryüzündeki tüm şairler tarafından yazılmış tek bir sonsuz şiirin bölümleri ya da parçaları olduğunu belirtmişti (*A Defence of Poetry*, 1821).

Bu düşünceler (kuşkusuz panteizmde de örtük olarak bulunur) bitmeyen bir tartışmaya yol açabilir. Ben burada onlara, mütevazı bir amacı gerçekleştirmek için başvuruyo-

rum: Üç yazarın farklı metinleri aracılığıyla, bir düşünce-
nin evrimsel tarihinin izini sürmek. İlki Coleridge'in; on se-
kizinci yüzyılın sonunda mı, on dokuzuncu yüzyılın başın-
da mı yazdığından emin değilim. Kelimesi kelimesine şöy-
le diyor: "Bir kişi düşünde Cennet'e gitse ve ruhunun ger-
çekten orada bulunmuş olduğunun ispatı olarak kendisine
bir çiçek sunulsa, uyanınca da çiçeği elinde bulsa – Ah! son-
ra ne olur?"

Okuyucumun bu hayal hakkında ne düşündüğünü me-
rak ediyorum, bana göre mükemmel. Bunu başka buluş-
ların zemini olarak kullanmak olanaksız görünüyor, çün-
kü bir bütünlüğe, bir *terminus ad quem*'in* birliğine ve ni-
hai bir gayeye sahip. Edebiyat alanında, öteki alanlarda da
olduğu gibi, her edim sonsuz bir nedenler dizisinin en yük-
sek noktası, sonsuz bir sonuçlar dizisinin de nedenidir.
Coleridge'in düşüncesinin ardında, işaret olsun diye bir çi-
çek için yalvaran âşıklar kuşağının eski ve yaygın düşünce-
si yatar.

Alıntı yapacağım ikinci metin, Wells'in ilk kez 1887'de
kaleme aldığı, yedi yıl sonra 1894 yazında da yeniden yaz-
dığı bir roman. İlk kopyanın adı *The Chronic Argonauts* idi
(burada *chronic*, *temporal*'ın etimolojik karşılığı); yapıtın
son biçiminin adı da *The Time Machine* oldu. Bu roman-
da Wells çok eski bir edebiyat geleneğini sürdürüp yenile-
di: Gelecekteki olayları öngörmek. Yeşaya, Babil'in yıkılışı-
nı ve İsrail kavminin restorasyonunu; Aeneas, kendi soyu-
nun, Romalıların, askerî yazgısını; *Edda Saemundi*'deki pey-
gamber, tanrıların dönüşünü *görüyordu* – bu tanrılar, dün-
yamızın yıkılacağı döngüsel bir savaştan sonra, daha önce
oynadıkları satranç taşlarının yeni bir çayırılığın çimenle-
ri üzerinde durduğunu fark edeceklerdi. Seyirci konumun-

(*) Lat. En son nokta, en son sınır.

daki peygamberlerin tersine, Wells'in kahramanı geleceğe doğru fiziksel bir yolculuk yapar. Yorgun, toz içinde ve birbirinden nefret eden türlere bölünmüş bir insanlıktan sarılmış olarak döner (metruk binalarda, bakımsız bahçelerde yaşayan *eloi*; yeraltı yaratığı, *eloi* ile beslenen gecekörü *morlocks*). Gelecekte döndüğünde saçları ağarmış, berberinde solmuş bir çiçek getirmiştir. Bu Coleridge'in imgesinin ikinci biçimidir. Gökyüzündeki ya da bir düştaki çiçekten daha inanılmaz olan geleceğin çiçeğidir, henüz bir araya gelmemiş atomları şimdi başka mekânları kaplayan benzersiz çiçek.

Sözünü edeceğim üçüncü biçim, aralarında en olasılık dışı olanı, genellikle klasik diye adlandırılan erdemlerden daha az nasibini alsa da Wells'den çok daha karmaşık bir yazarın buluşu. *The Abasement of the Northmores*'un yazarı, hüznü ve bir labirent gibi dolaşık Henry James. Öldüğünde, geride bitmemiş romanı *The Sense of the Past*'ı bırakmıştı; *The Time Machine*'in¹ değişik bir biçimi, ya da üzerinde çalışılmış hali olan muhayyel yapıtı. Wells'in kahramanı, başka araçların mekânda yaptığı gibi zamanın içinde geriye ya da ileriye doğru giden tuhaf bir aracın içinde geleceğe yolculuk yapıyordu; James'in kahramanı geçmişe, on sekizinci yüzyıla, kendisini o dönemle özdeşleştirerek döner. (Her iki süreç de olanaksızdır, ama James'inki daha az nedensizdir.) *The Sense of the Past*'teki gerçek ile muhayyel (şimdi ile geçmiş) arasındaki bağ önceki öykülerdeki gibi bir çiçek değil, gizemli bir biçimde kahramanı temsil eden bir on sekizinci yüzyıl resmi. Bu tabloda bu-

1 *The Sense of the Past*'i okumadım, ama bu konuda, Stephen Spender'in *The Destructive Element* adlı kitabında yaptığı kapsayıcı çözümlemeyle bilgilendim (s. 105-110). James, Wells'in dostuydu; ilişkileri hakkında daha çok şey öğrenmek için Wells'in *Experiment in Autobiography* adlı hacimli yapıtına başvurun.

yülenerek, onun yapıldığı güne dönmeyi başarır. Aralarında ressamın da olduğu birçok kişiyle tanışır, ressam onu korkuyla, istemeyerek resmeder; çünkü bu geleceğe ilişkin özelliklerde alışılmadık, garip bir şey olduğunu sezer. Böylece James, kahramanı Ralph Pendrel eski bir resimden büyülenip on sekizinci yüzyıla döndüğünde, benzeri olmayan bir *regressus in infinitum** yaratır, ama Pendrel'in bu yüzyıla dönüşü resmin varlığının bir koşuludur. Neden, sonucu izler; yolculuğun nedeni, yolculuğun sonuçlarından da biridir.

Wells büyük ihtimalle Coleridge'in metninden haberdar değildi. Henry James Wells'i biliyor ve hayranlık duyuyordu. Tüm yazarların tek olduğu öğretisi geçerliyse, bu olgular önemsizleşir.² Kesin konuşmak gerekirse, o kadar uzağa gitmeye de gerek yok; yazarların çoğulluğunun aldatici olduğunu söyleyen panteist, çoğulluğa pek önem vermeyen klasikçiden beklenmedik bir destek alır. Klasik düşünce için aslolan bireyler değil, edebiyatın kendisidir. George Moore ile James Joyce yapıtlarına başkalarının sayfalarını ve cümlelerini yerleştirmiş, Oscar Wilde başkalarına geliştirebilecekleri yapılar hediye etmiştir. Çelişkili gibi görünse de her iki süreç, özdeş bir sanatsal algıyı açığa çıkarabilir – ekümenik, kişiden bağımsız bir algı. Sözün derin birliğinin başka bir tanığı, bireyin sınırlarını yadsıyan başka bir kişi, ünlü Ben Jonson'dur. Edebi vasiyetnamesini ve çağcıllarının yanında olduğu ya da karşı çıktığı görüşlerini yazarken, Seneca'dan, Quintilian'dan, Justus Lipsius'tan, Vives'ten, Erasmus'tan, Machiavelli'den, Bacon'dan ve iki Scaligers'den aldığı parçaları birleştirmek zorunda kalmıştı.

.. "

(*) Lat. Sonsuz geri gidiş.

2 17. yüzyılın ortalarında panteizm nüktedanı Angelus Silesius, takdis edilmişlerin bir olduğunu (*Cherubinischer Wandersmann*, V, 7), her Hristiyan'ın da İsa olması gerektiğini (a.g.y., c. 9) söyledi.

Son bir gözlem. Bir yazarı taklit edenler, bunu kişisel olmayan biçimde yaparlar, taklit ederler çünkü o yazarı edebiyatın kendisiyle karıştırırlar, çünkü yazarı belirli bir noktaya yerleştirmenin akıldan ve yerleşik inançlardan uzaklaşmak olduğuna inanırlar. Yıllar boyu edebiyatın sonsuz dünyasının tek bir kişide olduğuna inandım. O kişi Carlyle, Johannes Becher, Whitman, Rafael Cansinos-Assens, De Quincey oldu.

ÇEVİREN Türker Armaner

COLERIDGE'İN DÜŞÜ

“Kubilay Han” lirik parçası (elli kadar uyaklı ve ince bir prozodiyle yazılmış düzensiz dize içerir), İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge tarafından 1797’de bir yaz günü düşünülmüştür. Coleridge, Exmoor yakınlarında bir çiftliğe çekildiğini yazar; bir rahatsızlık sonucu yatıştırıcı almak zorunda kalmıştır; Purchas’ın, Batı’da Marco Polo sayesinde ünlenen imparator Kubilay Han’ın yaptırdığı bir sarayı betimlediği metinden bir bölüm okuduktan birkaç dakika sonra uyku bastırır. Düşte, rastgele okunmuş dizeler filizlenir, çoğalır; uyuyan adam, bir dizi görsel imgeyle eşzamanlı olarak, onları anlatan sözcükleri sezgi yoluyla algılar. Birkaç saat içinde, kurduğu ya da kendisine gelen üç yüz dizelik bir şiirin kesinliğiyle uyanır. Müstesna bir açıklıkla onları hatırlar ve şu anda yapıtının bir parçası olan bölümü yazar. Beklenmedik bir ziyaretçi çalışmasını aksatır, sonra da geri kalan bölümü hatırlayamaz. “Hiç de küçümsenmeyecek bir şaşkınlık ve rahatsızlıkla anladım ki,” diye yazar Coleridge, “Görüntünün genel mealine ilişkin bazı müphem, muğlak hatırlamalar kalsa da, sekiz-on kırık dökük dize ve imge dışında

geri kalan her şey taş atılmış bir ırmağın yüzeyindeki imgeler gibi dağılıp gitmişti; ne yazık ki, yeniden bir araya getirilemeden!”

Swinburne, kurtarılanın İngilizce’ye has müziğin en üstün örneği olduğunu hissetmiş, bunu çözümleyebilen kişinin gökkuşağının esrarını da (benzetme John Keats’e aittir) çözebileceğini söylemişti. Şiirin başlıca değerinin müzik olduğunu savunan özet ve tanımlar yararsızdır, yalnızca bizi amacımızdan saptırır. Bu nedenle, şimdilik biz bir sayfalık tartışmasız parlaklığın Coleridge’e *bir düşte* verildiğini hatırlayalım.

Söz konusu durum olağandışı olsa da, tek değildir. Havelock Ellis, ruhbilimsel çalışması *The World of the Dreams*’de, bunu düşünde Şeytan’ı (kendisinin kölesidir) müthiş bir viyola sonatı çalarken gören viyolacı ve besteci Giuseppe Tartini ile karşılaştırır; Tartini uyandığında *Trillo del Diavolo*’yu ezberinden çalar. Beynin bilinçdışı etkinliğinin bir başka klasik örneği Robert Louis Stevenson’dır; “Chapter on Dreams”de belirttiği gibi, bir düş ona *Olalla*’nın konusunu, bir başkası da 1884’te *Jekyll and Hyde*’ın konusunu vermiştir. Tartini, düşünde işittiği müziği taklit etme işini üzerine almış, Stevenson konularının taslaklarını düşlerinden edinmiştir. Coleridge’in dilsel ilhamına daha yakın bir ilham, Caedmon’a, Üstat Bede tarafından atfedilmiştir (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, IV, 24). Bu olay, on yedinci yüzyılın sonunda, Sakson krallıkların misyoner, savaşçı İngiltere’sinde gerçekleşti. Gençliğini geride bırakmış cahil bir çoban olan Caedmon, bir gece toplu bir eğlenceden sessizce uzaklaştı; çünkü arpi ona vereceklerini, kendisinin de şarkı söyleyemeyeceğini biliyordu. Ahırda atların yanında uykuya daldı, düşünde biri ona ismiyle seslendi ve şarkı söylemesini buyurdu. Caedmon şarkı söylemeyi bilmediğini belirtti, ama ses “Yaratılmış olan şeylerin kökeni hak-

kında şarkı söyle,” dedi. Caedmon daha önce hiç duymadığı dizeleri ezberinden okudu. Uyandığında bunları unutmadı ve yakındaki Hild manastırının keşişlerine tekrar edebildi. Okuma yazması yoktu ama keşişler ona kutsal tarihten pasajlar anlattılar, o da bunları tam bir hayvan gibi mırıldanıp muhteşem dizelere dönüştürdü. Dünyanın ve insanın yaratılışı ile Yaratılış'ın öyküsü; Israiloğullarının Mısır'dan Çıkışı ve Vaat Edilmiş Topraklar'a girişi; Yeniden Doğuş, Tutku, Diriliş ve İsa'nın Göğe Yükselişi; Kutsal Ruh'un gelişi; Havariler'in öğretisi; İlahi Takdir'deki korku, Cehennem Cezaları'ndaki dehşet, Cennet'teki lezzetler, Tanrı'nın inayetleri ve cezaları üzerine şarkı söyledi. O, İngiliz ulusunun ilk kutsal şairiydi. Bede, hiç kimsenin ona denk olmadığını, çünkü onun insanlardan değil Tanrı'dan öğrendiğini yazmıştı. Yıllar sonra öleceği saati önceden bildi ve ölümü uykuda bekledi. Meleğine yeniden kavuşmuş olduğunu umalım.

İlk bakışta Coleridge'in düşü, öncüllerinden daha az etkiileyici görünebilir. “Kubilay Han” hayranlık verici bir eserdir, Caedmon'un düşünde gördüğü dokuz dizelik ilahinin değeri ise kökeninin bir düş olmasında yatar. Caedmon'un çağrısı ona vahiy olarak gelmişti, oysa Coleridge zaten bir şairdi. Bununla birlikte, sonradan olan bir olay, “Kubilay Han”ın yaratıldığı düşteki esrarı daha da gizemli kılar. Bu doğruysa, Coleridge'in düşünün öyküsü Coleridge'den yıllar önce başlamış, hâlâ da sona ermemiştir.

Şairin düşü 1797'de vuku buldu (1798 olduğunu söyleyenler de var), düşünüy anlattığı yazıyı ise bitmemiş şiirin bir tefsiri ya da mazereti olarak 1816'da yayımladı. Yirmi yıl sonra, Fars edebiyatında bolca bulunan evrensel tarihlerin Batı'daki ilk çevirisi, parçalar halinde Paris'te ortaya çıktı: Reşidüddin'in on dördüncü yüzyılda yazdığı *Cami üt Tevârih*. Şöyle bir dize var: “Kubilay Han Shang-tu'nun doğusun-

da, düşünde gördüğü ve belleğinde koruduğu plana göre bir saray yaptırdı.” Reşidüddin, Kubilay’ın soyundan gelen Hazan Mahmud’un veziriydi.

On üçüncü yüzyılda bir Moğol imparatoru düşünde gördüğü plana göre bir saray yaptırıyor; on sekizinci yüzyılda bir İngiliz şairi –yapının bir düşten türetildiğini bilemezdi– bu saray hakkındaki bir şiiri düşünde görüyor. Uyuyan insanların ruhlarına egemen olan, kıtaların ve yüzyılların ötesindeki bu simetriyle karşılaştırıldığında, kutsal kitaplardaki yükselmeler, dirilişler, hayaletler o kadar da sıradışı değildir.

Peki bunu nasıl açıklayacağız? Doğaüstünü hemen reddedenler (ben hep bunlara dahil olmaya çalışırım), iki düşün öyküsünün bir rastlantı, bazen bulutlarda arslanlara ya da atlara dair çizgiler görmemiz gibi tesadüfi bir tasvir olduğunu iddia edeceklerdir. Başkaları da şunu ileri sürecektir: Şair, İmparator’un sarayı düşlediğini keşfetmiş; dizelerin kırık, rapsodik niteliğini örtmek ya da haklı çıkarmaya yarayacak göz kamaştırıcı bir kurgu yaratmak için, şiiri düşlediğini söylemiştir.¹ Bu varsayım akla yatkın görünse de, bizi gene de, Kubilay’ın düşü hakkında yazılmış, sinologların tanımlamadığı ve Coleridge’in 1816’dan önce okumuş olabileceği bir metni ortaya koymaya zorluyor.² Aklın sınırlarını aşan hipotezler daha çekicidir. Böyle bir kurama göre İmparator’un ruhu Coleridge’inkine girmiş, Coleridge’in yıkılan sarayı mermer ve metalden daha dayanıklı bir biçimde sözcüklerle yeniden inşa etmesini sağlamıştır.

İlk düş bir saraya gerçeklik kazandırmıştır; beş yüz yıl

1 “Kubilay Han”, 19. yüzyılın başında ya da 18. yüzyılın sonunda, klasik tarza alışkın okuyucuların gözünde şimdikinden çok daha kötü bir üne sahipti. Coleridge’in ilk biyografisini yazan Traill, 1884’te hâlâ şunu yazıyordu: “Olağanüstü düş şiiri ‘Kubilay Han’, psikolojik bir meraktan biraz daha fazlasına sahiptir.”

2 Bkz. John Livingston Lowes, *The Road to Xanadu* (1927), s. 358-585.

sonra yazılmış ikincisi, saraydan ilham alan bir şiire, ya da bir şiirin başlangıcına. Düşlerin benzerliği bir planı, zamanın muazzam uzunluğu da insanüstü bir yaratıcıyı açığa çıkarır. Bu ölümsüz ya da uzun ömürlü varlığın amacını soruşturmak budalaca olduğu kadar boş bir iştir aynı zamanda, ama görünüşe göre bu varlık henüz amacına tam olarak ulaşmamıştır. 1691’de Cizvit papaz Gerbillon, Kubilay Han’ın sarayından geriye yalnızca harabelerin kaldığını doğruladı; biliyoruz ki şiirden kurtarılanlar ancak elli dize kadardır. Bu olgular düşler dizisinin ve yapılacak işlerin henüz sona ermediği varsayımını öne çıkarıyor. Düşü ilk gören kişiye sarayın görüntüsü verildi, o da inşa etti; ötekinin düşünden habersiz olan ikincisine, saray hakkında bir şiir verildi. Plan başarıya ulaşırsa, bizden yüzyıllar sonra “Kubilay Han”ın okuyucularından biri bir gece mermeri ya da müziği düşleyecek. Bu kişi, öteki ikisinin düşlerini bilmeyecek. Belki de düşler dizisinin sonu yoktur, ya da belki de anahtar, düşü gören son kişidedir.

Tüm bunları yazdıktan sonra başka bir açıklama görür gibi oluyorum – ya da görür gibi olduğumu sanıyorum. Belki de henüz insanların bilmediği bir ilkörnek, –Whitehead’in terimlerini kullanırsak– sonsuz bir nesne yavaş yavaş dünyaya giriyor; ilk tezahürü saraydı; ikincisi de şiirdi. İkisini karşılaştıranlar, bunların aslında aynı olduğunu görecektir.

ÇEVİREN Türker Armaner

ZAMAN VE J. W. DUNNE

Sur'un altmış üçüncü sayısında (Aralık, 1939) sonsuz geri gidişin tarih öncesini, ilk temel tarihini yayımladım. Bazı noktalar üzerinde durmamam isteksizlikten değildi: Ölenemez *regressus*'tan zaman ve özne üzerine şaşırtıcı bir öğreti türeten J. W. Dunne'un söylediklerini özellikle dışarıda bıraktım. Tezinde yer alan tartışma (anlatılan tek şey) denemenin sınırlarını aşıyor, içerdiği karmaşık yapı ayrı bir makalenin yazılmasını gerektiriyordu. Bunu da şimdi, Dunne'un önceki üç yapıtındaki konuları yinelediği ya da özetlediği son kitabı *Nothing Dies*'ı (1940) iyice inceledikten sonra yapmayı deneyeceğim.

Belki de konunun kendisini incelemek gerek. İşleyişte yeni hiçbir şey yok; ama yazarın çıkarımları sıradışı, neredeyse skandal olmuştur. Bu çıkarımlar üzerine yorum yapmadan önce, ortaya atılan eski öncüllerden söz edeceğim.

Paul Deussen tarafından kaydedilen (*Nachvedische Philosophie der Inder*, 318) Hindistan'daki birçok felsefi sistemden yedincisi, Ben'in, bilginin dolaysız bir nesnesi olduğunu reddeder. "Çünkü ruhumuz bilinebilir olsaydı, ilki-

ni bilmek için ikinci, ikinciyi bilmek için üçüncü bir ruhun olması zorunlu olacaktı.” Hindular’da tarih duygusu yoktur (isimlerden ve filozofların yaşadığı dönemden çok, taviz vermez bir biçimde, düşünceler üzerinde çalışmayı tercih ederler); ama biliyoruz ki, kendini incelemeyi tümüyle reddetmenin sekiz yüz yıllık bir geçmişi vardır. Schopenhauer bunu 1843’te yeniden keşfeder. “Bilenin kendisi,” diye yineler, “kendisi olarak bilinemez, öyle olsaydı, başka bir bileni biliyor olan olurdu” (*Welt als Wille und Vorstellung*, II, 19). Herbart da bu çeşit bir ontolojik çoğalma üzerinde oynamıştır. Yirmisine gelmeden, Ben’in sonsuz olması gerektiği konusunda akıl yürütmüştü. Kişinin kendini biliyor olması, kendini bilen bir başka Ben’i ortaya koyuyorsa, sonuçta Ben, bir başka Ben’i ortaya koyuyor demektir (Deussen, *Die neuere Philosophie*, 1920, s. 367). Dunne, anekdotlarla, fıkralarla, mizahla, figürlerle süsleyerek bu izleği kullanır.

Dunne’un akıl yürütmesi (*An experiment with Time*, XXII. Bölüm) şudur: Bilinçli bir özne sadece gözlemlediğinin değil, gözlemleyen bir başka A öznesinin, böylece, A’nın bilincinde olan bir başka B öznesinin, sonuç olarak B’nin bilincinde olan bir başka C öznesinin de bilincindedir. Gizemli bir şekilde de şunu ekler: Bu birbirine yakın sayısız gözlemci, mekânın üç boyutunda değil, zamanın birden çok boyutunda var olabilir ve vardılar. Bunu açıklığa kavuşturmadan önce okuyucularımı paragrafın anlamı üzerinde benimle birlikte düşünmeye çağırıyorum.

İngiliz adicılarının mirasçısı Huxley, bir acıyı algılamak ile bunu algılayan biri olduğunu bilme edimi arasında sadece dilsel bir ayrım olduğunu ileri sürer ve her duyum ile duyulabilir bir özneyi, duyum üreten nesne ile o yok olmayan kişiliği, yani Ego’yu ayırt eden halis metafizikçilerle alay eder (*Essays*, VI. cilt, s. 87). Gustav Spiller’in (*The Mind of Man*,

1902) vardığı sonuç şudur: Acının farkında olmak ile acının kendisi iki ayrı şeydir, ama bunlar, bir ses ile bir yüzün eşzamanlı olarak kavranılması gibi kavranılabilir. Bence bu düşünce geçerlidir. Dunne'un "bilinçliliğin bilincinde olma" görüşü, her bireyde şaşırtıcı, bir nebula gibi var olan öznelere ya da gözlemciler hiyerarşisi kurmayı amaçlar. Bu görüşte sözü edilen öznelere, ilk öznenin ardışık (ya da muhayyel) durumları olduğundan şüphelenmeyi tercih ediyorum. Leibniz şöyle söylemiştir: "Ruh her düşünce üzerine düşünüyor olsaydı, bir duyumun algısı, onun duyum üzerine, düşünce üzerine, düşüncenin düşüncesi üzerine sonsuza uzayan bir biçimde düşünmesine yol açardı" (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, II. Kitap, I. Bölüm).

Dunne'un öngördüğü, sonsuz sayıdaki zamanın dolaysız kavranılmasına ilişkin süreç, daha az ikna edici, ama daha dahiyanedir. Juan de Mena'nın *El laberinto de Fortuna*¹ adlı kitabındaki gibi, Uspenski'nin *Tertium Organum*'undaki gibi Dunne da, geleceğin, geçişleri ve ayrıntılarıyla zaten var olduğunu ileri sürer. Kozmik zamanın mutlak ırmağı, yaşamlarımızın ölümlü ırmakları, önceden var olan bir geleceğe doğru (ya da Bradley'nin dediği gibi önceden var olan bir gelecekten) akar. Bu devinim, bu akış da, her devinim gibi zamandaki belirli bir uzunluğu gerektirir; her devinim gibidir; ilkinin devinimi için ikinci, ikincinin devinimi için üçüncü bir zaman olacak ve bu sonsuza dek gidecek.² Dunne'un önerdiği sistem budur. Bu koşullu ya da muhayyel zamanlar-

1 15. yüzyılda yazılmış bu şiirde "üç büyük tekerlek" düşüncesi vardı: Devinimsiz olan ilki geçmiş, devinen ikincisi şimdiki zaman, devinmeyen üçüncüsü gelecektir.

2 Dunne'un bunu ortaya atmasından yarım yüzyıl önce, "ikinci bir zamana, hızlı ya da yavaş akan ilk zamanın tuhaf bir biçimde eklemlendiği"ne ilişkin görüş, Otto Weiss'in tarihsel-eleştirel *Welt als Wille und Vorstellung* baskısındaki bir ek notta gördüğümüz kadarıyla, Schopenhauer tarafından keşfedilmiş ve reddedilmişti (II. Cilt, s. 829).

da, öteki *regressus* tarafından çoğaltılan, algılanamayan öznel-
lerin yok edilemez bir yerleşim mekânı olacaktır.

Okuyucumun bu konuda ne düşündüğünü merak ediyorum. Zamanın ne tür bir şey olduğunu –hatta bir “şey” olup olmadığını– bildiğimi iddia etmiyorum, ama zamanın geçmesi ile zamanın kendisinin iki değil tek bir sır olduğunu hissediyorum. Örneğin, ayın kızıl dairesini açığa çıkarmasından söz ederek, bölünemez bir görsel imgenin yerine bir fiil ve bir nesne koyan kafası karışık ozanların hatasına Dunne’un da düşmüş olmasından şüpheleniyorum. Çünkü nesne, eğreti bir elbise giydirilmiş öznenin kendisidir. Dunne, Bergson’dan gelen kötü bir zihinsel alışkanlığın ünlü kurbanıdır: Zamanı, mekânın dördüncü boyutu olarak düşünmek. Zamanın zaten var olduğu, bizim de ona doğru devinmemiz gerektiği varsayımını ortaya atar, ama bu varsayım, zamanı mekâna dönüştürmek ve ikinci (bu da mekânsal bir biçimde, bir doğrunun, bir ırmağın biçiminde düşünülür), üçüncü, milyonuncu bir zamanı zorunlu kılmak için yeterlidir. Dunne’un dört kitabından hiçbirisi, *zamanın sonsuz sayıda boyutu olduğunu* öne sürmekten vaz geçmez,³ ama bu boyutlar mekâna aittir. Dunne için gerçek zaman, sonsuz bir dizinin elde edilemeyen en uç sınırıdır.

Geleceğin zaten var olduğu varsayımını hangi nedenlere dayandırıyoruz? Dunne’a göre iki nedene: İlki geleceği bildiren düşlerdir; öteki, bu hipotezin kendi tarzına uygun çözümsüz biçimler için sunduğu görelî yalınlığıdır. Dunne, yaratılışın sürekliliğine ilişkin sorunları da aydınlatmak istiyordu.

İlahiyatçılar sonsuzluğu, zamanın her ânının eş zamanlı, berrak bir elde edilişi olarak tanımlar ve bunun ilahî özelliklerden biri olduğunu söylerler. Dunne şaşırtıcı bir biçim-

3 Bu cümle açıklayıcıdır. Dunne, *An experiment with Time*’ın yirmi birinci bölümünde, birbirini dik kesen iki zamandan söz eder.

de, sonsuzluğun zaten bizim olduğunu, her gece gördüğümüz düşlerin de buna eşlik ettiğini varsayar. Ona göre, yakın geçmiş ile yakın gelecek düşlerimizde birlikte akar. Uyanıkken ardışık zamanlardan tek bir hızda geçeriz; düşlerde ise çok geniş bir alana yayılırız. Düş görmek, uyanıkken gördüğümüz nesneleri bir araya getirmek, onlardan bir öykü ya da öykü dizisi örmektir. Bir sfenksin ve bir aktarın imgesini görür, sonra sfenkse dönüşen bir aktarı yaratırız. Önceki gece bize bakmış olan bir yüzdeki ağızı, ertesi gün buluşacağımız birine yapıştırırız. (Schopenhauer yaşamın ve düşlerin aynı kitabın sayfaları olduğunu, bunları düzenli olarak okumanın yaşamak, rastgele karıştırmamanın ise düş görmek olduğunu söyler.)

Dunne, öldükten sonra sonsuzluğun üstesinden nasıl gelineceğini öğreneceğimiz konusunda bize güvence verir. Yaşamlarımızın tüm anlarını açıp istediğimiz biçimde birleştireceğiz. Tanrı, dostlarımız ve Shakespeare bizimle olacak.

Böyle göz kamaştırıcı bir tezde, yazarın düştüğü herhangi bir hata önemsizleşiyor.

ÇEVİREN Türker Armaner

Âdem'den geldiğini, bu yüzden bir günah çocuğu olduğunu belirtmek için “*THE MAN without a Navel yet lives in me*”,* diye yazıyor Sir Thomas Browne ilginç bir biçimde (*Religio medici*, 1642). Joyce da, *Ulysses*'in birinci bölümünde annesi olmayan kadının lekesiz ve gergin karnından söz ediyor: “*Heva, naked Eve. She had no navel*”.** Konu (evet, biliyorum) kolaylıkla groteske ve bayağılığa kaçabilir, ama hayvanbilimci Philip Henry Gosse metafiziğin temel problemi olan zaman problemi ile bu konu arasında bağlantı kuruyor. Bu bağlantı 1857 yılına ait, seksen yıl gözden uzak kalmış olması belki de yenilik anlamına gelebilir.

Yeni Ahit'in iki yerinde (Romalıları Mektup, V; Korinthoslara Mektup, XV) bütün insanlara ölümü getiren ilk insan Âdem'le sonraki Âdem, ki bu kişi İsa'dır,¹ karşılaştırılır. Bu

(*) Göbeksiz Adam hâlâ bende yaşıyor.

(**) Eva, çıplak Havva, göbeği yoktu.

1 Dinsel şiirlerde bu tür ilişkilendirmelere sık rastlanır. John Donne'un 23 Mart 1630'da yazdığı “Hymn to God, my God, in my sickness”ın sondan bir önceki kıtası buna çok iyi bir örnek:

karşılaştırmanın dini inkâr olarak yorumlanmaması için anlatımını mitlerde ve simetrilere bulan belirli bir gizemli eşitlik olduğunu varsaymak gerekiyor. *Leyenda Aurea*'ya göre Haç, Cennet'teki Yasak Ağaç'tan yapılmış; tanrıbilimciler, Baba tarafından yaratıldığında Âdem'in, tam da Oğul'un öldüğü yaşta, otuz üç yaşında olduğunu söylüyorlar. Bu anlamsız kesinlik Gosse'un kozmogonisini etkilemiş olmalı.

Gosse evrendoğum konusundaki fikirlerini, alt başlığı *An Attempt to Untie the Geological Knot* (Yerbilimsel Düğümü Çözmek İçin Bir Girişim) olan *Omphalos* (Londra, 1857) adlı kitabında yayımladı. Kütüphanelerde P. H. Gosse'un kitabını boşuna araştırdım, bu notları kaleme almak için oğlu Edmund Gosse'un (*Father and Son*, 1907) özetlerinden ve H. G. Wells'den (*All Aboard for Ararat*, 1940) yararlanacağım. Yapacağım açıklamalar bu kısa notlarda yer almıyor, ama bunların Gosse'un düşüncelerine ters düşmediğine inanıyorum.

John Stuart Mill, *Mantık* başlıklı kitabının nedensellik yasalarından söz ettiği bölümünde, evrenin herhangi bir andaki durumunun, bir önceki andaki durumunun sonucu olduğunu ve sınırsız bir zekâ için evrenin *tek bir anının* tam olarak kavranmasının, geçmiş ve gelecek bütün tarihini bilmek için yeterli olduğunu öne sürüyor. (Bu uslamaya bir de –ah Louis Auguste Blanqui, ah Nietzsche, ah Pythagoras!– herhangi bir durumun yinelenmesinin bütün öteki durumların yinelenmesiyle sonuçlanacağını ve evrensel tarihi çevrimsel bir diziye dönüştüreceği savını ekliyor.) Laplace'ın fantezilerinden birinin bu ılımlı versiyonunda –Laplace, evrenin

*We think that Paradise and Calvary,
Christ's Cross, and Adam's tree, stood in one place,
Look Lord, and find both Adams met in me;
As the first Adam's sweat surrounds my face,
May the last Adam's blood my soul embrace.*

şimdiki durumunun kavramsal olarak bir formüle indirge-
nebileceğini ve Birisi'nin bu formül sayesinde tüm geleceği
ve tüm geçmişi okuyabileceğini hayal etmişti– Mill gelecek-
te dışardan gelecek bir müdahalenin diziye bozma olasılığını
göz ardı etmiyor. Kaçınılmaz bir şekilde q durumunun r du-
rumunu üreteceğini, ve r durumunun s durumunu, s 'nin t 'yi
üreteceğini doğruluyor; ama t 'den önce gerçekleşecek tan-
rısal bir felaketin –diyelim ki bir *consummatio mundi*– geze-
geni yok edebileceğini kabul ediyor. Gelecek kaçınılmaz ve
kesin, ama gerçekleşmeyebilir de. Tanrı aralıklarda müdaha-
le için bekliyor.

1857'de bir anlaşmazlık insanlara endişe veriyordu. Eski
Ahit'te Tekvin, Tanrı'nın dünyayı altı günde –günbatımın-
dan günbatımına altı eşit Yahudi günü– yarattığını söyler;
dinsiz paleontologlar inatla, bu oluşum için uzun süreler ge-
rektiğini savundular. De Quincey, Kutsal Kitap'ın insanlara
hiçbir bilimi öğretmek zorunda olmadığını, bilimlerin insan
anlağını geliştirmek ve çalıştırmak için muazzam bir meka-
nizma oluşturduğunu boşuna yineleyip duruyordu. Tanrı
fosillerle, Sir Charles Lyell Musa'yla nasıl uzlaştırılır?... Du-
alarla güç bulan Gosse şaşırtıcı bir yanıt önerdi.

Mill, Tanrı'nın gelecekteki bir eylemiyle durdurulabile-
cek sonsuz, nedensel bir zaman düşler; Gosse ise, geçmişte-
ki bir eylemle, Yaratılışla durdurulmuş, katı bir nedensellik-
le örülü, sonsuz bir zamandan söz ediyordu. n durumu kaçını-
lmaz olarak v durumunu üretecektir, ama v 'den önce Ev-
rensel Yargı gerçekleşebilir; c durumu n durumunun öncü-
lüdür, ama c gerçekleşmemiştir, çünkü dünya f 'de ya da h 'de
yaratılmıştır. Aziz Augustinus'un öne sürdüğü gibi zamanın
ilk anı Yaratılış'ın ilk anı ile çakışır, ama bu ilk an yalnızca
sınırsız bir gelecek içermez, aynı zamanda ezeli bir geçmi-
şi de kapsar. Elbette varsayımsal, ama kesin ve karşı konul-
maz bir geçmişi. Âdem var oluyor ve dişleri ve iskeleti otuz

üç yıllık; Âdem var oluyor (diye yazıyor Edmund Gosse) ve hiçbir göbek bağı onu bir anneye bağlamamış olsa da, göbeği var. Aklın yolu bir neden olmadan hiçbir sonuç olmamasını gerektiriyor; bu nedenler geriye doğru çoğalan başka nedenleri gerektirir;² bütün bunlardan somut izler var, ama sadece Yaratılış'tan sonrakiler gerçekten var olmuşlar. Lujan geçidinde hâlâ *gliptodonte* iskeletleri bulunuyor, ama *gliptodont*eler hiçbir zaman var olmadılar. İşte Philip Henry Gosse'un din ve bilim için önerdiği parlak (ve inanılmaz) tez.

Din de bilim de bu tezi reddetti. Gazeteciler, Tanrı'nın jeologların inançlarını sınamak için yerin altına fosiller sakladığı doktrinini ortaya attılar; Charles Kingsley, Tanrı'nın kayalara "aptalca ve muazzam bir yalan" yazdığı görüşünü reddetti. Gosse savının metafizik temellerini boş yere açıklamaya çalıştı; bir zaman birimi bir önceki ve bir sonraki an olmadan var olamaz, ve bu böylece sonsuza doğru gider. Rafael Çansinos-Assens'in Talmud antolojisinin ilk sayfalarında yer alan şu eski cümleyi acaba biliyor muydu: "Sadece ilk geceydi, ama ondan önce bir sürü yüzyıl geçmişti."

Gosse'un unutulmuş tezinin iki erdeminden söz etmek istiyorum. Birincisi: Tez biraz korkunç olsa da zarif. İkincisi: Bu tezin istemeden bir *creatio ex nihilo*'yu* absürde indirgemesi; *Vedanta* ve Herakleitos, Spinoza ve atomcuların düşündükleri gibi, evrenin sonsuz olduğunu dolaylı olarak göstermesi. Bertrand Russell bu tezi güncelleştirdi. *The Analysis of Mind*'ın (Londra, 1921) IX. bölümünde gezegenin birkaç dakika önce, hayali bir geçmişi "hatırlayan" insanlıkla birlikte yaratıldığını varsayıyor.

Buenos Aires, 1941

2 Bkz. Spencer: *Facts and Comments*, 1902, s. 148-151.

(*) Lat. Hiçten yaratma.

Not: 1802'de, Chateaubriand (*Génie du christianisme*, 1, 4,5) estetik nedenlerden yola çıkarak Gosse'un tezinin tıpatıp aynı bir tez geliştirmişti. Güvercin yavruları, kurtçuklar, köpek yavruları ve tohumlarla dolu bir Yaratılış'ın ilk gününün yavan ve gülünç olduğunu ileri sürüyor, "*Sans une vieillesse originaire, la nature innocence eût été moin belle qu'elle ne l'est aujourd'hui dans sa corruption*"* diye yazıyordu.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

(*) İlk yaşlılık olmaksızın, masumiyeti içinde Doğa, günümüzdeki yozlaşan halinde olduğundan daha az güzel olurdu.

DOKTOR AMÉRICO CASTRO'NUN TEHLİKE İŞARETLERİ

Sorun sözcüğü sinsi bir *petitio principii** olabilir. *Yahudi sorunundan* söz etmek Yahudilerin bir sorun olduklarını ileri sürmek, kovuşturulmalarını, mallarının mülklerinin ellerinden alınmasını, kurşunlara hedef olmalarını, başlarının koparılmasını, ırzlarına geçilmesini ve Doktor Rosenberg'in yazdıklarının okunmasını salık vermek demektir. Sahte sorunların bir başka kusuru da sahte çözümlere yol açmalarıdır. Plinius (*Historia natural*, VIII. Kitap) ejderhaların yazın fillere saldırdıklarını ileri sürmekle kalmıyor, üstüne üstlük bunu fillerin bütün kanlarını içmek için –fillerin kanının çok soğuk olduğunu herkes bilir– yaptıkları varsayımını ortaya atıyor. Doktor Castro da (*La peculiaridad Lingüística*, vb.) “Buenos Aires’te dilsel bir yozlaşma” olduğunu gözlemlemeyi yeterli bulmuyor, “lunfardizm”, “mistik gauçoculuk” gibi varsayımlar üretmeye kalkışıyor.

Doktor Castro ilk savını –Plata’da İspanyol dilinin yozlaş-

(*) *Lat.* Mantıkta ve retorikte döngüsel soru ya da “cevabını dilenen soru”. Bir mantıki hata olduğu varsayılır. Örnek: a doğrudur ya da b doğrudur, b doğru olduğuna göre, a doğrudur.

tığını– kanıtlamak amacıyla, zekâsını sorgulamamak için sofistike, bütünlüğü hakkındaki kuşkuları gidermek için samimi olarak nitelendireceğimiz bir yöneme başvuruyor. Pacheco’dan, Vacarezza’dan, Lima’dan, *Last Reason*’dan, Contursi’den, Enrique González Tuñón’dan, Palermo’dan, Llanderas’dan, Malfatti’den bölük pörçük örnekler toparlıyor. Çocuksu bir ciddiyetle bunları kopya ediyor, sonra da bozuk dilimizin örnekleri olarak *urbi et orbi** teşhir ediyor. Bu tür alıştırmaların (“Con un feca con chele/ y una ensaimada /vos te venís pal Centro/ de gran bacan”)** dalga geçmek için yapılmış olabileceğini aklının köşesinden bile geçirmeden “ciddi yozlaşma belirtileri” olduklarını ilan ediyor, nedenini de uzak geçmişe, bu diyarlara ulaştığında “bilinen durumlardan dolayı İspanya İmparatorluğu’nun kalp atışlarının pırıltısını yitirmiş olmasına” bağlıyor. Aynı işgüzarlıkla, Rafael Salillas’ın (*El Delincuente español: su lenguaje*, 1896) alıntıladığı şu dizelere bakarak Madrid’de de doğru İspanyolcanın izlerinin silindiği ileri sürülebilir:

*El minche de esa rumi
dicen no tenela bales
los he dicaito yo,
los tenela muy juncales...*

*El chibel barba del breje
menjindé a los buròs:
apincharé ararjay
y menda la pirabò.*

(*) Lat. Şehre ve dünyaya (Roma ve Bütün Dünya. Papanın sadece Romalılara değil bütün dünyaya seslendiğini gösterir).

(**) İspanyolca doğrusu “Con un café con leche/y una ensaimada / tu vienes para el Centro / muy elegante” (Bir sütlü kahve için / Merkez’e gelirsın / şımsık). İlk cümlede harflerin yeri değiştirilerek ‘café’ ‘feca’, ‘leche’ (süt) ‘chele’ oluyor – ç.n.

Yukardaki örneğin kapkara kirlenmişliği yanında şu zavallı *lunfardo* dizeleri pirüpak görünüyor:

El bacan le acanlò
El escracho a la minushia;
Después espirajushio
*Por temor a la canushia.*¹

Doktor Castro kitabının 139'uncu sayfasında, Buenos Aires'teki dil sorununu ele alan bir başka kitaptan söz ediyor; 87. sayfada Lynch'in kırsal kahramanlarının diyalogunu çözdüğü için koltukları kabarıyor ve şöyle diyor: "kahramanları, ancak Rio de la Plata jargonlarını bizim gibi yakından tanıyanların anlayabileceği, en barbarca anlatım biçimlerini kullanıyorlar". Jargonları: *ce pluriel est bien singulier*.^{*} Bu ülkede Lunfardo (kimsenin İspanyolların gösterişli Çingene ağzı ile boy ölçüştürmeye kalkışmayacağı alçakgönüllü cezaevi dili) dışında başka bir jargon yok. Lehçe sıkıntısı çekmiyoruz ama lehçeleri inceleyen kurumların verdiği sıkıntıyı bolca hissediyoruz. Bu kuruluşlar yaşamlarını birbirini ardına icat ettikleri bozuk dilleri kınayarak sürdürüyorlar. Hernández'e özenerek *gauchesco*'yu; Podesta'da çalışan bir palyaço sayesinde *cocoliche*'yi; dördüncü sınıf öğrencileri sayesinde *vesre*'yi uydurdular.^{**} Güçlerini bu saçmalıklardan alıyorlar; dilimizin bu şüpheli zenginliklerini

¹ Bu dizeler Luis Villamayor'un küçük argo sözlüğünden: *El lenguaje del bajo fondo* (Buenos Aires, 1915). Castro bu sözlüğü yok sayıyor, belki de Arturo Costa Álvarez önemli bir kitabında (*El castellano en la Argentina*, La Plata, 1928) sözünü ettiği için. Hiç kimsenin *minucia*, *canushia*, *espirajushiar* demediğini söylemeye gerek yok tabii ki.

(*) Bu çoğul tam da tekildir.

(**) *Gauchesco*: gauçoların dili; *cocoliche*: 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında Arjantin'e göç eden İtalyanların İtalyanca ve İspanyolca'yı karıştırarak ortaya çıkardıkları konuşma biçimi; *vesre*: hecelerin yerlerini değiştirerek konuşma biçimi – ç.n.

onlara borçluyuz ve görünüşe bakılırsa gelecekte de borçlu olacağız.

“Buenos Aires’te konuşulan dilin ciddi sorunları” da daha az düzmece değil. Katalunya, Alicante, Endülüs, Kastilya’da epey gezindim; iki yıl Valldemosa’da ve bir yıl da Madrid’de yaşadım; bu yerlerden kalma çok hoş anılarım var; ama hiçbir zaman İspanyolların bizden daha iyi konuştukları izlenimini edinmedim. (Daha yüksek sesle, kuşku nedir bilmeyen birinin edasıyla konuşuyorlar, evet bu doğru.) Doktor Castro bizi dilimizin eskiliğinden ötürü suçluyor. Bunu yaparken tuhaf bir yöntem kullanıyor: Orense’de, San Mamed de Puga’nın en kültürlü kişilerinin belirli bir sözcüğün belirli bir anlamını unuttuklarını keşfediyor; hemen ardından Arjantinlilerin de unutmaları gerektiğine karar veriyor. Oysa durum şöyle, İspanyolcanın birçok kusuru var (sesli harflerin ağır basmasının getirdiği monotonluk, bileşik sözcükler yaratma yeteneksizliği), ama beceriksiz savunucularının iddia ettiği gibi, zor bir dil olması bu kusurlardan biri değil. İspanyolca çok kolay bir dil. Bir tek İspanyollar çetin bir dil olduğunda kararlılar; belki Katalan, Asturya, Mayorka, Galisya, Valensiya lehçelerinden, Baskça’nın çekiciliklerinden rahatsız oldukları için, belki yanlış bir kendini beğenmişlik yüzünden, belki de sözel bir kabalık nedeniyle bu konuda ısrar ediyorlar (ismin i-haliyle e-halini karıştırırlar, onu öldürdüm diyecekleri yerde ona öldürdüm derler, *Atlántico* ya da *Madrid*’i doğru telaffuz etmekten acizdirler; bir kitaba şöyle kakafonik bir ad verilebileceğini düşünürler: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico – Rio de Plata’nın Dilbilimsel Özellikleri ve Tarihsel Anlamı*).

Doktor Castro kitabının bütün sayfalarını geleneksel huraferelerle doldurmuş. López’i aşağılıyor, Ricardo Rojas’ı göklere çıkarıyor; tangoları yadsıyor, gürültücü oyun havaları-

na üstü kapalı bir saygıyla yaklaşıyor; Rojas'ın *monteneroların** şefi, yani Ramírez ya da Artigas gibi birisi olduğunu düşünüyor, ve alay edencesine ona “*maximum centaur*” adını takıyor. (Groussac daha doğru bir biçim ve sağduyuyla “artçı milis” tanımını uygun görüyor.) *Cachada* (makara, makara geçmek) sözcüğünü –nedenini çok iyi anlıyorum– yasaklıyor, ama ne daha mantıklı ne de daha çekici olan *tomadura de pelo* (gırgıra almak) deyimine razı oluyor. Amerika İspanyolcasının aptallıklarına saldırıyor, çünkü İspanya İspanyolcasının aptallıkları ona daha hoş geliyor. *De arriba* (başkasının sırtından geçinmek) dememizi istemiyor, ona göre *de gorra* (ki *de arriba* ile eş anlamlı) deyimini kullanmalıymışız... “Buenos Aires’in dilbilim olgusu” araştırmacısı ciddi ciddi Buenos Aires'lilerin *langosta*'ya (istakoz) *acridio* dediklerinin altını çiziyor. Carlos de la Púa'yı ve *Yacare*'yi okumuş olan bu kişi, ne hikmetse, bize kenar mahalle argosunda *taita* sözcüğünün *baba* anlamına geldiğini açıklıyor.

Bu kitapta, biçim içerikten daha iyi değil. Bazen ticari bir üslup kullanılıyor: “Meksika kütüphaneleri üstün kaliteli kitaplara sahip” (sayfa 49); “Gümrük... mükemmel fiyatlar koyuyordu” (sayfa 52). Başka bir yerde, önemsiz düşüncelerini yinelerken araya pitoresk zıvalamalar sıkıştırıyor: “Sonra mümkün olan tek şey, yani despot ortaya çıkar; kitlenin rotasız enerjisinin yoğunlaşmasıdır o, ama bu enerjiyi yönetemez, çünkü o bir kılavuz değil ezici bir güç, dağılmış sürüyü kurulmuş bir makine gibi şiddet kullanarak ağıla sokan devasa büyüklükte ortopedik bir alettir” (sayfa 71, 72). Başka bir yerde Vacarezza araştırmacısı *mot juste*'ü** bulmayı deniyor: “A. Alonso'nun ve P. Henríquez Ureña'nın olağa-

(*) *Monteneros*: Bağımsızlık savaşı ve iç savaş sırasında gauçolardan oluşturulan milis grubu; Peron döneminde ve sonrasında Peron yanlılarının oluşturduğu politik hareket.

(**) Doğru sözcük.

nüstü gramerinin kendi kendini baltaladığı nedenlerin aynı-
sıyla...” (sayfa 31).

Last Reason’da *compadritolar* atlarla ilgili metaforlar üretiyorlar; yanlışlık üretmede daha becerikli olan Doktor Castro radyo ile futbolu buluşturuyor: “Rio de Plata düşüncesi ve sanatı, yeryüzünde ne kadar değer ve çaba varsa hepsini kap-
pan değerli birer anten gibi; bu sinyalleri kapmaya yatkın tu-
tum, kader elverişli işaretlerin yönünü tersine döndürmez-
se, yaratıcı bir güce dönüşebilir. Burada şiir, roman, ve de-
neme birden fazla mükemmel ‘gol’ atmayı başarmışlardır. Bu
bölgede bilim ve felsefi düşünce üretenler arasında çok üs-
tün isimler var” (sayfa 9).

Doktor Castro yalan yanlış ve düşük düzeydeki bilgeliği-
ne yorulmak bilmez yaltaklanmayı, uyaklı düz yazıyı ve yıl-
dırganlığı ekliyor.

Not: 136. sayfadan okuyorum: “Alaycılığa kaçmadan, cid-
di ciddi Ascasubi, Del Campo ya da Hernández gibi yazmaya
kalkışmak gülünç bir şey,” diye döktürmüş. Aşağıda, *Martín*
Fierro’nun son kıtalarını alıntılıyorum:

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron,
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos
Y pronto, sin ser sentidos,
Por la frontera cruzaron.

Y cuando la habían pasao
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones;
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

*Y siguiendo el fiel del rumbo,
Se entraron en el desierto,
No sé si los habrán muerto
En alguna correría
Pero espero que algún día
Sabré de ellos algo cierto.*

*Y ya con estas noticias
Mi relación acabé
Todas las desgracias dichas:
Es un telar de desdichas
Cada gaucha que usté vé.*

*Pero ponga su esperanza
En el Dios que lo formo
Y aquí me despido yo
Que he relatao a mi modo,
Males que conocen todos
Pero que nadie contó.**

(*) [Cruz ve Fierro kaçtılar bir çiftlikten
Kısraıkları kaçırıp önlerine kattılar;
Tedbirli gaucholardı onlar,
Hemen, dikkat çekmeden,
Sınırı geçtiler.

Aydınlık bir gündoğumunda,
Sınırın öte yanında,
Cruz "Bak" dedi Fierro'ya
"Arkanda bıraktığın köylere"
Ve Fierro'nun gözlerinden
İki iri gözyaşı süzüldü
Yüzüne ve yollarına devam edip
Çöle vardılar.

Çizdikleri rotadan sapmadan,
Çöle daldılar,
Bilmem orda burda dolanırken
Öldürülmüş olabilirler mi?
Ama umarım bir gün
İyi haberleri gelir.

Ve “ciddi ciddi, alaycılığa kaçmadan”, soruyorum: Kim daha lehçeci, yukarıda alıntıladığım tertemiz dizelerin yazarı mı, yoksa sürüleri ağıla sokan ortopedik aletleri, futbol oynayan yazın türlerini ve torpillenen dilbilgisini yazan tutarsız adam mı?

Doktor Castro kitabın 122. sayfasında düzgün biçemleri olan bazı yazarların adlarını sıralamış. Her ne kadar bu sıralamada adım geçiyor olsa da, bunun biçembilimden söz etmeme bir engel oluşturacağını sanmıyorum.

ÇEVIREN Peral Bayaz Charum

İşte bu yeniliklerle
Hikâyem son buluyor
Doğrudur, söylenen mutsuzluklar,
Onun için anlattım:
Gördüğünüz her gauço
Talihsizlik anıdır.
Ama umudunu yaradan
Tanrı'ya bağla,
Bildğim gibi anlattım ya
Şimdi veda ediyorum,
Herkes bilir bu acıları
Ama kimse anlatmadı onları.]

ZAVALLI BİREYSELLİĞİMİZ

Yurtseverliğin yanılsamalarının sınırı yok. Çağımızın ilk yüzyılında Plutarkhos, Atina mehtabının Korinthos mehtabından üstün olduğunu ileri sürenlerle dalga geçiyordu; Milton, XVII. yüzyılda Tanrı'nın kendini herkesten önce sevgili İngilizlerine göstermeyi alışkanlık edindiğini yazıyordu; Fichte, XIX. yüzyılın başlarında, Alman olmanın sağlam bir kişiliğe sahip demek olduğundan kuşku duymadığını söylüyordu. Burası, yani Arjantin de milliyetçi kaynıyor. Kendi dediklerine göre bu kişileri milliyetçiliğe özendiren dikkate değer ya da masum amaç Arjantinlilerin en değerli özelliklerini öne çıkarmak. Ancak, Arjantinlileri pek de önemsedikleri yok; giriştikleri polemiklerde Arjantinlileri bir dış olguyla, (söz gelimi) İspanyol fatihler, hayali katolik geleneği ya da "Sakson emperyalizmi" ile tanımlamayı yeğliyorlar.

Arjantinli, Kuzey Amerikalıların ya da hemen hemen tüm Avrupalıların tersine kendini Devlet'le özdeşleştirmes. Nedeni, bu ülkedeki hükümetlerin kötünün kötüsü olmasına ya da genelde Devlet'in anlaşılması güç bir soyut-

lama oluşuna bağlanabilir;¹ Arjantinli'nin bir birey olduğu su götürmez bir gerçek, ama bir yurttaş değildir. Hegel'in "devlet ahlâki ideanın gerçeğidir" düşüncesi Arjantinlilere tatsız bir şaka gibi gelir. Hollywood yapımı filmlerde daha sonra polise teslim etmek için suçluyla dost olmaya çalışan adama (genellikle bir gazeteci) ısrarla hayranlık uyandırılmaya çalışılır; arkadaşlığı bir tutku olarak yaşayan ve polisi *maffia* olarak gören Arjantinli için böyle bir "kahraman" bir alçaktır, bir sefildir. Don Quijote gibi Arjantinli de "yukarıda, her koyun kendi bacağından asılır" diye geçirir içinden, bunun yanı sıra Arjantinli için "üzerlerine vazife olmadan namuslu insanların başka insanlara cellatlık etmesi doğru bir iş değil"dir (*Quijote*, I, XXII). İspanyol üslubunun anlamsız simetrileri karşısında birçok kez İspanya ile aramızda dağlar kadar fark olduğunu düşünmüşümdür; *Quijote*'nin bu iki satırı yanlışıma ayırımsamam için yeterli oldu. Bu iki tümce sanki benzerliğimizin sessiz ve gizli simgesi. Arjantin yazınında ünlenmiş bir gece bunu derinden doğruluyor: Umutların solduğu o gecede jandarma çavuşu, bir yiğidin öldürülmesine izin vermeyeceğini, bu suça katılmayacağını haykırarak kanun kaçağı Martín Fierro'nun yanında kendi askerlerine karşı döğüşmeye girişmiştir.

Bir Avrupalı için dünya, yapması gereken görevi harfi harfine yerine getirdiği bir kozmostur; bir Arjantinli için ise bir kaos. Bir Avrupalı ya da bir Kuzey Amerikalı herhangi bir ödüle layık görülmüş bir kitabın iyi bir kitap olduğunu düşünür; Arjantinli ise ödüle rağmen kötü olma olasılığını kabul eder. Arjantinli genellikle şüphecidir.

1 Devlet nesnel, her türlü kişiselikten uzak bir kavram: Arjantinli sadece kişisel bir ilişkiyi kavrayabilir. Bu nedenle kamu parasını çalmak onun için bir suç değildir. Burada bir olguyu doğruluyorum, onu haklı göstermeyi ya da bağışlamayı amaçlamıyorum.

Belki insanlığın her zaman birbirlerini tanımayan ama gizlice evrene destek olan otuz altı doğru insana –*Aksak Vovnikler*– sahip olduğu masalından haberi yoktur; ola ki duydu, bu değerli kişilerin adsız ve karanlık kişiler olmaları onu şaşırtmaz... Onun halk kahramanı müfrezeye, güruha karşı tek başına döğüşen yalnız adamdır, ya hemen (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), ya günü geldiğinde döğüşebilecek ya da geçmişte döğüşmüş (Segundo Sombra) bir adamdır. Başka yazınlarda benzer olgulara rastlanmıyor. Örneğin iki büyük Avrupalı yazarı ele alalım: Kipling ve Franz Kafka. İlk bakışta ikisi arasında hiçbir benzerlik yok, birinin konusu düzenin, belli bir düzenin (Kim’de yol, *The Bridge Builders*’da köprü, *Puck of Pook’s Hill*’de Romalıların surları) savunması; ötekininki kendine bir yer edinmemişin, ya da isterseniz evrenin düzeni içinde son derece alçak gönüllü birinin deyin, çekilmez ve trajik yalnızlığı.

İşaret ettiğim özelliklerin olumsuz ya da anarşik oldukları ileri sürülebilir; hatta bu eleştiriye politik bir tavırdan yoksun oldukları da eklenebilir. Ben, haddimi aşp tam tersini önereceğim. Günümüzün en ivedi sorunu (ki unutulmuş Spencer neredeyse kehanete varan bir uzgörüyle duyurmuştu) Devlet’in giderek artan ölçülerde bireyin eylemlerine karışması; adı ister komünizm olsun ister nazizm bu hastalığa karşı verilen savaşta, belki de şimdiye kadar yararsız ya da zararlı olan Arjantin bireyciliği, haklılığını gösterecek ve görevini yerine getirecektir.

Fazla umuda kapılmadan ve özlemle, Arjantinlilere uzak düşmeyecek ve bize (diyelim ki) asgari yönetim vaat edecek bir partinin soyut olasılığını getiriyorum aklıma.

Milliyetçilik, sonsuz sıkıcı bir Devlet görüşüyle aklımızı çelmek istiyor. Bu ütopya yeryüzünde gerçekleşecek olursa, yanı sıra kutsal bir erdemi de beraberinde getirecek; her-

kes milliyetçiliğin antitezinin özlemini çekecek ve de sonunda yaratacaktır.

Buenos Aires, 1946

ÇEVIREN Peral Bayaz Charum

Dünya tarihi gibi yazın tarihi de bilmecelerle doludur. Bunlardan hiçbiri beni Quevedo'ya uygun görülen o tuhaf, gölgelenmiş şöhret kadar rahatsız etmemiştir, hâlâ da etmiyor. Dünya ünlüleri katalogunda Quevedo'nun adı yer almıyor. Bu eksikliğin nedenini çok araştırdım, soruşturdum; hatta bir keresinde, unutulmuş bir söyleşide yanıtı bulduğumu düşündüm; katı satırları en küçük bir duygusallığa cesaret vermiyor, hatta hoş görmüyordu. ("Duygusallık başarı demektir" demişti George Moore.) Üne kavuşmak için yazarın duygusal olması zorunlu değildir, demiştim ben de; ama yapıtının bir yerinde, ya da özgeçmişinde dokunaklı bir durumun bulunması kaçınılmazdır. Düşündüm de, Quevedo'nun ne yaşamında ne de sanatında, kolay başarı getiren böyle aşırı duygusallıklara rastlanmıyor.

Bu açıklamanın doğru olup olmadığını bilmiyorum. Şimdi onu şu düşüncelerle biraz daha açacağım: Quevedo öteki yazarlardan aşağı değil, ama insanların aklında yer edecek bir simge bulamamış bir yazar. Homeros'un, Akhilleus'in katil ellerini öpen Priamos'u var; Sofokles'in bilmeceler çö-

zen ve kendi korkunç geleceğini kurtarmak zorunda kalan bir kralı var; Lucretius'un yıldızlardan oluşan sonsuz boşluğu ve atomların çarpışması var; Dante'nin dokuz cehennem dairesi ve Cennet Gülü var; Shakespeare'in şiddet ve müzik dünyası var; Cervantes'in Sancho'suyla Quijote'si ve bu ikisinin hoş dengesi var; Swift'in erdemli atlar cumhuriyeti ve canavar yahoo'ları var; Melville'in hem tiksinti hem hayranlık uyandıran Beyaz Balinası var; Franz Kafka'nın çoğaldıkça çoğalan sefil labirentleri var... Evrensel üne ulaşmış da bir simgeye damgasını vurmamış bir yazar yok; ama bu sembol her zaman dıştan gelen ve nesnel bir şey değil. Góngora ya da Mallarmé, örneğin, hâlâ çok emek vererek gizli bir yapıt üreten yazarlar arasında anılırlar; Whitman ise *Leaves of Grass*'ın yarı kutsal başkişisi olarak yaşar. Buna karşılık, Quevedo'dan günümüze sadece karikatürize edilmiş bir imge kalmıştır. "En soylu İspanyol üslupçusu," diyor Leopoldo Lugones, "güldürü yazarlarının ilkörneği olarak tanındı" (*El imperio jesuístico*, 1904, sayfa 59).

Lamb, Edmund Spenser'in *the poets' poet*, ozanların ozanı olduğunu söylüyor. Quevedo için de edebiyatçıların edebiyatçısı denebilir. Quevedo'dan hoşlanmak için gerçek bir yazar olmak, ya da bu potansiyeli taşımak gerek; buna karşılık yazınsal yeteneği olan, yazınla ilgilenen bir kimse Quevedo'dan hoşlanmamazlık edemez.

Quevedo'nun büyüklüğü sözel olmasında. Onu bir filozof, bir ilahiyatçı ya da (Aureliano Fernández Guerra'nın görmek istediği gibi) bir devlet adamı olarak değerlendirmek yanlış olur. Yapıtlarının adları bu yanlışla neden olabilir ama içerikleri bambaşka. *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan: doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job** adlı çalışması

(*) İlahi Takdir, (İnançsızlardan Esirgenen, İnançlılara Lütfedilen): Kurtçuklar Üzerinde ve Eyüp'ün Kovuşturmalarında İncelenen Öğreti.

uslamadan çok yıldırma üzerine. Cicero gibi (*De natura deorum*, II, 40-44), gökcisimlerinde gözlenen düzenden, “engin ışık cumhuriyeti”nden yola çıkarak, ilahi bir düzenin varlığını kanıtlıyor; bu yıldızlı çeşitlemeden sonra kozmolojik savını ekliyor: “Tanrı’nın varlığını kesin olarak yadsıyanların sayısı az; utanmazların ayıbını yüzlerine vuracağım, bunlar Demokritos ve Theodoro’nun (halk arasında Atheo diye anılırdı) öğrencileri Miletus’lu Diagoras ile Trakyalı Protagoras, bir de basiretsiz pislik Theodoro’nun öğrencisi Bion.” Bu terörizm değil de nedir? Felsefe tarihinde büyük olasılıkla yanlış olan, insanın imgeleminde karanlık bir esrime bırakan bazı öğretiler var; örneğin, Platon ve Pythagoras’ın ruhların bedenden bedene göçü doktrini; Bilinircilerin dünyanın kin-dar ve ilksel bir tanrının eseri olduğu doktrini. Yalnızca hakikati araştıran Quevedo bu büyüye kapılmıyor. Ruh göçünden “yabanıl budalalık” ve “ahmakça bir çılgınlık” diye söz ediyor yazılarında. Agrigentum’lu Empedokles şöyle diyor-du: “Bir erkek çocuk oldum, bir kız çocuk oldum, bir bitki, bir kuş ve denizden gelen dilsiz bir balık oldum”; Quevedo ise (*Providencia de Dios*) şu notu düşünüyor: “Kendi kendini bu kargaşanın yargıcı ve yasa koyucusu ilan eden akli karışık Empedokles balık olduğunu iddia ediyor ama tam karşıtı, ters bir doğaya göç etmiş ve Etna’da kelebek olarak ölmüş; denize karşı kendini ateşe atmış.” Quevedo bilinircilere alçaklar, lanetliler, deliler, zırzoplar gibi sıfatlar yakıştırmış (*Zahurdas de Pluton, in fine*).

Aureliano Fernández Guerra’ya göre, Quevedo’nun *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor*’u* “Mükemmel yönetim olarak en mükemmel, en soylu ve elverişli” olan sistem. Bu yargıyı daha iyi değerlendirmemiz için kitabın kırk yedi bölümünün tek ve ilginç bir sava dayandırıldığını anım-

(*) Tanrı’nın politikası ve efendimiz İsa’nın yönetimi.

satmamız yeterli. Savın özü şu: İsa'nın eylemleri ve sözleri (bilindiği gibi *Rex Judaeorum** olmuştur) gizli simgelerdir ve politikacıların sorunları çözümlemesi için bir anahtardır. Quevedo bu sava dayanarak, İyi Samiriyeli öyküsünden kraların talep ettikleri vergileri düşük tutmaları gerektiği sonucunu; ekmek ve balık öyküsünden kralların halkın ihtiyaçlarını karşılamaları gerektiği sonucunu; *sequebantur* duasının tekrarından "kral yardımcılarını yönetmeli, yardımcıları onu değil" sonucunu çıkarıyor... İnsan yöntemin keyfililiğine mi yoksa sonuçların basitliğine mi şaşırsın, bilemiyor. Ne var ki Quevedo, üstün ifade gücüyle durumu neredeyse kurtarıyor.¹ Bazı okurlar yapıtı eğitici bile bulabilir. Benzer bir ikilik *Marco Bruto*'da da göze çarpıyor, bu yapıtta ileri sürülen düşünceler de kayda değer değil ama cümleler önemli. Quevedo'nun kullandığı üslupların en güçlüsü bu kitapta mükemmeliğe ulaşıyor. Mücevher işçiliğini andıran sayfa-larında İspanyolca sanki Seneca'nın, Tacito'nun, Lucano'nun çetin Latincesine, gümüş çağının fırtınalı ve katı Latincesine geri dönüyor. Gösterişli ve veciz bir anlatım, sözdizimi kurallarına aykırı cümle yapısı, neredeyse cebirsel titizlik, karşıtlıkların sıralanması, kurulum, sözcüklerin yinelenmesi bu metne yanıltıcı bir kesinlik veriyor. Birçok satır mükemmel olarak nitelendirilmeyi hak ediyor, ya da talep ediyor. Örneğin aşağıda olduğu gibi alıntılatacağım pasaj:

Bir sülale defne dallarıyla onurlandırıldı; utku çılgınlıklarıyla büyük ve görkemli yengiler ilan edildi; neredeyse ilahi olan

(*) Lat. Yahudilerin Kralı.

1 Reyes şu isabetli görüşü öne sürüyor (*Capitulos de literatura española*, 1939, sayfa 133): "Quevedo'nun siyasal yapıtları politik değerlerin yeni bir yorumunu getirmiyor, bugün ancak bir retorik olarak ilginç... bazıları risaleler, bazıları akademik söylevler halinde. *La Política de Dios*, iddialı görünüşüne karşın kötü yöneticilere çıkışmaktan öteye gitmiyor. Ama bu sayfalarda Quevedo'nun en tipik özelliklerinden izler bulabilirsiniz."

yaşamlar yontularla ödüllendirildi; çelenkler ve çığlıklar ve mermer ihtişamlarını yitirmesinler diye, gösteriş için değil, mükâfat olarak kullanıldılar.

Quevedo başka üslupları da aynı mutlu sonuçlarla deniyor. Örneğin, *Buscón*'daki sözel üslup; *La hora de todos*'daki aşırı ve bir orjiyi çağrıştıran (ama mantıksızlık içermeyen) üslup.

“Dil,” diyor Chesterton (G.f. Watts, 1904, sayfa 91) “bilimsel değil sanatsal bir olgudur; onu bilimden çok önce avcılar ve savaşçılar icat etmişlerdi.” Quevedo dili hiçbir zaman böyle algılamadı, dil onun için mantıksal bir araç. Şiirdeki beylik laflar ve tekrarlar (kristale benzetilen sular, kara benzetilen eller, yıldızlar gibi parlayan gözler, gözler gibi bakan yıldızlar) kolayca kaçtıkları için, ama daha çok sahte oldukları için rahatsız ediyordu onu. Bunları eleştirirken, metaforun iki imgenin yönetime dayanan benzeyişi değil, anlık teması olduğunu unutuyordu... Bazı aptalca deyimleri de lanetliyordu. “Ayıpları gün ışığına çıkarmak” amacıyla bu tür metaforları kullanarak *Cuento de cuentos** adlı bir koşuk düzmüştü; oysa bu satırların cazibesine kapılan birçok kuşak unutulmaktan kurtardığı *zurriburri*, *abarrisco*, *cochite hervite*, *quiteme allá esas pajas y a trochi-moche*** gibi *reductio ad absurdum*'lerde güzellikler görmeyi yeğledi.

Quevedo birçok kez Luciano de Samosata ile bir tutulmuştur. Ancak aralarında temel bir ayrılık var: Luciano II. yüzyılda Olympos'lu ilahlara meydan okurken dinsel bir polemige giriyor; Quevedo aynı saldırıyı XVII. yüzyılda yinelerken sadece yazınsal bir geleneği izliyor.

Quevedo'nun düz yazılarına şöyle bir göz attıktan sonra, sayıca daha az olmayan şiirlerine geçiyorum. Tutku bel-

(*) Öykülerin Öyküsü.

(**) *Zurriburi*: rezil, hatta; *abarrisco* (yeni İspanyolcada “a barrisco”): ayırım gözetmeden; *cochite hervite*: ham hum şaralop; *quiteme allá esas pajas y a trochi-moche*: göz açıp kapayana dek ve rastgele.

geleri olarak ele alındığında, Quevedo'nun erotik şiirleri doyurucu değildir; ama söz sanatında abartma oyunları, kasıtlı Petrarque'vari denemeler olarak değerlendirildiğinde genellikle hayranlık uyandırır. Tutkuların adamı Quevedo, stoacı çileciliğe heveslenmekten hiçbir zaman vazgeçmedi; kadınlara bağımlı olanlarla alay etti ("okşayışlarını sadece amacı için kullanan, bundan ötesine değer vermeyen kişi, akıllıdır"). Bu saptama, *Parnaso*'daki hani şu, "güzelliklerin ve aşkın gözü karalığı" şarkısını söyleyen Musa IV'ün gönüllü yapaylığını açıklıyor. Quevedo'nun kişisel vurgusu başka şiirlerde; melankolisini, yürekliliğini ya da düş kırıklıklarını göstermesine olanak tanıyan öteki şiirlerde. Örneğin, Juan Abad Kulesi'nden Don José de Salas'a (Musa II, 109) gönderdiği şu sonede:

*Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos, libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos
Y eschucho con mis ojos a los muertos.*

*Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan, o secundan mis asuntos,
Y en músicos callados contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos.*

*Las grandes almas que la muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora
Libra, oh gran don Joseph, docta Imprenta.*

*En fuga irrevocable huye la hora;
Pero aquélla el mejor cálculo cuenta,
Que en la lección y estudio nos mejora.**

(*) [Sayıca az ama bilge kitaplarla,
Bu huzurlu çöllere sığınmış,
Ölmüşlerle konuşarak yaşıyorum
Ve gözlerimle ölüleri dinliyorum.]

Yukardaki şiirde abartılı zıtlıklar (gözlerle dinlemek, yaşam düşüyle uyanık konuşmak) yok değil, ama sone, onlardan dolayı değil, onlara karşın güçlü. Gerçeğin anlatımı olduğunu söylemeyeceğim, çünkü gerçek sözel değil; ama çağrıştırdığı sahne ya da kullandığı erkeksi söylem, sözcüklerinden daha önemli. Bu her zaman gerçekleşmiyor; bu kitabın en ünlü sonesinin –“Hapiste ölen Osuna Dükü Don Pedro Girón’un unutulmaz anısı”–, şu ikili dizesinin muhteşem etkisi:

*Su Tumba son de Flandes las Campañas
y su Epitafio la sangrienta Luna**

her türlü yorumun ötesinde, hiçbir yorum gerektirmiyor. Hemen sonraki deyim için de aynı şeyi söyleyeceğim: *askerî ağıt* deyimi hiçbir gizem içermiyor, bunun anlamı gizemli değil, bayağı: *askerlerin ağıtı* demek. *Kanlı hilale* gelince, Türklerin simgesi olduğunu anmamak daha iyi olur, Don Pedro Téllez Girón’un dalavereleri sonucunda gölgede kalmıştır bu simge.

Quevedo’nun çıkış noktası çoğu kez klasik bir metindir. İşte, unutulmaz bir satır (Musa IV, 31):

*Polvo serán, mas polvo enamorado***

Her zaman anlaşılmasalar da, her zaman hazırlar,
Sorunlarımı çözmek, bana yardımcı olmak için,
Ve sessiz karşılaşmalarla müzik eşliğinde,
Yaşam düşüyle konuşuyorlar uyanık.
Ölümün götürdüğü yüce ruhlar,
Kinci yılların beddualarından
Kurtarıyorlar, ah ulu Don Joseph, Matbaa Doktoru,
Saatler uçuyor durdurulamaz kaçışıyla,
Ama en kesin hesabı yine zaman yapıyor,
Ders vererek eğitiyor bizi.]

(*) [Flanders Seferlerinin gömütü
ve Gömüt Taşı Yazıtı kanlı hilal]

(**) [Toprak olacaklar, ama sevgili toprak]

Propertius'un (*Elegia*, I, 19) bir satırının yeniden canlandırılması ya da yüceltilmesidir:

*Ut meus oblito pulvis amore vacet **

Quevedo'nun şiirlerinin kapsadığı alan oldukça geniş. Bunların arasında Wordsworth'un öncüsü sayılabilecek kaygılı soneler; donuk, hışırdayan haşinlikler;² katı ilahiyatçı bir büyü ("Onikilerle yemek yedim, yemek bendim"); bu oyunu onun da oynayabildiğini göstermek için araya sıkıştırılmış Góngoravari dizeler,³ İtalyan nezaaketleri ve yumuşaklıkları ("yeşil ve sesli ve mütevazı yalnızlık"); Persio, Seneca, Juvenal, Kutsal Kitaplar, Joachim du Bellay çeşitlemeleri; Latince'den özetlemeler; kaba

(*) *Lat.* Küllerim bile unutamaz bu aşkı.

- 2 *Temblaron los umbrales y las puertas,
Donde la mafestad negra y oscura
Las frias desangradas sombras muertas
Oprime en ley desesperad y dura
Las tres gargantas al ladrillo abiertas,
Viendo la nueva luz divina y pura,
Enmudeció Cerbero, y de repente
Hondos suspiros dio la negra gente.
Gimió debajo de los pies el suelo,
Desiertos montes de ceniza canos,
Que no merecen ver ojos del cielo,
Y en nuestra amarillez ciegan los llanos.
Acrecentaban miedo y desconsuelo
Los rancos perros, que en los reinos vanos
Molestan el silencio y los oídos.
Confundiendo lamentos y ladridos*

(Musa IX).

- 3 *Un animal a la labor nacido
Y símbolo celoso a los mortales,
Que a Jove fue disfraz, y fue vestido;
Que un tiempo endureció manos reales,
Y detrás de él los cónsules gimieron,
Y rumia luz en los campos celestiales*

(Musa II).

sabalıklar;⁴ tuhaf alaylar;⁵ yıkım ve kaos için kasvetli yorumlar var.

Quevedo'nun en iyi şiirleri onlara hayat veren saikleri ve içeriğini oluşturan sıradan düşünceleri aşıyor. Karanlık degiller; Mallarmé, Yeats ve George'un şiirlerinde olduğu gibi okurun zihnini karıştırma ya da dikkatini dağıtma yanlışına düşmüyorlar. Quevedo'nun şiirleri (bir şekilde anlatmak gerekirse) sözel nesneler, bir kılıç ya da bir gümüş yüzük gibi saf ve bağımsızlar. Şu, örneğin:

*Harta la Toga del veneno Tirio,
O ya en el oro pálida y rigente
Cubre con los tesoros de Oriente,
Mas no descansa, ¡oh Licas!, tu martirio.*

*Padeces un magnifico delirio,
Cuando Felicidad tan delincuente
Tu horror oscuro en esplendor te miente,
Vibora en rosicler, áspid en lirio.*

Competir su Palacio a Jove quieres,
Pues miente el oro Estrellas a su modo,
En el que vives, sin saberque mueres.*

4 *La mendez llegó chillando
Con Trasudores de aceite,
Derramando por los hombros
El columpio de las lienderes*

(Musa V)

5 *Acuesto Fabio cantaba
A los balcones y rejas
De aminta, que aun de olvidaelo,
Le han dicho que no se acuerda.*

(Musa VI)

(*) Tanrı Jüpiter.

*Y en tantas glorias a tú, señor de todo,
Para quien sabe examinarte, eres
Lo solamente vil, el asco, el lodo.**

Quevedo'nun bedensel ölümünün üzerinden üç yüz yıl geçti, ama o İspanyol yazınının en önde gelen sanatçısı olmayı sürdürüyor. Joyce gibi, Goethe gibi, Shakespeare gibi, Dante gibi, –başka hiçbir yazar gibi–, Francisco de Quevedo bir kişi olmaktan öte, engin ve karmaşık bir edebiyat.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

-
- (*) [Trio zehirinin Toga'sı yeterli,
Ya da soluk renkli altında bile kaskatı,
Şark'ın hazineleriyle örtülmüş,
Yine de, Oh Lucas, bitmiyor çilelerin.
Muhteşem bir çılgınlığın acısını duyuyorsun,
Simsiyah korkunçluğun sana parıltılı yalanlar söylediğinde,
Müthiş suçlu bir mutluluk duyuyorsun,
Gül pembesi şafakta bir yılan, iris çiçeğinde bir engerek.
Jove'yle onun sarayını paylaşmak istiyorsun,
Çünkü öldüğünü bilmeden üzerinde yaşadığın
Yıldızlar kendi çaplarında altını sönük bırakıyor.
Ve sen, ey beylerin beyi, onca utkulara karşın,
Seni sorgulamayı bilen için,
Yalnızca kötü, yalnızca iğrençsin, çamursun.]

QUIJOTE'NİN TİKEL BÜYÜLERİ

Burada sıralayacağım gözlemler daha önce de bir kez, belki de birçok kez yapılmış olabilir; yeni olup olmadıklarını tartışmak, olası gerçekliklerini tartışmaktan daha az ilgilendiriyor beni.

Quijote öteki klasik kitaplarla (*Ilyada*, *Aeneidas*, *Farsalia*, Dante'nin *Komedyası*, Shakespeare'in trajedileri ve komediyaları) kıyaslandığında gerçekçi bir yapıt; ama bu gerçekçilik özünde XIX. yüzyıl gerçekçiliğinden farklı. Joseph Conrad yapıtlarında doğaüstüne yer vermediğini, çünkü bunun kendisine sıradanın olağanüstülüğünü yadsımak gibi geldiğini yazmıştı. Miguel de Cervantes'in bu düşüncüyü paylaşıp paylaşmadığını bilemiyorum ama *Quijote*'nin biçiminin şiirsel bir düş dünyasıyla gerçek ve incelikten uzak bir dünyayı karşı karşıya getirdiğini biliyorum. Conrad ve Henry James gerçeği romanlaştırdılar, çünkü şiirsel olduğunu düşünüyorlardı; Cervantes için gerçek ve şiirsel birbirine zıttı. *Amadis*'in ucsuz bucaksız, karmaşık coğrafyasının karşısına Kastilya'nın tozlu yollarını ve kirli evlerini çıkarıyor; günümüzde bir yazarın, diyelim ki benzin istasyonla-

rının gülünçlükleriyle alay etmesine benziyor bu. Cervantes, bizim için XVII. yüzyıl İspanya'sının şiirselliğini yaratmıştır, ama kendisi için ne o yüzyıl ne de o İspanya şiirseldi; La Mancha'nın adının anılmasından duyulan Unamuno, Azorín, Antonio Machado gibi kişileri anlayamazdı. Yapıtının planı olağanüstülüğü engelliyordu; ama yine de olağanüstülük, isterseniz dolaylı olarak diyelim, tıpkı polisiye bir romandaki gizem gibi kendini gösterecekti. Cervantes tılsımlara ya da büyülere başvuramazdı, ama ince, ince olduğu ölçüde daha etkili bir biçimde, doğaüstüne dokundurmalar yapıyordu. Cervantes, gizliden gizliye, kalbinin en derin yerinde, doğaüstünü seviyordu. Paul Groussac, 1924'te şöyle bir gözlemde bulundu: "Cervantes, sıg Latincesi ve İtalyancasıyla, tutsaklık günlerinde ona teselli veren kırsal romanlardan ve şövalye romanlarından beslendi." *Quijote* bu öykülerin panzehiri olmaktan çok, gizli bir nostalji içeren bir vedaydı.

Her roman gerçekliğin ideal bir tasviridir, Cervantes nesnelle özneli, okurun dünyasıyla kitabın dünyasını birbirine karıştırmaktan keyif alır. Hani şu, berberin tıraş kabının bir miğfer ve semerin bir koşum takımı olup olmadığının tartışıldığı bölümlerde, sorun açıkça ele alınıyor, daha önce işaret ettiğim öteki bölümlerdeyse ima ediliyor. Birinci cildin altıncı bölümünde papaz ve berber Quijote'nin kütüphanesini gözden geçiriyorlar, işin ilginç yanı, incelenen kitaplardan biri Cervantes'in *Galatea*'sı; yazarı pek beğenmeyen berber arkadaşı, bu yapıtın yazarının şiirsellikten çok şanssızlıklarda uzman olduğunu söylüyor; ona göre kitabın sağlam bir kurgusu var; öneriler getirip hiçbir sonuca varmıyor. Cervantes'in düşlediği, ya da düşünde kurduğu kişilerden biri olan bu berber, Cervantes'i yargılıyor... Dokuzuncu bölümün başlarında, kitabın tümünün Arapçadan çevrilmiş olduğunu öğrenmek şaşırtıcı; Cervantes elyazmasını Toledo

pazarından satın almış ve bir Faslıya tercüme ettirmiş, çeviriyi bitirmesi için adamı bir aydan uzun bir süre evinde konuk etmiş. *Sartor Resartus*'u, Almanya'da Doktor Diogenes Teufelsdröckh'in yayımladığı bir yapıtın kısmi versiyonuymuş gibi göstermeye çalışan Carlyle'lı anımsayalım; *Zohar* ya da *Nur Kitabı*'nı yazan ve III. yüzyılda yaşamış bir Filistinli hahamın kitabı olarak tanıtan İspanyol Haham Moises de Leon'u anımsayalım.

Bu tuhaf belirsizlikler ikinci bölümde son buluyor; başkışiler birinci bölümü okumuşlar, *Quijote*'nin başkışileri aynı zamanda *Quijote*'nin okurları. Burada Shakespeare'in *Hamlet*'in sahnesine aldığı bir başka sahnede, Hamlet'inkine çok benzer bir trajediyi sahnelemesini anımsamamak mümkün değil; asıl yapıtla ikinci derecedeki yapıt arasındaki ek-sik uyum böyle bir sahneye yer vermiş olmanın etkisini azaltıyor. Cervantes'in hilesine benzer ama çok daha şaşırtıcı bir hileye Valmiki'nin Rama'nın kahramanlıklarını ve şeytanlarla savaşını anlatan epik şiiri *Ramayana*'sında rastlıyoruz. Kitabın son bölümünde, babalarının kim olduğunu bilmeyen Rama'nın oğulları bir ormana sığınıyorlar, orada çileci bir keşiş onlara okuma yazma öğretiyor. İşin tuhafı, bu öğretmen Valmiki, okudukları kitap ise *Ramayana*. Rama bir at kurbanı yapılmasını emrediyor, Valmiki öğrencileriyle bu şölene katılıyor. Öğrenciler ut eşliğinde *Ramayana*'yı söylüyorlar. Rama kendi hikâyesini dinliyor, çocuklarını tanıyor ve şairi ödüllendiriyor.

Binbir Gece Masalları'nda da rastlantı eseri benzer bir durum var. Fantastik hikâyeler karmaşası sürekli ve baş döndürücü bir hızda yinelenerek asal hikâyenin ikincil hikâyelerde dallanıp budaklanmasına neden oluyor; ama hikâyenin gerçeklerini irdelemiyor ve etkisi (derin olması gerekirken), bir Acem halısı gibi, yüzeysel kalıyor. Kitabın ilk hikâyesi ünlüdür; her gece gerdeğe girdiği bakirenin şafak sö-

kerken başını vurduran padişahın çaresiz yemini ve masallarıyla padişahı oyalayıp birlikte binbir gece geçirdikten sonra ona oğullarını gösteren Şehrazat'ın kararlılığı. Binbir bölümü tamamlamak için eseri temize çeken yazıcılar metin üzerinde türlü çeşitli kalem oynatmak zorunda kalmışlardır. Bunların hiçbirisi, bütün gecelerin en büyüleyicisi DCII. gece kadar akıl karıştırıcı değildir. O gece padişah kraliçenin ağzından kendi hikâyesini dinler. Ondaki sonraki bütün hikâyeleri ve kendisini de –korkunç bir biçimde– içine alan başlangıçtaki hikâyeyi dinler. Bu araya sokuşturmadaki sonsuz olasılıkları okur görebilmiş midir? Kraliçe ısrar edebilir ve onun büyüüne kapılan padişah *Binbir Gece Masalları*'nın yarım kalmış ve artık sonu olmayan, döngüsel hikâyesini sonsuza dek dinleyebilir.

Felsefenin bulguları sanatın bulgularından daha az fantastik değil. Josiah Royce, *The Word and the Individual** adlı eserin birinci bölümünde şu formülü öne sürüyor: “İngiltere topraklarının bir bölümünün düzleştirildiğini ve bir haritacının bu topraklar üzerinde ülkenin bire bir benzerini yaptığını hayal edelim. Eser mükemmel; minyatür olarak da olsa İngiltere topraklarının en ufak ayrıntısına dek her şey bu haritada var. Harita bu durumda haritanın haritasını da içermeli ki o haritada da haritanın haritasının haritası olmalı ve bu böylece sonsuza doğru gider.”

Haritanın içinde harita, *Binbir Gece Masalları* kitabındaki binbir gece bizi neden rahatsız ediyor? Don Quijote'nin *Don Quijote*'nin okuru, Hamlet'in *Hamlet*'in seyircisi olması bizi neden huzursuz yapıyor? Sanırım nedenini buldum: Bu yer değiştirmeler şunu ima ediyor; bir kurgudaki kahramanlar okur ya da seyirci olabilirlerse, bu kurguların okurları olan bizler de kurmaca olabiliriz. 1833'te Carlyle evren-

(*) Kelime ve Birey, 1899.

sel tarihin, bütün insanların yazdıkları ve okudukları, anlamaya çalıştıkları, içinde kendilerinin de bulunduğu sonsuz bir kutsal kitap olduğunu öne sürdü.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

Amerikan edebiyatı tarihine bir metaforun tarihiyle, daha doğrusu bu metaforun bazı örnekleriyle gireceğim. Metaforu kimin icat ettiğini bilmiyorum, belki de icat edildiğini düşünmek yanlış. Gerçek metaforlar, yani bir imgeyle bir başkası arasında yakın bağlantılar kuran metaforlar zaten öteden beri var olmuştur; hâlâ icat edebileceğimiz metaforlarsa sahte, icat etmeye değmez olanlar. Sözünü edeceğim metaforda düşler bir tiyatro oyununa benzetiliyor. XVII. yüzyılda, Quevedo “Sueño de la muerte”nin (Ölümün Düşü) başlangış bölümünde, Luis Góngora “Varia imaginación” (Çeşitli Düşler) adlı sonesinde kullanmışlardı. Góngora’nın sonesi şöyle:

*El sueño, autor de representaciones,
es un teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello**

¹ Okuyacağınız satırlar Colegio Libre de Estudios Superiores’te, Mart 1949’da verilen bir konferansın metnidir.

(*) [Rüya, temsillerin yazarı,
rüzgârda kurulu tiyatrosunda,
güzelim gövdesine gölgeler giydirir gibi.]

XVIII. yüzyılda aynı şeyi Addison daha kesin bir anlatımla söyleyecekti. “Düş kuran bir ruh” diyor Addison, “tiyatrodur, oyuncular ve seyircilerdir.” Çok daha önceleri, İranlı Ömer Hayyam dünya tarihinin, Tanrı’nın –panteistlerin çok yönlü tanrısının– sonsuzluğunun keyfini çıkarmak için planladığı, sahneye koyduğu ve seyrettiği bir oyun olduğunu yazmıştı. Çok daha sonra İsviçreli Jung, o çekici ve kuşkusuz yetkin kitaplarında, yazınsal bulguları düşsel bulgularla ve yazını düşlerle karşılaştıracaktı.

Eğer edebiyat, kontrollü ve kasıtlı da olsa, temelde bir düş ise; Góngora’nın dizeleri bu Amerikan edebiyatı tarihinin öyküsüne başlık olarak tam oturur ve açılışı düşçü Hawthorne’u inceleyerek yapabiliriz. Hawthorne’dan önce başka Amerikalı yazarlar –Eduardo Guti  rrez’den çok daha düşük seviyede bir Eduardo Guti  rrez bozması olan Fenimore Cooper; hoş İspanyolcal  ştırmalar uydurucusu Washington Irving– da var, ama onları unutursak günah işlemiş olmayız.

Hawthorne 1804’te Salem limanında doğdu. Salem’in, daha o zamanlarda, Amerika için anormal sayılabilecek iki özelliği vardı; çok ya  lı ve çok yoksuldu,        e ge  mi   bir kentti. Hawthorne, 1836 yılına dek yaşadığı, adını Kutsal Kitap’tan alan bu ya  lı ve çürümekte olan kentti, bizi sevmeyen kişilerin, başarısızlıkların, hastalıkların,   ılgınlıkların ilhamını verdiği hüzünlü bir a  kla sevdi; bu kentten hiçbir zaman ayrılmadığını söylemek yanlış olmaz. Elli yıl sonra, ister Londra’da, ister Roma’da oturuyor olsun, hâlâ püriten kasabası Salem’de yaşamaya devam etti; sözgelimi, XIX. yüzyılın ortalarında, yontucuların çıplak yontular yapmasına kar  şı çıkıyordu...

Babası Kaptan Nathaniel Hawthorne 1808 yılında, Surinam’da sarı hummadan ölmüş; atalarından biri, John Hawthorne 1692’de, Tituba adında bir tutsağın da aralarında

da bulunduğu on dokuz kadının darağacıyla sonuçlanan cadılık davasında yargıçlık yapmış. Bu ilginç davalarda (şimdilerde fanatizm başka biçimler aldı), Yargıç Hawthorne acımasız, ama kimbilir belki de içtenlikle davranmıştır. “Cadılara eziyet etmekte ünü öyle yürümüştü ki,” diye yazıyor bizim Nathaniel, “bu talihsiz kadınların kanlarının onda bir leke bıraktığını düşünmekle haksızlık etmiş olmayız. Hem de öyle derin bir leke ki, şimdiye dek toprağa karışmadıysa, Charter Street’teki mezarlıkta yatmakta olan kemiklerine dek işlemiştir.” Bu pitoresk betimlemeden sonra ekliyor Hawthorne: “Atalarım pişmanlık duyup Tanrı’dan merhamet dilemişler mi, bilmiyorum; ben şimdi onların adına Tanrı’ya yakarıyorum; atalarımın işlediğı herhangi bir günah varsa bugünden sonra bağışlansın.”

Kaptan Hawthorne ölünce, dul karısı, Nathaniel’in annesi evlerinin ikinci katındaki bir yatak odasına kapanmış. Kardeşleri Louisa ve Elizabeth’in odaları da bu kattaymış, sonuncu odada Nathaniel kalıyormuş. Aile yemeklerini birlikte yemez, neredeyse hiç konuşmazlarmış; yemekleri bir tepsi içinde koridora bırakılırmış. Nathaniel, bütün gününü fantastik öyküler yazarak geçiriyor, günbatımında yürüyüşe çıkıyormuş. Bu kaçak yaşam on iki yıl sürmüş. 1837’de Longfellow’a şu satırları yazmış: “Hiç aklımda olmadan, böyle bir şeyin başıma geleceğini hiç düşünmeden, inzivaya çekildim. Bir tutukluya dönüştüm, bir hücreye kapandım, ve şimdi anahtarı bulamıyorum; kapı açık da olsa çıkmaya korkacağım.”

Hawthorne uzun boylu, esmer, zayıf, yakışıklıydı. O zamanlar (çocuklar için ne büyük nimet!) çocuk edebiyatı yoktu; Hawthorne altı yaşında *Pilgrim’s Progress*’i okumuştı; kendi parasıyla aldığı ilk kitap *The Faërie Queen*’di, yani iki alegori. Her ne kadar özgeçmişini yazanlar belirtmeseler de, Kutsal Kitap’ı da okumuştı; belki de ilk Hawthorne’un, William Hawthorne’un 1630’da, bir kılıçla

birlikte İngiltere'den getirdiği kitaptı bu. *Alegori* sözcüğünü kullandım, Hawthorne'un yapıtları söz konusu olunca, belki biraz düşünmeden, pervasızca söylenmiş bir sözcük bu, ama önemli. Edgar Allan Poe, Hawthorne'u alegori yazmakla suçlamıştı; Poe alegori yazmanın ve alegori türünün savunulamaz olduğunu düşünüyordu. Bu durumda bize iki görev düşüyor: Birincisi, alegorinin yetkin bir yazın türü olup olmadığını araştırmak; ikincisi Nathaniel Hawthorne'un bu türü kullanıp kullanmadığına bakmak.

Bildiğim kadarıyla alegorinin en iyi çürütülüşünü Croce gerçekleştirmiştir, en iyi savunansa Chesterton'dur. Croce alegoriyi yorucu bir ağız kalabalığı, gereksiz tekrarlar derlemesi olmakla suçluyor. Örnek olarak Vergilius ve Beatrice'nin yönlendirdikleri Dante'yi gösteriyor ve sonra Dante'nin ruh, Vergilius'un felsefe ya da akıl yahut da doğal zekâ, Beatrice'nin ilahiyat ya da inayet olduğunu açıklıyor, ya da böyle olduğunu anlamamızı sağlıyor. Croce'un iddiasına göre (örnek ona ait değil) Dante önce, "Akıl ve inanç ruhların kurtuluşunu sağlar" ya da "Felsefe ve ilahiyat bizi cennete götürür" diye düşünmüştür; sonra *akıl* ve *felsefe* diye düşündüğü yere Vergilius, *ilahiyat* ve *inanç* diye düşündüğü yere Beatrice'yi yerleştirmiştir, yani bir biçimde gerçeği maskeleymiştir. Bu aşağılayıcı yoruma göre alegori bilmecedir; öteki bilmecelere göre daha uzun, daha yavaş ve daha sıkıcıdır. Vahşi ya da çocukça bir türdür, bir estetik sporudur. Croce bu eleştiriyi 1907'de yapmıştı; Chesterton ise, Croce'un haberi olmadan, onun bu çürütmesini daha 1904'te çürütmüştü. Edebiyat dünyası ne kadar geniş ve iletişimsiz!

Chesterton'un konuyla ilgili görüşü, XIX. yüzyılın sonlarında İngiltere'de ünlü olan ve Hawthorne gibi alegori yapmakla suçlanan Ressam Watts üzerine bir çalışmada geçiyor. Chesterton, Watts'ın alegoriye başvurduğunu kabul ediyor, ama bu türün bir suç olduğunu kabul etmiyor. Ger-

çeğin sonsuz zenginliğe sahip olduğunu ve kişilerin kullandığı dilin bu baş döndürücü hazineyi tüketmeye yetmeyeceğini söylüyor. Ve şunları kaleme alıyor:

Kişi ruhunda bir sonbahar ormanındaki renklerden daha şaşırtıcı, çok daha sayısız, henüz adı bile konmamış tonlar olduğunu bilir... ama bütün bu tonların bileşim ve değişimleriyle birlikte keyfi bir homurtu, bir çılgınlıkla ifade edilebileceğine ciddi olarak inanır. Sıradan bir borsacının içinden belleğin tüm gizemlerini ve arzuların verdiği bütün acıları anlatabilen sesler çıkarabileceğini sanır...

Daha sonra Chesterton, elle tutulamayan gerçeği anlatan dillerin var olabileceği sonucuna varıyor. Ona göre alegoriler ve masallar bu dillerden bazıları.

Bir başka deyişle, bu sava göre Beatrice bir *inanç* simgesi değil, *inanç* sözcüğünün zorla ve keyfi olarak türetilmiş bir anlamdaşı. Gerçek şu ki dünyada iki simgeyle belirtilen bir şey –özel bir duygu, kişisel bir süreç, bir dizi birbirine benzeyen durum– var: Bu simgelerden biri oldukça önemsiz *inanç* sözcüğü, öteki Beatrice, Dante’yi kurtarmak için Cennetten çıkıp Cehennemde izlerini bırakan anlı şanlı Beatrice. Chesterton’un savının geçerli olup olmadığını bilmiyorum, bildiğim alegorinin bir şemaya indirgenmedikçe, soğuk bir soyutlama oyununa döndürülmedikçe daha iyi olduğu. Bazı yazarlar imgelerle düşünüyorlar (Shakespeare, Donne, Victor Hugo), bazı yazarlarsa soyutlamalarla düşünüyorlar (Benda ya da Bertrand Russell); *a priori*, her ikisi de aynı değerde. Ama soyut düşünen bir yazar, bir akılcı aynı zamanda hayal gücünü kullanmaya kalkarsa işte o zaman Croce’un işaret ettiği durum ortaya çıkar. Mantıksal bir sürecin yazar tarafından süslenip, kılık değiştirerek, Wordsworth’un deyimiyle “okurun anlayışına kara çalarak” sunulduğunu görürüz. Bu hastalığın ünlü bir örneği, José

Ortega y Gasset'in durumu; aslında doğru olan düşünceleri zoraki ve ilgisiz metaforlarla değerini yitiriyor. Aynı durum birçok kez Hawthorne için de geçerli. Bu benzerliğin dışında, iki yazar birbirine karşıt. Ortega iyi ya da kötü uslamlayabilir ama imgeleyemez; Hawthorne ise sürekli ilginç hayaller kurar ama, hadi şöyle diyeyim, usamlama karşıtı biri. Aptal olduğunu söylemiyorum, diyalektik bir yöntemle değil de, kadınların genellikle yaptığı gibi, sezgiye dayanarak imgelerle düşündüğünü söylüyorum.

Hawthorne'a zarar veren estetik bir yanlış: Düşlediği her şeyden bir masal yaratma sevdası onu öykülerine ahlâk dersleri katmaya özendirdi, bazen de sahteleştirilmeye ve bozmaya yönlendirdi. Hawthorne'un kısaca işleyeceği konuları not aldığı defterler saklanmış; bu defterlerden birinde, 1836 yılına ait olanda, şunlar yazılı: "Bir adamın midesine bir yılan girmiş, on beş yaşından otuz beşine dek adama korkunç acılar çektirerek ondan beslenmiş." Bu kadarı yeterli ama Hawthorne şunu da eklemek zorunda hissediyor kendini: "Bir kıskançlık ya da başka kötü bir tutku." Bir başka örnek, bu kez 1838 yılından: "Bir şahsın mutluluğunu yerle bir eden tuhaf, gizemli, feci olaylar oluyor. Bu kişi olayları gizli düşmanlarının gerçekleştirdiğini düşünüyor, ama sonunda tek suçlunun ve her şeyin nedeninin kendisi olduğunu anlıyor. Kıssadan hisse: mutluluk içimizde." Aynı yıla ait bir başka örnek: "Bir adam, uyanıkken bir başkası hakkında iyi şeyler düşünüyor ve ona kayıtsız şartsız inanıyor, ama rüyalarında bu arkadaşın ölümcül bir düşman gibi davranması onu endişelendiriyor. Sonunda, rüyalarındaki kişiliğin gerçek olduğu ortaya çıkıyor. Rüyalar haklıymış. Açıklaması içgüdüsel algı olacak." Ahlâka uygun mu değil mi, haklı mı haksız mı endişesi taşımayan, karanlık bir şiddetten başka bir amaçları yok gibi görünen katışıksız fanteziler çok daha ehvendir. 1838'den bir başka örnek: "Kalaba-

lğın ortasında, yazgısı ve yaşamı başka birinin elinde olan ve onunla sanki derin bir yalnızlığı paylaşan bir adam düşlemek.” Bu da bir öncekinin beş yıl sonra not düştüğü bir çeşitlemesi: “İradesi güçlü bir adam, ona manevi olarak bağlı birisine bir eylem gerçekleştirmesini emrediyor. Emri veren ölüyor, öteki ömrünün sonuna dek o eylemi gerçekleştirmeyi sürdürüyor.” (Hawthorne’nun bu konuyu nasıl geliştirdiğini bilmiyorum. Nasıl bir eylemdi, önemsiz mi, yoksa hafiften korkunç bir eylem mi, ya da fantastik mi? Belki de aşağılayıcıydı?) Bir örnek daha, bunun da konusu tutsaklık, ötekine bağıllık: “Varsıl bir adam vasiyetinde evini yoksul bir karı kocaya bırakıyor. Eve taşınıyorlar. Vasiyetnamede işine son verilmemesi istenen, asık suratlı hizmetkârla karşılaşılıyorlar. Hizmetkâr çiftin hayatını zehir ediyor; sonunda onlara evi bırakanın o olduğu ortaya çıkıyor.” Oldukça ilginç iki karalama daha alıntılacağım, konusu (Pirandello ve André Gide’in es geçmediği) estetik düzey ve günlük düzeyin, ya da gerçeğin ve sanatın çakışması, bir başka deyişle birbirine karışması. İşte birincisi: “İki kişi sokakta bir olayın gerçekleşmesini ve olayın başkişilerinin görünmesini bekliyorlar. Olay gerçekleşmeye başlamış bile ve başkişiler onlar.” Öteki örnek daha karmaşık: “Bir adam bir öykü yazıyor ve öykünün isteği dışında geliştiğini görüyor; öykü kahramanları onun istediği gibi davranmıyorlar, öyküde onun öngörmediği olaylar gerçekleşiyor, boş yere kurtulmaya çabaladığı bir felaket adım adım yaklaşıyor. Bu öykü yazarın kendi kaderini yansıtabilir, öyküdeki kişilerden biri yazarın kendisi.” Bu tür oyunlar, hayal dünyasıyla gerçek dünyanın –okurken gerçek olduğunu düşündüğümüz dünya– bir anlık buluşması modern bir yaklaşım, ya da bize modern geliyor. Kaynağı, eskil kaynağı, *Ilyada*’da mı, hani Troya’lı Helena’nın kumaşlara, o sırada sürmekte olan Troya savaşının bahtsızlıklarını ve çatışmalarını dokuduğu satırlarda mı, diye sor-

mak geliyor insanın içinden. Bu pasaj Vergilius'u da etkilemiş olmalı ki *Aeneis*'te, Troya savaşının ünlü savaşçısı Aeneidas, Kartaca limanına geliyor ve bir tapınağın mermerlerine savaştan sahneler yontulduğunu, birçok savaşçının imgeleleri arasında kendi imgesinin de olduğunu görüyor. Hayallerle gerçeklerin bu teması Hawthorne'un hoşuna gidiyordu, ona göre bu tür temaslar sanatın yansıması ve ikiye katlanmasıydı. Yine sözünü ettiğim notlarında, panteist yaklaşıma, bir insanın bütün öteki insanlar olduğu düşüncesine eğilimi olduğu da yazılı.

Notlardaki ikilemeler ve panteizm yanlılığından daha ciddi başka bir şey daha var; hem de roman yazmayı yüksek bir amaç olarak kabul eden biri için çok daha ciddi bir şey. Hawthorne'u harekete geçiren, Hawthorne'un çıkış noktası, genellikle durumlar – kişilikler değil. Hawthorne önce, belki de farkında olmadan, gözünün önüne bir durum getiriyor, sonra bu durumu canlandıracak kişileri bulmaya çalışıyor. Ben roman yazarı değilim, ama sanırım hiçbir roman yazarı bu yolu seçmez: "Schomberg'in gerçek olduğuna inanıyorum" diye yazıyordu Joseph Conrad *Victory* adlı romanının en unutulmaz kişilerinden birinden söz ederken; herhangi bir başka roman yazarı da herhangi bir kahramanı için içtenlikle aynı şeyi söyleyebilir. *Quijote*'nin serüvenleri çok iyi tasarlanıp düşünülmüş serüvenler değil; ağır tempolu karşıtlıklarla dolu diyalogların –sanırım yazar bunları uslamlamalar olarak niteliyor– bir kusuru var, o da gerçekleştirmelerinin mümkün olmaması. Ama Cervantes'in Don Quijote'yi çok iyi tanıdığından ve ona güvendiğinden hiç kuşku yok. Bizim yazarın inancına olan inancımız bütün ihmalleri ve eksiklikleri gideriyor. Eğer yazarın olayları bizim iyi niyetimizi kötüye kullanmak için değil, başkişilerini tanımlamak için tasarladığına kanaat getirmişsek, bu olayların inanılmaz ve beceriksizce tasarlanmış olmasının hiç öne-

mi yok. Eğer Prens Hamlet'e inanıyorsak, Danimarka Mahkemesi olacak kurulun çocukça skandallarının, karmaşık cinayetlerinin nezdimizde önemi kalır mı? Hawthorne'a gelince, o önce kafasında bir durum, ya da birbirini izleyen durumlar kuruyor, ardından planının gerektirdiği kişileri geliştiriyordu. Bu yöntem hayran olunacak öyküler üretmeye yarayabilir, ya da böyle öyküler üretmeye izin verir; çünkü adı üstünde, öykü kısa olduğu için kurgunun planı kişilerden daha öne çıkar, daha çarpıcıdır. Ama aynı yöntemle hayranlık yaratacak romanlar üretilemez, çünkü roman-
da genel şema (eğer varsa) ancak sonunda görülebilir ve kötü yaratılmış tek bir kişinin gerçekdışılığı bütün ona eşlik edenlere bulaşır. Yukarıda sıraladığım nedenlerden yola çıkarak Hawthorne'un öykülerinin, Hawthorne'un romanlarından daha değerli olduğunu hemen söyleyebilirim. Bunun doğru olduğunu düşünüyorum. Yirmi dört bölümden oluşan *The Scarlet Letter*'da düzgün ve duygulu bir düzyazıyla kaleme alınmış anılmaya değer satırlar bol bol var, ama hiçbirini beni *Twice-Told Tales*'deki Wakefield'in örnek öyküsü kadar duygulandırmadı.

Hawthorne, bir İngiliz beyefendisinin hiçbir neden olmadan karısını bıraktığını, bir sokak ötedeki bir eve yerleştiğini ve orada, varlığını hiç kimseye duyurmadan yirmi yıl saklı yaşadığını bir gazete haberinde okuyor, ya da yazınsal amaçlarla okuduğuna inanmamızı istiyor. Adam bütün bu uzun yıllar boyunca, her gün evinin önünden geçiyor, ya da köşede durup bakıyor, bu gözetlemelerin çoğunda karısını görüyor. Herkes öldüğüne karar verdiğinde, karısı çoktandır dulluğu kabullenmişken, adam bir gün evinin kapısını açıp içeri giriyor. Sakin sakin, sanki sadece birkaç saatliğine gitmiş gibi. (Ve öldüğü güne dek örnek bir koca oluyor.) Hawthorne bu tuhaf olay hakkındaki haberi endişeyle okuyor, anlamaya, gözünün önünde canlandırmaya çalışıyor. Konuya

derinlemesine eğiliyor, “Wakefield” evinden ayrı kalan bu adamın, Hawthorne’un kurguladığı öyküsü. Esrar perdesini kaldırmak için birçok yorum yapılabilir, biz Hawthorne’un yorumuna bakalım.

Hawthorne adamı soğukkanlı, hafiften kendini beğenmiş, bencil, çocukça gizemlere yatkın, önemsiz sırları saklamaya meraklı biri olarak düşünüyor. Aynı zamanda ılımlı, düşsel ve zihinsel gücü çokça gelişmiş ama uzun, yararsız ve sonu gelmeyen boş düşüncelere dalan birisi; daha çok uyuşukluktan kaynaklanan bir süreklilik sergileyen bir koca. Wakefield, ekim ayında bir akşamüstü, karısına veda ediyor. Ona –XIX. yüzyılın başlarında olduğumuzu unutmayalım– bir yolcu arabasına bineceğini ve en geç birkaç gün sonra döneceğini söylüyor. Masum esrarlara hevesli olduğunu bilen karısı yolculuğunun amacını sormuyor. Wakefield’in ayağında çizme, başında geniş kenarlı şapkası var, paltosunu giymiş, şemsiyesini ve seyahat çantasını yanına almış. Wakefield henüz –işte bu ayrıntı bende hayranlık uyandırıyor– neler olacağından habersiz. Bir hafta kadar evden uzak kalarak karısını endişelendirmeye, biraz da şaşırtmaya kararlı, hepsi o kadar. Çıkıyor, arkasından sokak kapısını kapatır gibi yapıyor, sonra yeniden aralıyor ve bir an gülümsüyor. Yıllar sonra karısı bu son gülümsemeyi anımsayacaktır; kocasını yüzünde donmuş bir gülümsemeyle bir tabut içinde gözünün önüne getirecek, ya da cennette, gökyüzünde kurnaz bir ifadeyle sakın sakın gülümserken hayal edecektir. Herkes öldüğüne inanacak, kadınsa gülümsemeyi anımsayacak, belki de dul kalmadığını düşünecektir.

Wakefield biraz dolandıktan sonra yeni konutuna geliyor. Şöminenin karşısına oturup gülümsüyor; evinden bir sokak ötededir ve yolculuğunun sonuna gelmiştir. Kuşkulu, kendini kutluyor, orada olduğuna inanamıyor, birinin onu göreceğinden, haber vereceğinden korkuyor. Neredeyse yap-

tığından pişman olacak, yatağa yatıyor; bomboş, kocaman yatakta kollarını açıyor ve yüksek sesle, “bir gece daha yalnız yatmayacağım,” diyor. Ertesi gün her zamankinden erken uyanıyor ama aklı karışık, kendi kendine ne yapacağını soruyor. Bir amacı olduğunu biliyor ama bu amacın ne olduğunu tanımlamakta güçlük çekiyor. Sonunda, amacının bir haftalık dulluğun örnek eş Bayan Wakefield’de ne etki yaratacağını araştırmak olduğunu anlıyor. Merak onu sokağa itiyor. “Uzaktan evimi dikizleyeceğim,” diye fısıldıyor. Dalgın dalgın yürüyor; bir de bakıyor ki, alışkanlıklarının ihanetine uğramış, evinin kapısının önünde, neredeyse içeri girecek. Dehşete kapılarak hemen geri çekiliyor. Görmüş olmasınlar, birileri onu takip etmiş olmasın? Köşeye varınca dönüp evine bakıyor ve evi ona farklı görünüyor, çünkü o artık başka biri; çünkü yalnız geçirdiği tek bir gece, kendi farkında olmasa da, onu etkiliyor, onda bir değişim yaratıyor. Ruhunda, onu yirmi yıllık bir sürgüne mahkûm edecek manevi bir değişiklik oluyor. Uzun sürecek serüven aslında işte tam o anda başlıyor. Wakefield kızıl renkte bir peruk ediniyor. Alışkanlıklarını değiştiriyor; bir süre sonra yeni bir yaşam biçimi seçiyor. Yokluğunun Bayan Wakefield’in fazla huzurunu kaçırmadığı, yaşamını altüst etmediği kuşkusunu içini kemiriyor. Karısını iyice korkutmadan dönmemeye karar veriyor. Bir gün eczacı evine giriyor, bir başka gün doktor. Wakefield endişeleniyor, ama aniden ortaya çıkacak olursa karısının durumunun daha da kötüye gideceğinden korkuyor. Şeytana uymuş ya, bırakıyor kendini, zaman akıp gidiyor; önceleri, “Şu kadar gün sonra dönerim,” diye düşünürken şimdi, “şu kadar hafta sonra,” demeye başlıyor. Ve böyle böyle on yıl geçiyor. Davranışının tuhaf olduğunu çoktan unutmuş. Wakefield yüreğinin elverdiği kadar ılımlı bir sevgiyle karısını sevmeyi sürdürüyor ama karısı yavaş yavaş Wakefield’i unutuyor. Bir pazar

sabahı, Londra'nın kalabalık sokaklarından birinde karşılaşıyorlar. Wakefield zayıflamış, saklanır gibi, kaçır gibi yan yan yürüyor; başı eğik, alnı kırışmış, eskiden hiçbir özelliği olmayan yüzü şimdi yaşadığı olağanüstü koşullar nedeniyle olağanüstü görünüyor. Küçücük gözleri birşeyler gözetler gibi bakıyor, bazen de bakışları dalıp gidiyor. Kadın şişmanlamış, elinde bir dua kitabı var, her haliyle huzurlu, dulluğu kabullenmiş görünüyor. Hüzne alışmış gibi ve belki de hüznünü mutluluğa değiştirmeyecek. İkisi yüz yüze, göz göze geliyorlar. Kalabalık aralarına giriyor, birbirlerini kaybediyorlar. Wakefield kaçır gibi konutuna gidiyor, kapıyı kapatıyor, anahtarı iki kez çevirerek kilitliyor kapıyı; kendini yatağa atıyor ve hıçkırır hıçkırır ağlamaya başlıyor. Bir an için yaşamının sefil tuhaflığını görüyor. "Wakefield, Wakefield, sen delisin!" diyor kendi kendine.

Belki de gerçekten deli. Londra'nın orta yerinde, dünya ile bağlarını koparmış. Ölmeden canlılar arasındaki yerinden ve ayrıcalıklarından vazgeçmiş. Manen hâlâ evinde, karısının yanında yaşıyor. Başka bir yaşam nasıl olur bilmiyor, ya da sanki hiçbir zaman bilmemiş. "Yakında döneceğim," diye yineliyor ve yirmi yıldır aynı şeyi yinelediğini anlamıyor. Anılarında yirmi yıllık yalnızlık ona bir ara, bir parantez gibi geliyor. Bir öğlesonrası, başka öğlesonralarının tıpkısı, daha önceki binlerce öğlesonrasının aynısı bir öğlesonrası; Wakefield evine bakıyor. Pencereden birinci kattaki ocağın yandığını görüyor, alevler Bayan Wakefield'in gölgesini tuhaf şekillerle girintili çıkıntılı tavana yansıtıyor. Birden yağmur başlıyor; Wakefield sırtından buz gibi bir soğuk dalgasının geçtiğini hissediyor. Evi, yuvası hemen oracık-tayken sırlıslıklam ıslanmanın anlamsız olduğunu düşünüyor. Ağır ağır çıkıyor merdivenleri ve kapıyı açıyor. Yüzünde hâlâ o bildik, hayaletlere özgü, hinoğlu hin gülümseme. Wakefield en sonunda evine dönmüştür. Hawthorne onun

daha sonraki yazgısına değinmiyor, ama bir biçimde öldüğünü ima ediyor. Son sözcükleri olduğu gibi alıyorum: “Esrarengiz dünyamızın düzensizlik gibi görünen karmaşasında her birey sisteme –ve sistemler birbirlerine ve her şey her şeye– öyle güzel uydurulmuş, ayarlanmış ki, bir an için olsun yoldan çıkan biri sonsuza dek yerinden olma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir. Wakefield gibi o da, deyim yerindeyse, evrenin paryası olur.”

Bu kısa ve müthiş eğitici öyküde –1835’te yazılmış– daha o zamandan Herman Melville’in, Kafka’nın dünyasındayız. Karmaşık cezalar ve içinden çıkılmaz suçlar dünyası. Bunda şaşılacak ne var denilebilir; Kafka’nın dünyası Yahudilik’ten geliyor, Hawthorne’nunkini de Eski Ahit’in öfkesinden ve cezalarından. Gözlem doğru, ama yalnızca etik’in alanına uygulanabilir; Wakefield’in korkunç öyküsüyle Kafka’nın pek çok öyküsü yalnızca ortak bir etik’te değil, ortak bir retorikte de buluşuyorlar. Sözelimi başkışının *önemsizliği* felaketinin boyutu ile çelişiyor ve onu daha da zavallı yapıyor, Öfke’nin kucağına atıyor. Karabasan, kasvetli bir arka planda biçimlenmiş. Hawthorne, başka öykülerinde romantik bir geçmiş canlandırır; bu öyküsünde fon orta sınıf Londra’yla sınırlı, kentin kalabalığı kahramanını saklamasını sağlıyor.

Amacım Hawthorne’u kötülemek değil, ama araya bir gözlem sokuşturmak istiyorum. Hawthorne’un XIX. yüzyılın başlarında yazdığı bir öyküde, Kafka’nın XX. yüzyılın başlarında yazdığı öykülerdeki tadı bulmamızla ortaya çıkan bu tuhaf durum, Hawthorne’daki o özel niteliğin Kafka tarafından yaratıldığını ve belirlendiğini bize unutturmamalı. “Wakefield” Kafka’dan önce ortaya çıkıyor, ama Kafka’yı okumak “Wakefield”i değiştiriyor, mükemmelleştiriyor. Gönül borcu karşılıklı: Büyük yazarlar haleflerini de yaratırlar. Evet böyle, Shakespeare olmasa Marlowe nasıl bir Marlowe olurdu?

Çevirmen ve eleştirmen Malcolm Cowley, “Wakefield”i Nathaniel Hawthorne’un o tuhaf, içe kapanık yaşantısının alegorisi olarak görüyor. Schopenhauer, gönüllü olmayan eylem, düşünce, hastalık yoktur diye yazıyordu. Eğer bu görüşte gerçek payı varsa, Nathaniel Hawthorne’un, amacı belki de çeşitlilik olan evren Wakefield’in o çok özel öyküsünden mahrum kalmasın diye, yıllar boyunca toplumdan ve insanlardan uzak kaldığı düşünülebilir. Eğer bu öyküyü Kafka kaleme alsaydı Wakefield hiçbir zaman evine dönmezdi; Hawthorne dönmesine izin veriyor, ama bu yuvaya dönüş, uzun ayrılığı kadar acılı, keder verici.

Hawthorne’un başyapıt olmaya çok yaklaşan ama etik kaygısı yüzünden olamayan bir başka öyküsünün adı “Earth’s Holocaust”: Yeryüzünün Yıkımı. Bu alegorik kurguda Hawthorne, gereksiz birikimlerden bıkip usanan insanoglunun geçmişi yok etmeye karar verdiği anı tasarlıyor. Bir akşamüstü insanlar, bu iş için Amerika’nın batısındaki geniş ovalarda toplanıyorlar. Dünyanın her köşesinden geliyorlar. Alanın ortasında devasa bir ateş yakıyorlar, yeryüzünde kalabalık eden ve can sıkan ne kadar soykütüğü, diploma, madalyon, yazılı buyruk ve hüküm, ne kadar kalkan, taç, asa, papalık tacı ve mor cüppe, sayvan ve taht; ne kadar alkol, kahve çuvalı, çay kutusu, sigara; ne kadar aşk mektubu, top-tüfek, kılıç, bayrak, trampet; ne kadar işkence aleti, giyotin, darağacı; ne kadar değerli metal, banknot, para, tapu, anayasa ve yasa; ne kadar kitap, piskopos başlığı, Romalı tünigi, Kutsal Kitap varsa ateşi onlarla besliyorlar. Hawthorne hayret ve şaşkınlıkla seyrediyor bu ateşi. Ciddi suratlı bir adam ona ne sevinmesi ne de yerinmesi gerektiğini, dev ateş piramidinin sadece tüketilebilir şeyleri tükettiğini söylüyor. Bir başka seyirci –şeytan–, Yıkım girişiminin öncülerinin temel öğeyi, tüm günahların kökeni olan insan yüreğini ateşe atmayı unuttuklarını ve sadece

birkaç biçimi yok ettiklerini gözlemliyor. Ve Hawthorne şu sonucu çıkarıyor:

Yürek, evet yürek, işte asıl suçun kök saldığı, küçücük ama sınırsız alan; dış dünyadaki cinayetler ve sefalet onun sadece birer çeşitlemesidir. Bu iç dünyayı arıtırsak, gözle görünen dünyayı karartan, birçok biçime girmiş kötülükler, birer hayaletle dönüşecek ve kendiliğinden yok olacaktır. Ama eğer aklın ötesine geçemez ve elimizdeki o eksik araçla doğruyu yanlıştan ayırmaya kalkışırsak, bütün yaptıklarımız bir düş olmaktan öteye geçmez. Hem de öyle önemsiz bir düş ki, onca sadakatle betimlediğim ateş, gerçek, eli yakan bir ateş olmuş, ya da beynimin ürettiği bir ısıltı olmuş, çok az fark eder.

Hawthorne, burada Hristiyan inançlarından, özellikle de Calvin'in, insanın doğuştan yoksun olduğu öğretisinden etkileniyor, bu yüzden öyküsünün konusu olan her şeyin hayali yıkımının, ahlâksal anlamının yanı sıra bir de felsefi anlamı olabileceğini fark edemiyor. Gerçekten de, idealistlerin öğretisinde olduğu gibi, dünya birinin düşüyse, şu anda düşünde bizi gören ve evrenin tarihini düşleyen birisi varsa, dinlerin ve sanatların yok olması, tüm kütüphanelerin yakılması, bir düşteki eşyanın yakılmasından daha önemli değildir. Bu düşü bir kez gören zihin aynı düşü bir daha, bir daha görecektir, zihin düş gördüğu sürece hiçbir şey yitirilmez. Bir fantastik gerçeğe inanmak *Parerga ve Paralipomena* adlı kitabında Schopenhauer'e tarihi, içindeki cam parçaları aynı kalsa da görünen şekillerin değiştii bir kaleydoskopla, sadece rollerle maskelerin değiştii ama oyuncuların aynı kaldığı bitimsiz ve karmaşık bir trajikomediyile karşılaştırmaya özendirdi. Evrenin ruhumuzun izdüşümü olduğu ve evrensel tarihin her kişide saklı olduğu inancı Emerson'a "History" adlı şiiri yazdırdı.

Geçmişî yok etme fantezisine gelince, bunun İsa'dan üç yüzyıl önce, pek de başarılı olamadan, denenmiş olduğunu anımsatmak yararlı olabilir. Herbert Allen Giles şöyle yazıyor: "Vekil Li Su tarihin İlk İmparator adını alan yeni krala başlamasını önerdi. Eski çağlara boş yere özenmenin önüne geçmek için tarım, tıp ve astroloji öğretenlerin dışında bütün kitapların yakılmasını emretti. Kitaplarını saklamaya kalkışanlara kızgın demirle damga vuruldu ve zorla Çin Duvarı'nın yapımında çalıştırıldı. Birçok değerli eser yok oldu; Konfüçyüs'ün öğretisinin korunmuş olmasını, adsız ve unutulmuş yazıcıların özveri ve kahramanlığına borçluyuz. İmparatorluk buyruklarına karşı geldikleri için o kadar çok kişi idam edilmiş ki, gömüldükleri topraklarda kışın kavunlar büyümüş."

İngiltere'de, XVII. yüzyılın ortalarında, Hawthorne'un püriten atalarında bu istek yeniden canlandı. Samuel Johnson'a göre, Cromwell'in parlamentolardan birinde, büyük bir ciddiyetle, geçmişin anılarını bütünüyle silmek ve yeni bir yaşam biçiminin başlamasını sağlamak için Londra Kulesi'ndeki bütün arşivlerin yakılması önerildi. Demek ki, geçmişî ortadan kaldırmak geçmişte de denenmiş ama bu gayret –paradoksal olarak– geçmişin yok edilemeyeceğini gösteren kanıtlardan biri olmuş. Geçmiş yok edilemiyor; er ya da geç her şey, geçmişî yok etme projesi de dahil olmak üzere geri geliyor.

Bir başka püriten aileden gelen Stevenson gibi Hawthorne da hiçbir zaman yazarlığın uçarılık, daha da kötüsü günah işlemek olduğunu düşünmekten vazgeçememiş. *The Scarlet Letter*'ın önsözünde, romanı yazarken atalarının gölgelerinin onu izlediğini hayal ettiğinden söz ediyor. İlginç bir pasaj bu. "Ne yapıyor acaba?" diye soruyor bir eski gölge ötekilere. "Bir öykü kitabı yazıyor! Ne menem iştir bu? Şu yaşında Tanrı'ya böyle mi şükredilir, insanlara böyle mi yararlı olunur? Bu dejenere çocuk çalgıcı olsun daha iyi." Bu sa-

tırlar ilginç, çünkü bir sır veriyor ve vicdanî bir tereddütü açığa vuruyor. Aynı zamanda etikle estetik, ya da isterse-
niz ilahiyatla estetik diyelim, arasındaki çatışkıya ilişkin ka-
dim tartışmaya vurgu yapıyor. Bu çatışkının ilk örneklerin-
den biri, Kutsal Kitap'lardaydı ve insanlara idollere tapma-
yı yasaklıyordu. Bir başka kanıt Platon'dan; *Devlet*'in onun-
cu bölümünde şöyle bir uslamlama yer alıyor: "Tanrı ma-
sanın İlk Örnek'ini yaratır; marangoz İlk Örnek'in taklidi-
ni yapar." Bir başka örnek de Muhammed'e ait; canlı bir ya-
ratığın resmini yapanın Kıyamet günü Allah katında hesap
vereceğini ilan ediyor. Melekler sanatçıya resmine can ver-
mesini emredecekler, o da başaramayacak ve belirli bir süre
için Cehennem'e atılacaktır. Kimi Müslüman ulema, yalnız-
ca gölgesi düşen imgelerin (yani yontuların) yasaklandığını
savunuyor. Plotinos'un bir bedene sahip olmaktan neredey-
se utanç duyduğu ve yontucuların bedenini ölümsüzleştir-
melerine izin vermediği söylenir. Bir keresinde resmini yap-
mak için yalvaran bir arkadaşına, Plotinos'un yanıtı şu ol-
muş: "Doğanın beni hapsettiği bu sureti sürüklemekten ye-
terince yorgun düştüm. Bir de bu imgenin imgesinin son-
suzlaştırılmasına göz mü yumayım?"

Nathaniel Hawthorne bu zorluğu (ki bir yanılsama de-
ğildi), ders veren öyküler ve masallar yazarak yendi; sana-
tı vicdan muhasebesi için kullandı ya da kullanmaya çalış-
tı. Tek bir örnek vermek için *The House of the Seven Gab-
les* romanını ele alalım. Hawthorne bu romanda, bir kuşa-
ğın yaptığı kötülüğün kalıcı olduğunu, sonraki kuşaklar-
da da atalardan kalan bir miras, bir tür ceza olarak sürüp
gittiğini göstermek istiyor. Andrew Lang bu romanı Emile
Zola'nın romanlarıyla, daha doğrusu Emile Zola'nın ro-
man kuramıyla karşılaştırmıştır; bu farklı adların bir ara-
ya gelmesinin, bir anlık şaşkınlık yaratmak dışında ne ya-
rarı olur bilmiyorum. Hawthorne'un ahlâksal amaçlar gü-

mesi, bu eğilimi hoş görmesi yapıtının değerini azaltmaz, azaltamaz. Yaşamaktan çok okumaya adanmış bir yaşam boyunca birçok kez, yazınsal amaçlarla yazınsal kuramların bir dürtü vermekten ileri gitmediğini, tamamlanmış yapıtın bunları fazla hesaba katmadığını, hatta çürüttüğünü gözlemledim. Eğer yazarda birşeyler varsa, hiçbir amaç, istediği kadar önemsiz ya da yanlış olsun, yapıtını onarılmaz biçimde etkileyemez. Bir yazarın saçma sapan önyargıları olabilir, ama yapıtı katıksız ve gerçekse, katıksız ve gerçek bir görüşü yansıtıyorsa, saçma olamaz. 1916'ya doğru İngiliz ve Fransız romancıları bütün Almanların şeytan olduğuna inanıyorlardı (ya da inandıklarını düşünüyorlardı), yine de romanlarında onları insan olarak gösterdiler. Hawthorne'da temel görüş her zaman katıksız ve doğrudu, yanlış olan, son tahlilde yanlış sayılabilecek şey, son paragrafa eklediği ahlâk dersleri, ya da görüşünü temsil etmeleri için tasarladığı karakterlerdi. *The Scarlet Letter*'daki karakterler –özellikle de kadın kahraman Hester Prynne– öteki kurgularındakilerden daha bağımsız, daha başına buyruklar; Hawthorne'un üstü örtülü düşüncelerini temsil etmiyorlar ve romanlarda rastlanan kişilere daha çok benziyorlar. Henry James ve Ludwig Lewisohn gibi iki keskin görüşlü (ve birbirinden farklı) yazar belki de bu görece ve kısmî nesnellik nedeniyle *The Scarlet Letter*'ı Hawthorne'un başyapıtı, vazgeçilemez tanıklığı olarak değerlendiriyorlar. Ben bu yetkili kalemlerden farklı düşünmek cüretini göstereceğim. Nesnellik özlemi çeken, nesnelliğe susayan, onu Joseph Conrad'da ya da Tolstoy'da arasın; Nathaniel Hawthorne'un kendine özgü tadını arayansa bu tadı o emek verdiği romanlarından çok, kenarda köşede kalmış sayfalarında ya da hafif, dokunaklı öykülerinde bulacaktır. Bu saptamamı nasıl savunacağımı pek bilemiyorum; üç Amerikan romanında ve *Marble Faun*'da profesyonel beceriyle, yalnız-

ca okuru duygulandırmak için tezgâhlanmış bir dizi durum görüyorum, ama kendiliğinden, içten gelen, canlı bir hayal gücü bulamıyorum. Yazarın hayal gücü (bir kez daha yine-liyorum) genel kurguyu ve konudan sapmaları planlıyor, ama roman kişilerinin psikolojisiyle (bir ad vermemiz gerek) olayları birbirine örmüyor, bağlamıyor.

Johnson hiçbir yazarın çağdaşlarına borçlu olmaktan hoşlanmadığını öne sürüyor, Hawthorne ise çağdaşlarını mümkün olduğunca yok sayıyordu. Belki doğru olanı yaptı; belki çağdaşlarımız –her zaman– bize fazlasıyla benzerler, yenilik arayacaksa eskilerde daha kolay buluruz. Hawthorne, yaşamöykücülerinin yazdıklarına bakılırsa, De Quincey’i okumamış, Keats’i okumamış, Victor Hugo’yu okumamış –ki onlar da birbirlerini okumamışlardır–. Groussac Amerikalı bir yazarın özgün olabileceği düşüncesine katlanamıyordu; Hoffmann’ın, Hawthorne üzerinde “hatırı sayılır etkisi” olduğunu belirtiyordu; görünüşe bakılırsa bu hüküm iki yazarı da yeterince tanınamasından kaynaklanıyor. Hawthorne’un düşgücü romantik; üslubu, bazı abartılara karşın XVIII. yüzyıl üslubu, evet güçsüz ama hayranlık uyandıran XVIII. yüzyıl üslubu.

Hawthorne’un uzun yalnızlığında vakit geçirmek için kaleme aldığı güncesinden birçok bölüm okudum; kısa da olsa iki öyküsüne değindim; ve şimdi siz de onun kendi sözlerini okuyasınız diye *The Marble Faun*’dan bir sayfa alıntılatacağım. Konu, Forum’un orta yerinde açılıveren –Latin tarihçilere göre– bir kuyu ya da uçurum ve tanrılara yaranmak için kendini kuyunun kör derinliklerine atan silahlı ve atlı bir Romalı. Hawthorne’un metni şöyle:

Kahramanın güzel atıyla birlikte kendini attığı mağara ağzının tam olarak burada olduğuna karar verdik,” dedi Kenyon. “Muazzam, karanlık, girilemeyecek kadar derin çukuru

gözümüzde canlandırdık, ve uçurumun kenarlarından aşağı bakan kentlileri dehşete düşüren korkunç yüzlü, tuhaf canavarları başlarını kaldırırken hayal ettik. İçerde (Romalı talih-sizlerin gözünü korkutmak için) gelecekte uğursuz haberler veren görüntüler, Galyalıların, barbarların, hatta Fransız askerlerinin gölgeleri vardı. Bu kadar çabuk kapatmaları yazık oldu! Bir göz atmak için neler vermezdim.

“Sanırım,” dedi Miriam, “Karamsarlık ve umutsuzluk anında, yani en derin önseziyle, o oyuğa bir göz atmayan kimse yoktur.”

“O oyuk,” dedi arkadaşı, “altımızda, her yere uzanan karanlığın ağızlarından sadece biri. İnsanların mutluluğunun özü, bu boşluğun üzerini örten ve ancak yalan dünyamızı ayakta tutacak kadar gerçeklik taşıyan incecik bir levhadır. Çökmesi için bir deprem gerekmiyor, ayağımızı bastırmamız yeterli, ince levhayı kırmamak için çok dikkatli basmamız gerek. Sonunda, batmamız kaçınılmaz. Curcio’nun kendini ileri atıp derinliklere atlaması aptalca bir kahramanlık gösterisiydi, gördüğün gibi, bu hareketi bütün Roma’nın uçuruma yuvarlanmasını engellemedi. Sezarlar’ın Sarayı dağlardan yuvarlanan kayalar gibi gümbürdeyerek çöktü. Bütün mabetler çöktü ve sonra binlerce yontu yıkıldı. Bütün ordular, bütün muzafferler ilerlerken düştüler o mağaraya, uçurumun kenarından kendilerini atarken marşlar çalınıyordu...”

Çevirisini yaptığım coşkulu satırlar akılcı açıdan, (sanata müdahale etmemesi gereken) salt akılcı açıdan savunulur gibi değil. Forum’un orta yerinde açılan oyuk pek çok şey anlatıyor. Tek bir paragrafta hem Latin tarihçilerinin sözünü ettiği yarık var, hem “tuhaf canavarlar ve korkunç yüzlerle dolu” Cehennem’in ağız, hem insan yaşamının temel dehşeti, hem yontuları ve orduları yutan Zaman ve hem de tüm zamanları içine alan sonsuzluk. Çok yönlü bir simge, belki de birbiri-

le uyuşmayan birçok değer içeren bir simge. Bu değerler akla, mantıksal kavrayışa aykırı olabilir; ama kendine özgü gizli bir matematiği olan, bir şeyin başka pek çok şey olabileceği sınırları belirsiz düş dünyasında, aynı durum geçerli değil. Hawthorne'nun dünyası, düşler dünyası. Hawthorne bir keresinde "tüm tutarsızlıkları, gariplikleri ve amaçsızlığıyla gerçek bir düşü andıran" bir düş kaleme almayı aklına koymuş ve hayretler içinde o güne dek kimsenin böyle bir şey yapmadığını görmüştü. "Modern" yazınınımızın boş yere yaratmaya uğraştığı ve belki yalnızca Lewis Carroll'un başarabildiği bu tuhaf planın yer aldığı güncesinde binlerce önemsiz izlenim, somut ayrıntı (bir tavuğun hareketleri, bir dalın duvara vuran gölgesi) var; altı cilt tutan bu notların anlam verilemeyen bolluğu bütün yaşamöykücülerinin başını ağrıtmış. "Kişinin kendisine yazdığı, ama postada açılıp okunmasından korktuğu için bağlayıcı sözler etmediği, sevimli ama sıkıcı ve resmi bir ton taşıyan mektuplara benziyor." Bu satırları, besbelli şaşkınlık içindeki Henry James yazmış. Bana kalırsa, Nathaniel Hawthorne yıllar boyunca tuttuğu bu küçük notları, kendi gerçekliğini kendine kanıtlamak, onu sık sık yoklayan gerçekdışı olma, hayalet olma duygusundan kurtulmak için kaydediyordu.

1840 yılında bir gün şöyle yazmış:

Burada, eskiden günler geçirdiğim odamdayım. Burada pek çok öykü yazdım, çoğunu yaktım, kuşkusuz pek çoğu bu yazgıyı hak ediyordu. Bu oda büyülü, çünkü burada bana binlerce ve binlerce hayalet göründü, bazılarını bütün dünya görüyor. Bazen, buz gibi, uyuşmuş bir haldeyken, bir gömütteymişim gibi hissederdim, ama çoğunlukla mutlu olduğuma inanırdım... Şimdi bunca yıl bu yalnızlık dolu odada neden tutsak olduğumu ve gözle görülmeyen parmaklıkları neden yıkamadığımı anlıyorum. Eğer daha önce ka-

çıp kurtulmayı başarsaydım, şimdi katı ve sert olurdu, yüreğim yerkürenin tozuylu kaplı olurdu... Aslına bakılırsa bizler sadece birer gölgeyiz...

Alıntıladığım bu satırlarda Hawthorne “binlerce ve binlerce hayalet”ten söz ediyor. Belki de abartmıyor; Hawthorne’un bütün yapıtlarını oluşturan on iki ciltte yüz küsur öykü var, bunlar günlüklerinde taslaklarına rastlanan pek çok öykünün sadece ufak bir bölümü. (Tamamlananlar arasında, Poe’nun icat edeceği polisiye türünden bir öykü de var –“Mr. Higginbotham’s Catastrophe”–.) Brook Farm ütöpik topluluğunda Hawthorne’u tanıyan Miss Margaret Fuller daha sonra onun hakkında şunları yazacaktı: “O okyanustan sadece birkaç damla alabildik.” Yine dostu olan Emerson da Hawthorne’un verebileceklerinin tümünü hiçbir zaman vermediğine inanıyordu. Hawthorne 1842 yılında, yani otuz sekiz yaşında evlendi; o güne dek neredeyse yalnızca düşsel ve zihinsel bir yaşamı olmuştu. Boston gümrüğünde çalışmış, Liverpool’da Amerika Birleşik Devletlerinin konsolosluğunu yapmıştı, Floransa, Roma ve Londra’da yaşamıştı. Ama onun gerçekleri her zaman, fantastik hayal gücünün alacakaranlık ya da aysı dünyası oldu.

Bu denemenin başında psikolog Jung’un yazınsal icatları düşsel icatlarla, yazını düşlerle karşılaştıran öğretisinden söz etmiştim. Görünüşe bakılırsa, bu öğreti fanteziden çok sözlüklerle ve retorikle uğraşan İspanyol yazını için geçerli değil. Ama öte yandan, Kuzey Amerika edebiyatına uygun düşünüyor. Bu edebiyat (İngiliz ve Alman edebiyatında olduğu gibi) yazmaktan çok icat etmeye, gözlemlemekten çok yaratmaya yatkın. Kuzey Amerikalıların gerçekçi yapıtlara büyük değer verme eğilimi belki de bu özellikten kaynaklanıyor; sözgelimi Hugo’nun Maupassant’dan daha önemli bir yazar olduğunu ileri sürmeleri bu yüzden. Nedeniyse, Ku-

zey Amerikalı bir yazarın Hugo olabilme olasılığı var, ama şiddete başvurmadan bir Maupassant olamaz. Çeşitli dâhiler yetiştirmiş, İngiltere ve Fransa'da etkili olmuş Birleşik Devletler yazınıyla karşılaştıracak olursak, bizim Arjantin yazınımız ötekinin yanında biraz taşralı kalabilir, yine de XIX. yüzyılda, –Echeverría, Ascasubi, Hernández, Eduardo Gutiérrez gibi unutilan isimler– bazı gerçekçi sayfalar üretti; Kuzey Amerikalılar bugüne dek bu sayfaları gölgede bırakmadılar (hatta belki de erişemediler bile). Faulkner karşı çıkacaktır, o bizim *gaucho* yazarlarımızdan daha az kaba, daha az hoyrat değil. Evet öyle, ama onun kabalığı sanrılı, dünyevî olmayan, cehennemsi bir türden. Düşlerden yayılan, Hawthorne'un öncülüğünü yaptığı türden.

Hawthorne 18 Mayıs 1864'te, New Hampshire dağlarında öldü. Ölümü sakın ve gizemli oldu, uyurken öldü. Bu durumda hiçbir şey düş görerek öldüğünü hayal etmemize engel olamaz, hatta düşünde gördüğü öyküyü –bitimsiz bir dizinin sonuncusu– bile uydurabilir ve ölümün onu nasıl ödüllendirdiğini ya da silip yok ettiğini anlatabiliriz. Buradan yola çıkarak bir gün belki çok fazla konu dışına çıktığım bu denemenin eksikliğini tamamlar, kayda değer bir öykü yazarım.

Van Wyck Brooks, *The Flowering of New England*'da, D.H. Lawrence *Studies in Classic American Literature*'da, Ludwig Lewisohn *Story of American Literature*'da Hawthorne'un yaptığını inceliyor ve değerlendiriyor. Yaşamöykülerinden çok var. Ben, 1879'da, Morley'nin *English Men of Letters* serisi için Henry James'in yazdığı yaşamöyküsünü kullandım.

Hawthorne'un ölümünden sonra, düş görme görevi öteki yazarlara miras kaldı. Daha ileride, hoş görünüz elverirse, düşleri karabasan katına çıkaran Poe'nun zaferini ve çektiği işkenceyi inceleyeceğiz.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

BİR SİMGE OLARAK VALÉRY

Whitman'ın adını Paul Valéry'nin adının yanına yazmak, ilk bakışta nedensiz (daha da kötüsü) aptalca bir şey. Valéry sonsuz sayıda yeteneğin, ama bir o kadar da huzursuzluğun simgesidir – Whitman ise tutarsız sayılabilecek ama devasa genişlikte bir hazzın... Valéry ruhun labirentlerinin, Whitman bedeninin tutkularının kişileştirilmiş betimidir. Valéry Avrupa'nın ve onun belli belirsiz alacakaranlığının, Whitman Amerika'nın sabahının simgesidir. Edebiyat tarihinde *şair* adını taşıyan ama birbiriyle bu kadar uzlaşmaz iki kişi daha yoktur. Ama bir olgu onları birleştirir: Yapıtlarının şiir açısından değeri, bu yapıtın yarattığı benzersiz bir şair ikonu kadar değerli değildir. Bu nedenle İngiliz şair Lascelles Abercrombie, “soylu tecrübesinin zenginliği ile –bu dönem şiirinin gerçekten büyük birkaç özelliğinden biri olan– canlı ve kişisel sureti, kendi suretini” yarattığı için Whitman'ı yüceltir. Bu iddia muğlak ve abartılı olmakla birlikte, eşsiz bir erdemi içerir: Harflerin ustası, Tennyson'ın tilmizi Whitman ile *Leaves of Grass*'ın yarı tanrı kahramanı Whitman'ı özdeş tutmamak erdemini. Bu geçerli bir ayırımdır: Whitman şi-

irlerini, bir parçasıyla kendinden, bir parçasıyla da her bir okuyucusundan oluşturduğu muhayyel bir Ben'in rolüne bürünerek yazar. Eleştirmenleri çileden çıkaran çelişkilerin nedeni işte buradadır. Bu nedenle şiirlerinin sonuna hiç görmediği yerlerin adını yazar; bu nedenle bir sayfada güney eyaletlerinden birinde, bir başkasında Long Island'da (doğru olan da budur) doğmuştur.

Whitman'ın yapıtlarının amaçlarından biri, sınırsız, umursamaz, olanaklı bir adamı –Walt Whitman'ı– tanımlamaktır. Valéry'nin yapıtlarında tanımlanan adam daha az abartılı, hayal ürünü değildir. Valéry, Whitman'dan farklı olarak, kişinin özelliklerini, insan sevgisi, tutku ve haz adına yüceltmez. Onun yücelttiği zihinsel erdemlerdir. Valéry, Edmond Teste'i yaratmıştır; bu kişi, gizliden gizliye onu Valéry'nin *Doppelgänger*'i olarak düşünmezsek, yüzyılımızın "mythos"larından biri olabilir. Valéry bizim için Edmond Teste'in kendisidir. Yani Valéry, Edgar Allan Poe'nun Chevalier Dupin'inin ve ilahiyatçıların bilinemez tanrısının bir türevidir. Büyük olasılıkla, bu varsayım geçerli değildir.

Yeats, Rilke ve Eliot, Valéry'nin yazdıklarından daha kalıcı dizeler yazdılar; Joyce ve Stefan George araçlarında daha derin değişiklikler yaptılar (belki de Fransızca, İngilizce ve Almanca kadar üzerinde oynamaya uygun değildir); ama bu usta zanaatkârların yapıtlarının arkasındaki kişilik Valéry'ninki ile karşılaştırılmaz. Kişiliğinin, yapıtının bir biçimde izdüşümü olma olasılığı bu olgunun önemini azaltmaz. Valéry'nin gerçekleştirdiği (ve gerçekleştirmeyi sürdürdüğü) dikkate değer görev, romantik dokulu bir dönemde, Nazilerin ve diyalektik materyalizmin melankolik döneminde, Freud'un öğretisindeki canavarların ve *surréalisme*'in karmaşasının döneminde insanlara aydınlığı sunmaktır.

Bize Paul Valéry'nin ölümünden, her olaya duyarlı, her edim ile sonsuza uzayan düşünceler dizisi geliştiren bir

insanın simgesi kaldı. Ego'daki ayrım çizgilerini aşan ve Shakespeare'deki William Hazlitt'in söylediği gibi, *he is nothing in himself** diyebileceğimiz kişi... Hayranlık uyandıran metinleri kendi kuşatıcı olanaklarını tüketmeyen, hatta belirleyen bir adam... Kanın, yeryüzünün ve tutkunun kaotik idollerine tapan bir yüzyılda, her zaman düşüncenin aydınlık hazzını ve uyumun gizli maceralarını tercih eden biri...

Buenos Aires, 1945

ÇEVİREN Türker Armaner

(*) Kendi içinde bir hiç.

EDWARD FITZGERALD'IN ESRARI

Bir adam, Ömer bin İbrahim, İsa'dan sonra XI. yüzyılda (yani Hicret'in beşinci yüzyılında) İran'da doğuyor, Kur'an'ı ve gelenekleri, ileride *Haşhaşiler* ya da *Assasinler*, yani "Haşhaş İçenler" ya da "Katiller" diye anılacak İsmaililer tarikatının kurucusu Hasan bin Sabbah ve Kafkasya Fatihî Alp Arslan'ın veziri Nizamülmülk'le birlikte öğreniyor. Üç arkadaş yarı şaka yarı ciddi ant içiyorlar; eğer bir gün talih aralarından birinin yüzüne gülecek olursa, şanslı olan ötekileri unutmayacak. Aradan yıllar geçtikten sonra Nizam vezirlik mertebesine yükseliyor: Ömer arkadaşından, iyi talihin ona bahşettiği başarısının gölgesinde, bir köşede, onun gönenci için dua etmek ve matematik üzerine kafa yormaktan başka bir şey istemiyor. (Hasan yüksek bir makam istiyor, bu makamı elde ediyor ve sonunda veziri öldürtüyor.) Ömer Nişapur hazine-sinden yılda on bin dinar maaş alıyor, böylece kendini bilime verebiliyor. Yıldız falına güvenmeyip astronomi bilgilerini geliştiriyor, sultanın teşvikiyle takvimin yenilenmesinde çalışıyor; birinci ve ikinci dereceden denklemlere sayısal çözümler, üçüncü dereceden denklemlere –konik kesit-

lerle— geometrik çözümler içeren ünlü cebir risalesini hazırlıyor. Sayıların ve gök cisimlerinin gizini çözmeye çalışmakla kalmıyor; kütüphanesinin sessizliğinde İslam dilinde Mısırlı Eflatun ya da Yunan Usta diye anılan Platon'un metinlerini okuyor. Bunların yanı sıra, Batınîlerin sapkın ve mistik Ansiklopedi'lerindeki elli küsur risaleyi okuyor. Bu öğretiye göre evren Birlik'ten bağımsızlaşmadır ve Birlik'e dönecektir. Ona, nesnelerin dışında evrensel biçimler olmadığına inanan Farabi'nin ve dünyanın bitimsiz olduğunu öğreten İbni Sina'nın dönmesi diyorlar. Bir söylentiden, Ömer'in ruhun insan bedeninden hayvan bednine göçüne inandığını, ya da inanır göründüğünü ve Pythagoras'ın bir köpekle konuştuğu gibi bir keresinde bir eşekle konuştuğunu öğreniyoruz. Ateist olmasına karşın Kur'an'daki en zor bölümleri ortodoks görüş açısıyla yorumlayabiliyor, çünkü her kültürlü kişi bir tanrıbilimcidir, bunun için inançlı olmak olmazsa olmaz bir koşul değildir. Ömer bin İbrahim el Hayyam, astronomi, cebir çalışmaları yapmaktan ve kendini savunmaktan vakit buldukça birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri uyaklı dörtlükler yazıyor; ona atfedilen en kabarık elyazması beş yüz dörtlükten oluşuyor ki bu da görece alçakgönüllü bir ürün, çünkü o günlerin İran'ında (de Lope'nin ve Calderon'un İspanya'sında olduğu gibi) ozan üretken olmalı. Hicret'in 517. yılı, Ömer *Bir ve Birçok* adlı bir kitap okurken birden bir rahatsızlık duyuyor ya da içine birşeyler doğuyor, okumasına ara veriyor. Kalkıyor, bakışlarıyla gözlerinin bir daha görmeyeceği sayfayı işaretliyor ve cebir kitabını yazarken zorlandığında yalvardığı, belki de var olan Allah'la barışıyor. Aynı gün günbatımında ölüyor. Gene o yıllarda, kuzeybatıda Müslüman haritacıların bilmedikleri bir adada, bir Norveç kralını yenen bir Saksonya kralı, bir Normandiya düküne yeniliyor.

Aradan aydınlıkları, acıları, değişimleriyle yedi yüzyıl ge-

çiyor ve İngiltere’de bir erkek dünyaya geliyor; adı Fitzgerald, Ömer’den daha az entelektüel ama belki de daha duyarlı ve daha hüzünlü. Fitzgerald yazgısının yazın olduğunu biliyor ve sıkılmadan, inatla çalışıyor. Quijote’yi bir kere, bir kere daha okuyor, sanki bütün kitaplardan daha iyiymiş gibi geliyor ona (ama Shakespeare’e ve *dear old Virgil*’e haksızlık etmek istemiyor); sevgisi sözcüklerin anlamını ararken baktığı sözlüğüne dek uzanıyor. Anlıyor ki ruhunda müzik olan herkes, eğer talih ondan yanaysa yaşamının doğal sürecinde on ya da on iki şiir yazabilir, ama ona tanıyan bu ayrıcalığı kötüye kullanmaya kalkışmamalı. Önemli kişilerle (Tennyson, Carlye, Dickens, Thackeray) dost, her ne kadar alçak gönüllü ve nazik olsa da onlardan aşağı olduğunu düşünmüyor. Düzgün bir dille kaleme aldığı bir diyalogu, *Euphranor*’u yayımlamış, Calderón ve önemli Yunan trajedilerinin orta halli versiyonlarının yazarı. İspanyolca’dan sonra Acemce öğrenmeye başlıyor ve kraları Simurg’u arayan kuşların gizemli destanının, Mantıkut-Tayr’ın çevirisine başlıyor. Destanda kuşlar sonunda yedi denizin ötesindeki kral sarayına varıyorlar ve Simurg’un kendileri, yani hepsi ve her biri olduğunu böylece öğreniyorlar. 1854’e doğru Fitzgerald birinden Ömer’in şiirlerinin elyazmalarını ödünç alıyor. Bazı şiirleri Latinceye çeviriyor ve başında sabah, gül ve bülbül, sonunda gece ve gömüt imgeleri olan süreğen ve organik bir kitap oluşturmayı düşünüyor. Miskin, yalnız ve kaçık yaşamını bu olanaksız, hatta inanılmaz amaca adıyor. 1859 yılında *Rubaiyat*’ın çevirisinin ilk versiyonunu yayımlıyor; bunu zengin çeşitlemeler ve titiz bir çalışmanın ürünü olan öteki versiyonlar izliyor. Bir mucize gerçekleşiyor: Astronomiden şiire geçen bir İranlı ile belki de pek anlamadan Doğu ve İspanyol kitapları arasında dolanıp duran eksantrik bir İngiliz’in beklenmedik buluşmasından, ikisine de benzemeyen olağanüstü bir

ozan doğuyor. Swinburne, Fitzgerald'ın "Ömer Hayyam'a İngiltere'nin en büyük ozanları arasında bir daha hiç yitirmeyeceği bir yer verdiğini" söylüyor; bir eşi daha olmayan bu kitabın romantik ve klasik içeriğine duygusallıkla yaklaşan Chesterton ise bu kitapta aynı anda "hem anlaşılması zor bir melodi, hem de kalıcı bir yazıt" olduğunu altını çiziyor. Bazı eleştirmenlere göre, Fitzgerald'ın Ömer'i Acemleri anıştıran bir İngiliz şiiri; Fitzgerald şiirlere ekler yapmış, damıtmış ve kendisi yaratmış, ama bizim bu *Rubaiyat*'ı sanki bu şiirler Farsça'ymış ve eskiden yazılmış gibi okumamızı istiyor.

Bu, metafizik tahminler yapmak için bir davet. Ömer (biliyoruz ki) Platon ve Pythagoras'ın ruhun bedenden bedene göç ettiği doktrinine inanıyordu; yoksa yüzyıllar sonra Ömer'in ruhu da İngiltere'de, Latince'den beslenen uzak bir Cermen dilinde, Nişapur'da matematiğin baskı altına aldığı yazınsal yazgıyı gerçekleştirmek için yeniden bir bedene mi sığınmıştı? Isaac Luria de León, öğretilerinde bir ölünün ruhunun, destek olmak ve eğitmek için bahtsız bir ruha girebildiğini söylüyor; belki de Ömer'inki 1857'ye doğru Fitzgerald'ın ruhuna konuk olmuştur. *Rubaiyat*'ta evrensel tarihin Tanrı'nın tasarladığı, temsil ettiği ve seyrettiği bir gösteri olduğunu okuyoruz; bu kurgu (uygulamada adı pan-teizm) İngiliz'in Acem'i yeniden yaratmış olabileceğini düşünmemize izin veriyor, çünkü bu inanca göre ikisi de temelde Tanrı'nın kendisi ya da bir anlık yüzü. Gerçeğe daha yakın ama daha az olağanüstü olmayan, doğaüstü bir tahmin daha yürütebiliriz; şanslı bir rastlantı olduğu varsayımı. Bazen bulutlar gökyüzünde dağ ya da aslan biçimi alır; Edward Fitzgerald'ın hüznü ve Oxford Bodleian kütüphanesinin raflarında unutulmuş, sarı kâğıtlar üzerine erguvan renkli harflerle yazılmış bir elyazması da, bizi sevindirmek için şiir biçimini aldı.

Bütün ortak çalışmalarda bir gizem saklıdır. İngiliz ve Acem'in ortaklığı bütün ötekilerden daha gizemlidir, çünkü bu ikisi, birbirlerinden çok farklıydı. Yaşarken görüşselerdi, belki aralarında dostluk bile kuramazlardı; ölüm, birbirini izleyen çelişkili durumlar ve zaman, birinin ötekini öğrenmesini ve tek bir ozan olmalarını sağladı.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

OSCAR WILDE ÜZERİNE

Wilde'in ismini anmak, *dandy* bir şairden söz etmek olduğu kadar, kendini kravatları ve metaforlarıyla insanları heyecanlandırmak gibi değersiz bir işe adanmış bir beyefendinin imgesini de hatırlatmaktadır. Bu aynı zamanda, sanat kavramını seçkin, ya da gizli bir oyun –Hugh Vereker ile Stefan George'un yapıtları gibi–, şairi de bir *monstrorum artifex** sanayii (Plinius, XXVIII, 2) olarak düşünmeye davet etmektedir. Bu, on dokuzuncu yüzyılın tuhaf alacakaranlığını, bir konservatuvaryum ya da maskeli baloyu çağrıştıran boğucu ihtişamı düşündürmektedir. Bunların hiçbirisi yanlış değildir, ama bence, doğruluğun bir kısmına karşılık gelmekte, önemli olguları da ya göz ardı etmekte, ya da onlarla çelişmektedir.

Örneğin Wilde'in bir çeşit sembolist olduğuna ilişkin düşünceyi göz önüne alın. Bunu destekleyen birçok olgu vardır: Wilde 1881 civarında Estetler'i, on yıl sonra da Dekadanlar'ı yönlendirdi; Rebecca West onu haksız yere

(*) Lat. Kâbus yaratıcısı.

Dekadanlar'a orta sınıfın damgasını vurmakla suçlar (Henry James, III). "The Sphinx" şiirindeki sözcükler, işlenmiş bir ihtişamı sergiler; Wilde, Schwob ile Mallarmé'nin dostudur. Ama bir olgu bu düşüncüyü çürütür: Şiir ya da düzyazıda Wilde'ın sözdizimi her zaman yalındır. İngiliz yazarlar arasında, yabancıların bu kadar ulaşabildiği başka kimse yoktur. Kipling'ten bir paragrafı, ya da William Morris'ten bir kıtayı çözemeyen okurlar, *Lady Windermere's Fan*'i bir öğleden sonra tümüyle okuyabilirler. Wilde'ın metrik sistemi kendiliğindendir, ya da kendiliğindenliği taklit eder. Yapıtında, Lionel Johnson'ın şu katı, bilge Alexandrine'inden* farklı olarak, deneysel hiçbir dize yoktur:

*Alone with Christ, desolate else, left by mankind.***

Wilde'ın teknik açıdan önemsiz olması, aslında büyük olduğuna ilişkin bir kanıt olabilir. Yapıtı da kendisinin sahip olduğu türden bir üne karşılık gelseydi, Wilde'da bolca mevcut olan ustalıklardan başka bir şey içermezdi – *Les Palais Nomades* ya da *Los crepusculos del jardín*'deki gibi. *Dorian Gray*'in on birinci bölümünü, "The Harlot's House"u, "Symphony in Yellow"u hatırlayın; ama sıfatları kullanış tarzı, kendisine kötü bir ün kazandırmıştır. Wilde bu alacalı yamalarla yetinebilirdi – bu tanım Ricketts ve Hesketh Pearson tarafından yakıştırılmış, ama daha önce de bir yerde söylenmişti. Bunun Wilde'a atfedilmesi, isminin süslü bölümlere iliştilmesi alışkanlığını doğruluyor.

Yıllar boyu Wilde'ı defalarca okuduğumda, onu övenlerin şüphe etmediği bir şey dikkatimi çekti: Wilde'ın neredeyse her zaman haklı olduğu, kanıtlanabilir, temel bir olgudur. *The Soul of Man Under Socialism* sadece bir belâgat

(*) Alexandrine: Şiirde bir ölçü çeşidi.

(**) İsa'yla baş başa, başka her şeyden uzak, insanlar tarafından terk edilmiş.

örneği olmakla kalmaz, haklıdır da. *Pall Mall Gazette*'de ve *Speaker*'da israf ettiği çeşitli yazılar, Leslie Stephen'in ya da Saintsbury'nin olanaklarının sınırlarını aşan gözlemlerle doludur. Wilde, Raymond Lully tarzında, bir çeşit karışık sanat yapmakla suçlanmıştır; bu belki de bazı şakaları için doğrudur ("Bir kez görüldü mü sonsuza dek unutulmuş o İngiliz yüzlerinden biri"), ama aynı iddia, Wilde'in, müziğin bize bilinmeyen, belki de gerçek olan geçmişi açtığına ilişkin inancı (*The Critic as Artist*), herkesin sevdiği şeyi öldürdüğü (*The Ballad of Reading Gaol*), bir eylemden pişman olmanın geçmişi değiştirmek olduğu (*De Profundis*), her insanın her anda hem olmuş, hem de olacak olan olduğu (a.g.y.)¹ –bu, Léon Bloy ya da Swedenborg'un söyledikleri kadar değerlidir– yolundaki görüşleri için doğru değildir. Bunları, okuyucularımı Wilde'ı göklere çıkarmaya cesaretlendirmek için değil, Wilde'a genellikle atfedilenden farklı bir yaklaşımın altını çizmek için söylüyorum. Yanılmıyorsam, o bir İrlandalı Moréas'tan çok daha fazlası; zaman zaman sembolizmin oyunlarını oynamaya gönül indiren bir on sekizinci yüzyıl kişisiydi. Gibbon, Johnson, Voltaire gibi, dâhi olduğu kadar haklı da olabilen, "ölümcül sözler sarf etmesindeki hızıyla önemli olan" biriydi.² O, yüzyıla kendisinden istenileni –çoğunluk için *comédies larmoyantes*,* azınlık için dilsel ara-biler– verdi ve bu farklı şeyleri kayıtsız bir neşeyle gerçekleştirdi. Mükemmelliği bir olumsuzluğa dönüşmüştü; yapıtı öylesine uyumluydu ki, başka türlü düşünülemez, herkesçe malûm gibi görünüyordu. Evreni, Wilde'in hicviyele-

1 Arnauld'ya skandal gibi görünen Leibniz'in şu ilginç teziyle karşılaştırmak: "Her bireye ilişkin kavram, kendi başına gelecek tüm olayları *a priori* olarak içerir." Bu diyalektik yazgıcılığa göre, Büyük Iskender'in Babil'de ölmesi, kibirli olması gibi, onun niteliklerinden biriydi.

2 Bu, Reyes'in Meksikalı bir erkek için kullandığı cümle (*Reloj de sol*, s. 158).

(*) Fr. Sulugözlü komediler.

ri olmadan düşünmemiz çok zor; ama bu onları kavramamıza engel oluşturmuyor.

Bunun yanında: Oscar Wilde'ın ismi büyük kentlerle, şöhreti de ceza ve hapishaneyle birleşmiştir. Öte yandan (bu Hesketh Pearson tarafından tüm açıklığıyla görülmüştü) yapıtının ruhunda neşe vardı. Buna karşılık Chesterton'ın güçlü yapıtı, fiziksel ve ahlâki ussallığın prototipi, her zaman bir karabasan olmanın sınırındaydı. Şeytani ve korkunç olan, sayfalarında pusuya yatmıştır; en zararsız konu, şiddet içeren biçimlerde verilebilir. Chesterton çocukluğunu yeniden kazanmak isteyen; Wilde, kötülüğe ve talihsizliğe rağmen bozulmamış bir masumiyeti koruyan kişiydi.

Chesterton, Lang, Boswell gibi Wilde da, eleştirmenlerin, bazen de okuyucuların onayı olmadan yazabilen bir insandı. Ona eşlik etmekten aldığımız haz ise karşı konulmaz ve kalıcıdır.

1946

ÇEVİREN Türker Armaner

CHESTERTON ÜZERİNE

*Because He does not take away
The terror from the tree...*

Chesterton, *A Second Childhood*

Edgar Allan Poe, saf korku ya da saf *bizarrerie** öyküleri yazdı; detektif öykücülüğünü kurdu. Aynı kesinlikle şunu da söyleyebiliriz; bu iki türü birleştirmiş değildir. C. Auguste Dupin'e, "Man of the Crowd"daki eski cinayeti çözme, veya maske-
li Prince Prospero'yu siyah-kırmızı odada ürküten hayaleti açıklığa kavuşturma işini yükledi. Chesterton ise, bu çeşit *tour de force*'ları tutkuyla, hazla ve cömertçe kullandı. "Father Brown Saga"daki her öykü bir sır taşır; şeytani, gizemli açıklamalar getirir ve sonunda onları dünyevi çözümlerle ikame eder. Ustalık, bu kurgu parçacıklarının tek erdemi değildir. Bu parçacıkların içinden Chesterton'ın yaşamının özetini, ona dair bir simgeyi ya da yansımayı algılayabileceğimi düşünüyorum. Oluşturduğu yapıda yıllar ve kitaplar boyu süren yineleme (*The Men Who Knew Too Much*, *The Poet and the Lunatics*, *The Paradoxes of Mr. Pond*), bunun retorik bir yapıntı değil, özsel bir biçim olduğunu doğrular görünüyor. Bu yazı, söz ettiğim biçimi yorumlama denemesidir.

(*) Tuhaflık.

Ama önce, belki de herkesin bildiği bazı olguları yeniden gözden geçirmekte yarar var. Chesterton katolikti, Pre-Raphaelcilerin Ortaçağına inanıyordu (*Of London, small and white, and clean*). Whitman gibi Chesterton da varoluşun öyle müt-hiş bir şey olduğuna inanıyordu ki, ona göre hiçbir talihsizliğin bizi kozmik bağıştan mahrum bırakmaması gerekiyordu. Bu doğru bir inanç olabilir, ama sınırlı ölçüde ilgi uyandırır; Chesterton'ın sadece bunu önerdiğini varsaymak, bir itikatin, bir dizi zihinsel, duygusal işleme zemin oluşturduğunu, bir insanın da bu dizinin bütünü olduğunu unutmak demektir. Arjantin'de katolikler Chesterton'ı göklere çıkarır, dinî inancı olmayanlar da reddeder. Bir itikata bağlı her yazar gibi Chesterton da bununla yargılandı, bu yüzden suçlandı, alkışlandı. Chesterton'ın durumu, her zaman İngiliz İmparatorluğu'na gönderme yapılarak yargılanmış Kipling'e benzer.

Poe ile Baudelaire, Blake'in acı çeken Urizen'i gibi, bir kötülük dünyasının yaratılışını sundular; yapıtlarının korkunun biçimlerini üretmesi doğaldır. Bence Chesterton, bir karabasan mimarı, bir *monstrorum artifex* (Plinius, XXVIII, 2) olmanın yükünü üstlenmek istemezdi, ama korkutucu gözlemlere geri dönmekten de kaçınmamayı tercih etmiştir. Bir insanın tesadüfen üç gözü, ya da bir kuşun üç kanadı olup olamayacağını sorar; çok tanrıcılarla ters düşerek, öldükten sonra cennetteki melek korusu ruhlarından her birinin kendi yüzünü taşıdığını gören bir insandan;¹ aynalardan oluşmuş bir hücreden; merkezi olmayan bir labirentten; madeni aletlerin yuttuğu bir adamdan; kuşları yutan, sonra yaprak yerine tüy çıkaran bir ağaçtan söz eder. Şunu tahayyül eder (*The Man Who Was Thursday*, VI): “Bir adam batıya doğru

1 Celaleddin Rumî, Attar'ın bir düşüncesini genişleterek (“Her yerde yalnız Sen'in suretini görürüz”), göklerde, denizde ve düşlerde Tek Bir olduğunu, Varlık'ın birliğe indirgenerek yüceltildiğini, dört ruhlu canlıların (toprak, ateş, hava, su) âlemleri sürüklediğini anlatan bazı dizeler yazmıştır. Çeviri Rückert'e aittir (*Werke*, IV, 122).

dünyanın ucuna giderse bir şey –diyelim ki bir ağaç– bulacaktır, aşağı yukarı ağaca benzeyen, bir ruhun ele geçirdiği... Doğuya doğru dünyanın ucuna giderse tümüyle kendisi olmayan bir şey bulacaktır –bir kule, örneğin–, biçimi lanetli olan...” Yakını uzakla, hatta korkunç olanla tanımlar; gözlerden söz edecekse Ezekeil’in sözcüklerini kullanır (1:22): “ürkütücü kristal”; geceyi anlatacaksa eski bir korkuyu tamamlar (Kıyamet 4:6) ve onu “gözlerden müteşekkil bir canavar” diye adlandırır. *How I Found the Superman*’deki anlatım da en az bu denli görseldir. Chesterton Üst-İnsan’ın ana babasıyla konuşur ve hiçbir zaman karanlık bir odadan ayrılmayan çocuğun neye benzediğini sorar. Onlar Üst-İnsan’ın kendi yasasını yarattığını, böyle ölçülmesi gerektiğini hatırlatırlar. Bu düzlemde Apollon’dan daha güzeldir; ama sıradan insanın bulunduğu yerden bakıldığında tabii ki. Kabul ederler ki, yapısal farklılıktan dolayı onunla el sıkışmak kolay değildir. Aslında, saçı ya da tüyleri olup olmadığını da kesinlikle söyleyemezler. Cereyanda kalıp ölür, birkaç kişi insan biçiminde olmayan tabutunu taşır. Chesterton bu çarpık hayali bir şakaya dönüştürür.

Kolayca çoğaltılabilen bu örnekler, Chesterton’ın kendini Edgar Allan Poe ya da Franz Kafka olmakla sınırlamadığını, kişiliğindeki bir şeyin karabasana, esrara; kör, merkezi olan bir şeye yöneldiğini kanıtlar. İlk yapıtlarını iki büyük gotik ustasını, Browning ile Dickens’ı haklı çıkarmaya adanması, Almanya’dan çıkan en iyi kitabın *Grimm’s Fairy Tales* olduğunu tekrarlaması boşuna değildir. Ibsen’i yerin dibine batırmış, Rostand’ı savunmuştur (belki savunulamayacak biçimde), ama Troller ile *Peer Gynt*’ün yaratıcısı, onun rüyalarının malzemesidir. Bu uyumsuzluk, demonik iradeye bu kör tâbiyet, Chesterton’ın doğasını tanımlar. Bu mücadelenin göstergeleri, benim için, Father Brown’ın maceralarıdır, her biri, açıklanamaz bir olayı sadece us aracılığıyla açıkla-

mayı hedefler.² Bu öykülerin Chesterton'ı anlamak için bir anahtar olduğunu, Chesterton'ın simgeleri, yansımaları olduğunu denemenin ilk paragrafında söylememin nedeni buydu. Chesterton'ın imgelerini tâbi kıldığı “us” tam olarak us değil, Katolik inancı, ya da Platon ve Aristoteles'i etkilemiş olan Musevi imgelerinin bir toplamıydı.

Birbirine karşıt iki mesel biliyorum. İlki Kafka'nın toplu yapıtlarının birinci cildindeki, Yasa'ya kabul edilmeyi talep eden bir adamın öyküsü. İlk kapıdaki gardiyan içeride başka birçok kapı olduğunu,³ her odayı bir gardiyanın gözetlediğini, her birinin de bir öncekinden daha güçlü olduğunu söyler. Adam oturur ve bekler. Günler, yıllar geçer, adam ölür. Son nefesinde “Beklediğim bunca yıl boyunca içeriye girmeyi benden başka kimsenin talep etmemiş olması mümkün mü?” diye sorar. Gardiyan “Bu kapıdan kimse girmek istemedi, çünkü o sadece senin yazgındı, şimdi kapayacağım,” der. (Dava'nın dokuzuncu bölümünde Kafka bu meseli daha karmaşık bir hale getirerek yorumlar.) Öteki mesel Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'inden: İnsanlar gıptayla savaşçıların koruduğu bir saraya bakarlar. Kapıdaki gardiyanın elinde, içeriye girmeyi hak edenin adını yazacağı bir defter vardır. Cesur bir adam gardiyana yaklaşır ve “Benim adımlı yazın efendim,” der. Sonra kılıcını çıkarır ve savaşçıların üstüne atılır, kanlı bir çarpışma olur, kargaşa içinde yolunu açar ve saraya girer.

Chesterton hayatını ikinci meseli yazmaya adanmıştır, ama içindeki bir şey onu hep ilkin yazmaya itmiştir.

ÇEVİREN Tırker Armaner

2 Dedektif öykücülerinin çoğu, açıklanamaz olanı değil, karanlık olanı açıklamaya çalışır.

3 Günahkâr ile Arınma arasına yerleştirilmiş iç içe kapılar fikri Zohar'da bulunur. Bkz. Glatzer, *In Time and Eternity*, 30; ayrıca Martin Buber, *Tales of Hasidim*, 92.

BİRİNCİ WELLS

Harris, Oscar Wilde'a Wells sorulduğunda, "Jules Verne'in bilim adamı versiyonu" diye yanıtladığını aktarıyor.

Bu yargı 1899'a ait; Wilde'ın niyetinin Wells'i tanımlamak ya da karalamak değil de bir an önce başka konuya geçmek olduğunu tahmin edebiliriz. H.G. Wells ve Jules Verne bir-biriyle bağdaşmayan iki ad şimdilerde. Hepimizin duyguları bu yönde, yine de bu duyguyu doğuran karmaşık nedenleri araştırmak bir yarar sağlayabilir.

Bunlardan başlıcası teknik bir neden. Wells, sosyolojik gözlemci rolüne girerek kendini geri çekmeden önce, hayranlık uyandıran bir anlatıcı, Swift ve Edgar Allan Poe'nun veciz dilinin mirasçısıydı; Verne'e gelince, o güleryüzlü ve çalışkan bir işçiydi. Verne gençler için yazıyordu; Wells ise her yaş için. Aralarında, Wells'in daha önce de belirttiği bir fark daha var, Verne'in kurguları gerçekleşmesi olası şeylere dayanıyor (bir denizaltı gemisi, 1872'de var olan gemilerden daha büyük bir gemi, Güney Kutbu'nun keşfi, konuşan fotoğraflar, balonla Afrika'yı dolanmak, yerkürenin merkezine inen sönmüş volkan kraterleri); Wells'in kurgularıysa, eğer

imkânsız değilse, en azından olma olasılığı şüpheli olaylarla dolu (görünmeyen adam, insan yutan çiçek, Mars gezegeninde olup bitenleri yansıtan billur yumurta, gelecekte bir çiçekle geri dönen adam, öbür dünyadan gelen kişi, bir aynadaki görüntü gibi tamamen tersine çevrildiği için kalbi sağ yanda olan adam). Bir yerlerde Wells'in *The First Men in the Moon*'daki aşırılıklarına sinirlenen Verne'in hırsını alamayarak "*Il invente!*"* dediğini okumuştum.

İşaret ettiğim nedenler bana yeterince sağlam gibi geliyor, ama Wells'in *Hector Servadac*'ın yazarından, ayrıca Rosney, Lytton, Robert Paltock, Cyrano ya da onun kullandığı yöntemleri kullanan herhangi bir öncülünden, neden çok daha üstün olduğunu açıklamıyor.¹ Ele aldığı en iyi konular bile sorunu çözmek için yeterli değil. Uzunca kitaplarda ana konu kitabı yazmak için bir bahane, bir başlangıçtır. Yapıtın kompozisyonu açısından önemli bir öğedir, ama okuma keyfi açısından önemli değildir. Bu bütün yazın türleri için geçerli; en iyi polisiye romanlar konusu en iyi olanlar değil, örneğin. (Öyle olsaydı, *Don Quijote* diye bir kitap olmazdı, ve Shaw, O'Neill'den daha az değerli olurdu.) Bana kalırsa Wells'in ilk romanlarının –*The Island of Dr. Moreau* örneğin, ya da *The Invisible Man*– mükemmelliğinin daha derin bir nedeni var. Bu kitaplarda değinilen konular ustalıklarla anlatılmakla kalmıyor, aynı zamanda bir biçimde insanlığın her türlü kaderinin yapısında olan süreçleri simgeliyor. Göz kapakları ışığı engelleyemediği için gözleri açık uyumak zorunda olan, köşeye sıkışmış, görünmez adam yalnızlığımız ve korkularımız; geceleri oturarak aşağılık dualar homurdanan canavarlar topluluğu Vatikan ve Lhasa. Kalıcı yapıt, her zaman içinde sonsuz güzellikler ve belirsizlikler gizler; hepi-

(*) İcat ediyor.

1 Wells, *The Outline of History*'de (1931) öteki iki öncülünün, Francis Bacon ve Luciano de Samosata'nın yapıtlarını övüyor.

miz için her şeydir, tıpkı Havariler gibi; okurun niteliklerini yüzüne vuran bir aynadır ve aynı zamanda bir dünya haritasıdır. Üstelik bu, yavaş yavaş ve alçakgönüllü bir biçimde, neredeyse yazara rağmen gerçekleşir. Yazar sanki her türlü simgesellikten habersizdir. Wells ilk fantastik denemelerini, ki bunlar bana göre hayranlık uyandıran yapıtının en hayranlık uyandırıcı parçalarıdır, böyle berrak bir masumiyetle kaleme almıştı.

Sanatın öğretiler üretip yaymasına karşı çıkanlar, genellikle kendilerinininkine ters düşen öğretileri örnek verirler. Benim durumum bu değil elbet, Wells'in neredeyse bütün öğretilerine müteşekkirim; ama bunları anlatıları arasına sıkıştırmakla yazık etmiş. Britanya adcılarının mirasçısı olan Wells "İngiltere'nin direngenliği"nden ya da "Prusya'nın daleveraları"ndan söz etme alışkanlığımızı kınıyor. Bu zararlı mitolojiyi çürütmek için ileri sürdüğü savlara söylenecek bir şey yok, ama bunları Bay Parham'ın düşünce sokması için aynı şeyi söyleyemeyeceğim. Bir yazar birtakım olayları ya da ahlâk kurallarındaki belli belirsiz sapmaları anlatmakla yetindiği sürece çok şeye kadir olduğunu varsayabiliriz, onu evrenle ya da Tanrı'yla kıyaslayabiliriz; ancak bununla kalmayıp saf akıl alanına geçerse yanılabileceğini biliriz. Gerçek, olaylardan çıkarsanır, uslamlamalardan değil; Tanrı'nın "Ben Benim" (Çıkış, 3, 14) demesini hoşgörürüz, ama Hegel ya da Anselmus gibi *argumentum ontologicum*'u* inceleyip ilan etmesini kabul etmeyiz. Tanrı, tanrıbilim üzerine tezler üretmemeli; yazar, sanatın bizden talep ettiği anlık inancı insanca uslamlamalarla geçersiz kılmamalı. Bir sorun daha var, yazar kendi öykü kahramanından nefret ediyorsa bir biçimde onu bir türlü anlamıyor demektir, bu kahraman yazar için kaçınılmaz değil demektir. Hem Cennet

(*) Lat. Varlıkbilimsel kanıtlama.

hem de Cehennemi var eden bir tanrının zekâsına güvenilemediğimiz gibi, böyle bir yazarın zekâsına da güvenemeyiz. Spinoza “Tanrı,” diye yazıyordu (*Etika*, 5, 17) “kimseden nefret etmez, kimseyi sevmez”.

Wells tıpkı Quevedo gibi, Voltaire gibi, Goethe gibi ve kimi başka yazarlar gibi, edebiyatı iyi bilen biri olmaktan çok edebiyatın ta kendisi. Charles Dickens’deki muhteşem mutluluğun bir biçimde yeniden canlandığı pırıl pırıl kitaplar yazdı; bol bol toplumbilimsel meseller savurdu; ansiklopediler oluşturdu; romanın olanaklarını genişletti; *Platonvari diyalogun Yahudi versiyonu* Eyüp’ün Kitabı’nı zamanımıza uyarladı; büyüklenmeden ama alçakgönüllülüğe de kaçmadan keyifle okunan bir özyaşamöyküsü yazdı; komünizme, nazizme, Hristiyanlığa karşı savaştı; Belloc’la (nezaketi elden bırakmadan ama öldüresiye) polemige girdi; geçmişin tarihini, geleceğin tarihini yazdı; gerçek ve düşsel yaşamları kayda geçti. Bize bıraktığı engin ve çeşitlilik açısından zengin kütüphanede en çok hoşuma gidenler bazı korkunç mucizelere ilişkin anlatılar: *The Time Machine*, *The Island of Dr. Moreau*, *The Plattner Story*, *The First Men in the Moon*. Bunlar benim okuduğum ilk kitaplar, kimbilir, belki de son kitaplar olacak. Bu kitapların, Teseo ya da Ahasverus’un masalları gibi, türümüzün genel belleğinde yerlerini alacaklarını düşünüyorum; onları yaratanın ününü ve bir gün ölecek olan yazıldıkları dili aşacaklar.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

BIATHANATOS

Biathanatos'la ilk tanışmamı De Quincey'e borçluyum (ona olan borcum öylesine büyük ki bir kısmını anmak ötekileri inkâr etmek ya da gizlemek olur gibi geliyor bana). Bu metin büyük ozan John Donne¹ tarafından XVII. yüzyılın başlarında kaleme alınmış. Ve Donne elyazmasını "ya baskıya vermesini ya da yakmasını" şart koşarak Sir Robert Carr'a teslim ediyor. Donne 1631 yılında ölüyor, iç savaş 1642'de patlıyor, 1644'te ozanın büyük oğlu elyazmasını "ateşten kurtarmak" için baskıya veriyor. İki yüz sayfalık bir metin olan *Biathanatos*'u De Quincey (*Writings*, VIII, 336) şöyle özetliyor: İntihar, cinayet türlerinden biridir; kilise yasaları kasıtlı cinayetle haklı cinayet arasında ayırım yapar; mantıklı düşünüldüğünde intihar için de böyle bir ayırım uygulanmalıdır. Nasıl her adam öldüren cani değilse, her canına kıyan da en büyük günahla suçlanmamalı. Gerçekten de ilk ba-

1 Şu dizelerden anlaşılacağı gibi gerçekten de büyük bir ozan:

*Licence my roving hands and let them go
Before, behind, between, above, below.
O my America! my new found-land...*

kışta *Biathanatos*'un savı bu; alt başlığıyla bu savı ilan ediyor (*That Self-homicide is not so naturally Sin that it may never be otherwise*)* ve düzmece ya da otantik örnekler içeren geniş bir katalogla, insanı bunaltıncaya dek açıklamalar yapıyor; “kimsenin anlamadığı binlerce şey yazan ve denildiğine göre balıkçıların bilmecesini çözemediği için kendini asan” Homeros,² baba sevgisinin simgesi pelikan ve Aziz Ambrosio'nun *Hexameron*'unda “krallarının yasalarına karşı geldiklerinde kendilerini öldüren” arılar. Katalog üç sayfayı dolduruyor, bu sayfalarda şöyle bir boşluk dikkatimi çekti: karanlık örneklerle (“Dominicano'nun gözdesi Festo bedninde bir deri hastalığının neden olduğu tahribatı örtbas etmek için kendini öldürdü”) yer veriyor, ikna edici güce sahip olan, kolay görünebilecek örnekleriye –Seneca, Temistocles, Caton– dışlıyor.

Epiktetos (“Asal olanı anımsa: kapı açık”) ve Schopenhauer (“Hamlet'in monoloğu bir caninin düşüncelerini mi yansıtıyor?”) intiharı haklı gösteren pek çok sayfa yazmışlardır; bu savunucuların haklı olduklarını içtenlikle kabullenmemiz yazdıklarını özenle okumamıza engel olur. *Biathanatos*'u okurken de aynen böyle oldu, ta ki apaçık kurgunun arkasındaki gizli kurguyu sezene, ya da sezdiği me inanana dek.

Donne, *Biathanatos*'u bu gizli kurguyu ima etmek için, bile bile mi kaleme almıştı, yoksa geç de olsa, bir an için bu gizi sezinlemek mi onu bu işe yöneltmişti? Hangisi doğru hiçbir zaman bilemeyeceğiz. İkinci seçenek bana daha inandırıcıymış gibi geliyor; şifre kullanarak yazar gibi, A yerine B diyen bir kitaptaki varsayım, yapaydır. Ama eksik bir sezginin ön ayak olduğu bir çalışma için durum aynı de-

(*) Özkıyım her zaman doğal olarak günah değildir.

2 Bkz. Alceo de Mesena'nın gömütündeki yazıt (*Yunan Antolojisi*, vii, i).

ğil. Hugh Fausset, Donne'un kendi canına kıyarak intiharın savunmasını taçlandırmayı planladığını öne sürmüştür. Bu düşüncenin Donne'un aklına takılmış olması mümkün, hatta büyük ihtimalle böyle olmuştur; ama bunun *Biathanatos*'u neden yazdığını açıklamak için yeterli olduğunu söylemek saçma olur.

Donne, *Biathanatos*'un üçüncü bölümünde, İncil'de sözü edilen gönüllü ölümleri ele alıyor; burada adı geçenlerin hiçbirine Samson'a ayırdığı kadar geniş yer ayırmıyor. Söze bu "örnek insanın" İsa'nın simgesi ve Yunanlılar için büyük olasılıkla Herakles'in ilk örneği olduğunu saptayarak başlıyor. Francisco de Vitoria ile cizvit Gregorio de Valencia, Samson'u intihar edenler listesine almak istememişlerdi; Donne onların yanlısını ortaya çıkarmak için kitabında Samson'un oç almadan önce söylediği son sözleri alıntılıyor: "Filistinlilerle beraber öleyim" (Yargıçlar, 16:30). Bunun yanı sıra, Aziz Augustinus'un ileri sürdüğü varsayımı da kabul etmiyor; Aziz Augustinus'a göre Samson mabetin sütunlarını yıkıyor, ama başkalarının ve kendinin ölümünden sorumlu değil, bunu yaparken sadece Kutsal Ruh'un isteklerine uyuyor; "tıpkı kılıcın, onu kullananın iradesiyle keskinleşmesi gibi" (*Tanrı Kenti*, I, 20). Donne bu varsayımın dayanaksızlığını gösterdikten sonra kitabın bu bölümünü Benito Pererio'nun, Samson'un bütün eylemlerinde olduğu gibi ölümünde de İsa'nın simgesi olduğunu anlatan sözleriyle bitiriyor.

Aziz Augustinus'un savını tersine çeviren dinginciler, Samson'un "Şeytan'ın şiddeti yüzünden kendini Filistinlilerle birlikte öldürdüğüne" inanıyorlardı (*Heterodoxos españoles*, V, 1, 8); Milton (*Samson Agonistes*, in fine) onu intihar suçlamasına karşı akladı. Donne'un bunu bir ahlâki sorun olarak değil, bir tür metafor ya da imge olarak gördüğünü sanıyorum. Samson'un ne yaptığı onun için önemli

değildi –neden önemli olsundu ki–, ya da diyelim ki sadece İsa'nın simgesi olduğu için önemliydi. Eski Ahit'teki hemen tüm kahramanlar bu üstünlüğe sahiptir: Aziz Pavlos'a göre Âdem insanların atasını, Aziz Augustinus'a göre Habil Kurtarıcı'nın ölümünü ve kardeşi Şit yeniden dirilişi; Quevedo'ya göre Eyüp peygamber, “İsa'nın Sabrı”nı simgeler. Donne bu basit analogiyi, yukarıda söylenenlerin Samson için pekâlâ yanlış olabileceğini, ama İsa için doğru olduğunu göstermek için kullandı.

Kitapta doğrudan İsa'dan söz ettiği bölüm coşkulu değil. Kutsal kitaptan iki pasaj alınıyor, hepsi o kadar: “Koyunlarım için canımı veririm” (Yuhanna, 10:15) ve kutsal kitabın dört yazarının da “öldü” demek için kullandığı o tuhaf “ruhunu teslim etti” deyişi. “Canımı benden kimse alamaz. Onu kendi isteğimle veriyorum” (Yuhanna, 10:18) satırlarıyla doğrulanan bu pasajlarla Donne, İsa Mesih'i çarmıha gerilme cezasının öldürmediğini, gönüllü olarak, müthiş bir özveriyle, “ruhunu teslim ederek,” kendini öldürdüğünü çıkarıyor. Donne bu varsayımı 1608'de yazdı; 1631'de Whitehall Sarayı'nın şapelinde neredeyse can çekişirken verdiği bir vaazda da yineledi.

Biathanatos'un açık amacı intihar suçunu hafifletmek, bunun altındaki amacıysa İsa'nın canına kıydığını göstermek.³ Donne'un bu savı açıklamak için Aziz Yuhanna'nın bir satırını anmaktan ve *ruhunu vermek* fiilini tekrar tekrar kullanmaktan başka bir yol bulamamış olması akla yakın gelmiyor; kuşkusuz dine ters düşecek bir konuyu kurcalamamayı yeğlemiş olmalı. Bir Hristiyan için İsa'nın yaşamı ve ölümü dünya tarihinin en önemli olayıdır, bu olaydan önceki yüzyıllar bu yaşamı ve ölümü hazırlamış, sonrakilerse yansıtmıştır. Âdem topraktan yaratılmadan önce, gökkubbe sula-

3 Bkz. De Quincey: *Writings*, VIII, 398; Kant *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, II, 2.

rı ayırmadan önce, Baba, Oğul'un çarmıha gerilerek öleceğini biliyordu; yeryüzünü ve gökyüzünü gelecekteki bu ölüm sahne olması için yarattı. İsa'nın kendi isteğiyle öldüğü savını öneriyor Donne, bu da şu demek oluyor: elementler ve yerküre ve insanoğulları ve Mısır ve Roma ve Babil ve Yahuda, O'nu yok etmek için yoktan var edildiler. Belki de demir çivi yapmak, tacın dikenlerini oluşturmak için yaratıldı, kan ve su da yara için. *Biathanatos*'un ardında bu barok düşünce seziliyor. Darağacını yaratmak için evreni yaratan bir tanrı.

Bu notları yeniden okurken, felsefe tarihinde adı Philipp Mainländer olarak geçen trajik Philipp Batz'ı düşünüyorum. O da benim gibi tutkulu bir Schopenhauer okuruydu. Schopenhauer'in etkisi altında (ve belki de bilinircilerin etkisi altında), var olmak istemediği için zamanın başlangıcında kendini yok eden bir tanrının parçacıkları olduğumuzu hayal ediyordu. Evrensel tarih, bu parçacıkların anlaşılmasız ıstıraplarıdır. Mainländer 1841'de doğdu, *Kurtuluş Felsefesi* adlı kitabını 1876'da yayımladı. Aynı yıl canına kıydı.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

PASCAL

Dostlarım, Pascal'ın düşüncelerinin, düşünmelerini sağladığını söyler. Aslında evrende her şey, düşünce oluşturmak için bir uyarıcıdır; ama bu unutulmaz yazılarda, muhayyel ya da gerçek olsun, ele alınan sorunlara bir çözüm getirildiğini görmedim şimdiye dek. Bu metinleri, Pascal öznesinin yüklemeleri; Pascal'ın özellikleri ya da sıfatları olarak gördüm. “*Quintessence of dust*”* tanımı nasıl insanları değil, Prens Hamlet'i anlatıyorsa, “*roseau pensant*”** ile de insanları değil, tek bir kişiyi, Pascal'ı kavırıyoruz.

Sanırım Valéry, Pascal'ı bilerek bir dram biçimi yarattığı iddiasıyla suçluyor; şöyle ki, Valéry'ye göre Pascal'ın kitabı, bir öğretinin ya da diyalektik bir sürecin değil, zaman ve mekânda yitip gitmiş bir ozanın izdüşümüdür. Zamanda diyorum, çünkü gelecek ile geçmiş sonsuzsa, bir “ne zaman” olmayacaktır; mekânda, çünkü her varlık sonsuz büyüklük ile sonsuz küçüklüğe eşit mesafede duruyorsa, bir “nerede”

(*) *Ing.* Toprağın özü.

(**) *Fr.* Düşünen kamış.

de olmayacaktır. Pascal, “Copernicus’un düşünceleri”nden horgörüyle söz eder, ama Pascal’ın yapıtı, Almagest’teki küreden sürülmüş ve Kepler ile Bruno’nun Copernicus’cu evreninde yolunu kaybetmiş bir ilahiyatçının kafa karışıklığını yansıtır. Pascal’ın dünyası, Lucretius’un (ve Spencer’in) dünyasıdır, ama Romalıyı kendinden geçiren sonsuzluk düşüncesi, Fransız’ı ürkütür. Fransız Tanrı’yı arıyordu tabii ki, Romalının amacı ise bizi tanrılardan duyduğumuz korkudan kurtarmaktı.

Dediklerine göre Pascal Tanrı’yı bulmuştur, ama bundan duyduğu mutluluğu dışa vururken, o benzersiz yalnızlık tanımlarında olduğu kadar belîğ değildir. Brunschvicg baskısındaki ünlü bölümleri, iki yüz yedi (*Combien de royaumes nous ignorent!*)* ile “Bilmediğim ve benden habersiz olan sonsuz büyüklükteki mekânlar” cümlesinin geçtiği iki yüz beşi anımsamakla yetinelim. İlkinde, kapsamlı bir sözcük olan *royaumes* ile horgörü içeren sondaki fiil, insanı fiziksel olarak etkiliyor. Bir zamanlar, bu haykırışın İncil kökenli olduğunu düşünmüştüm. Kutsal metinleri incelediğimi hatırlıyorum; aradığım bölümü bulamadım, belki de yoktu, ama onun yerine, aradığının tam karşıtına; Tanrı’nın gözetiminin altında, iç organlarına kadar çıplak olduğuna inanan bir adamın titrek sözcüklerine rastladım. Havari Paulos (I Korinthoslara Mektuplar 13:12) şöyle diyor: “Şimdi, karanlıkta bir camın ardından görüyoruz; ama sonra yüz yüze geleceğiz: Şimdi kısmen biliyorum; sonra, *benim biliniyor olduğum kadar bileceğim.*”

Yetmiş ikinci bölüm de dikkate değerdir. Pascal, ikinci paragrafta Doğa’nın (mekânın) “merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde olan sonsuz bir küre” olduğunu söylüyordu. Pascal, bu küreyi, onu Hermes Trismegistus’tan aldığını söy-

(*) Fr. Sizi bilmeyen kaç Krallık var!

leyen Rabelais'de (III, 13), ya da bu kürenin Platon'un sisteminde geldiğini söyleyen sembolik *Roman de la Rose*'de bulabilirdi. Ama önemli olan bu değil; asıl dikkat çekici şey, Pascal'ın mekânı tanımlamak için kullandığı metaforun, kendisinden öncekilerce (ve Sir Thomas Brown tarafından *Religio Medici*'de) ilahi olanı tanımlamak için kullanılmış olmasıdır.¹ Pascal'ı etkileyen, Yaratıcı'nın değil, Yaratılış'ın ihtişamıdır.

Pascal, düzensizlik ve ıstırapı yalın sözcüklerle anlattığında (*on mourra seul*)* Avrupa tarihinin en acı çeken kişilerinden biridir; olasılık hesaplarını apolejetik literatür için kullandığında ise boş ve önemsiz biri haline gelir. Bir mistik değil, Swedenborg'un aşağıladığı, cennetin bir ödül, cehennem bir ceza olduğunu varsayan, tefekkürü melankoliye dönüştürmeye alıştıkları için meleklerle ilişki kurmayı bilemeyen Hristiyanlardan biridir.² Pascal için, Tanrı'yı inkâr edenlerin görüşlerini çürütmek, Tanrı'nın kendisinden daha çok önem taşır.

Zacharie Tourneur (Paris, 1942), karmaşık bir tipografi sistemi kullanarak, Pascal'ın metninin “eksik, kaba, karışık” elyazmasını yeniden basmayı denemiş, hayli de başarılı olmuştur; ama dipnotlar zayıf kalmıştır. İlk cildin yetmiş

1 Tarihte, koni, küp, ya da piramit biçimli tanrılardan söz edildiğini hatırlıyorum. Öte yandan, kürenin formu mükemmeldir ve tanrısalığa uygun düşer (Cicero, *De natura deorum*, II, 17). Ksenophanes ile ozan Parmenides için, Tanrı küre biçimlidir. Bazı tarihçilere göre, Empedokles (Bölüm 28) ve Melissus, Tanrı'yı sonsuz bir küre olarak düşünmüşlerdi. Origen, ölünün, yaşama küre biçiminde döneceğine inanıyordu. Fechner (*Vergleichende Anatomie der Engel*), görme organının yapısı gibi, melekleri de küre-biçimli olarak tasarlamıştı.

Pascal'dan önce, panteist Giordano Bruno, Trismegistus'un cümlesini maddi evreni tanımlamak için kullanmıştı.

(*) Yapayalnız ölünecek.

2 *De Coelo et inferno* (Cennet ve Cehenneme Dair), 535. Swedenborg, Boehme gibi (*Sex puncta theosophica*, 9, 34), Cennet ile Cehennemin, cezaya ya da din-darlığa ilişkin yapılar değil, kişinin özgür iradesiyle aradığı durumlar olduğunu düşünür. Krş. Bernard Shaw, *Man and Superman*, III.

birinci sayfasında, Thomas Aquinas ile Leibniz'in ünlü kozmolojik ispatını yedi satırda serimleyen bir bölüm vardır. Bundan habersiz editör ise şu gözlemde bulunur: "Muhtemelen Pascal burada skeptik bir söylem kullanıyor."

Editör, birkaç metnin yardımıyla, Montaigne'den ya da dört Incil'den benzer bölümleri alıntılar, ama bu çalışma daha geniş tutulabilirdi. *Pari* üzerine yapılacak bir açıklama için, Asín Palacios'un sözünü ettiği (*Huellas del Islam*, Madrid, 1941), Arnobius'a, Sirmond'a, Gazali'ye ait metinleri kullanmak uygun düşebilirdi. Resim sanatına karşı olan bölümü açıklamak için, *Devlet*'in onuncu bölümünden yararlanılmalıydı; Tanrı'nın "Masa" İlkörneğini yarattığından, marangozun, bu İlkörneğin taklidini yaptığından, ressamın ise taklidin taklidiyle uğraştığından söz eden bölüm. Yetmiş ikinci bölüm ise ("Je lui veut peindre l'immensité...dans l'enceinte de ce raccourci d'atome"),* daha önceden belirtilerine rastlanan mikrokozmos tasarımı, bu düşüncenin Leibniz'de (*Monadologie*, 67) ve Hugo'da ("La chauve-souris") yeniden ortaya çıkışı ile daha iyi açıklanabilirdi:

*Le moindre grain de sable est un globe qui roule
Traînant comme la terre une lugubre foule
Qui s'abhorre et s'acharne... ***

Demokritos, sonsuzluğun özdeş dünyalara yol açtığını, bu dünyalarda özdeş insanların özdeş yazgıları paylaştığını düşünüyordu; Pascal (Belki Anaksagoras'ın Antikçağ'dan uzanan sözcüklerinin, her şeyin her bir şeyin içinde olduğu yolundaki görüşün de etkisiyle) bu özdeş dünyaların yanına başkalarının içinde olan bazı dünyaları yerleştiriyor, böy-

(*) Fr. Ona muazzamlığı tasvir etmek isterdim... bu kısa sonbahar gününün bağrındaki.

(**) Fr. En küçük bir kum taneciği, dehşet içinde çabalayan kötücül kalabalığı toprak gibi sürükleyerek yuvarlanan bir dünyadır.

lece mekânı kaplayan atomlardan her birinin, evrenleri de içerdığını söylüyordu: Her atom, aynı zamanda bir evrendir. Pascal'ın, kendisini bu evrenlerde (bunu böyle söylemiş olmasa da) sonsuza dek çoğalmış olarak gördüğünü düşünmek mantığa uygundur.

ÇEVIREN Türker Armaner

JOHN WILKINS'İN ÇÖZÜMSEL DİLİ

Encyclopaedia Britannica'nın ondördüncü baskısının John Wilkins'le ilgili maddeyi kitaptan çıkardığını görüyorum. İçeriğinin basitliğini (Wilkins 1614'te doğdu, Wilkins 1672'de öldü, Wilkins Prens Charles Luis'nin başrahipliğini yaptı, Wilkins Oxford kolejlerinden birinin müdürlüğüne atandı, Wilkins Real Society of London'un ilk genel yazmanı oldu vb. biyografik bilgiler içeren yirmi satır) anımsayacak olursak, bu eksiklik haklı görülebilir; bıraktığı spekülatif yapıtlarını düşünecek olursak bir suçtur. Wilkins'de bol bol mutlu tuhafliklar var: Tanrıbilim, şifreli yazı, müzik, saydam arı kovanları üretme, görünmeyen gezegenin yörüngesi, aya yolculuğun mümkün olup olmadığı, bir dünya dili yaratmanın mümkün olup olmadığı ve böyle bir dilin ilkeleri gibi konular ilgisini çekmişti. *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (600 büyük sayfa, 1668) adlı kitabı bu sonuncu problem üzerine yazmıştı. Ulusal Kütüphanemizde bu kitabın bir kopyası yok; bu notları yazmak için P.A. Wright Henderson'un *The Life and Times of John Wilkins* (1910) adlı kitabına ve Fritz Mauthner'in

Woerterbuch der Philosophie (1924), E. Sylvia Pankhurst'un *Delphos* (1935), Lancelot Hogben'in *Dangerous Thoughts* (1939) adlı yapıtlarına başvurdum.

Hepimiz hayatımızda hiç değilse bir kez, bir hanımın *lu-na* (ay) sözcüğünün *moon* sözcüğünden daha az (ya da daha çok) şey anlattığını savunan, bol ünlemler ve tutarsızlıklarla dolu tartışmasına tanık olmuşuzdur. Bu tür tartışmaların, tek heceli *moon* sözcüğünün basit bir nesneyi betimlemek için iki heceli *luna* sözcüğünden daha uygun olduğunu gözlemlemek dışında bir katkısı olduğu söylenemez. Bileşik ve türetilmiş sözcükleri saymazsak, dünyadaki bütün dillerin (Johann Martin Schleyer'in *volapük*'ü ve Peano'nun romantik *interlingua*'sı da dahil) anlatım gücü aynı ölçüde yetersizdir. Gramática de la Real Academia'nın tek bir bas-kısı yok ki "zengin mi zengin İspanyol dilinin pitoresk, neşeli, anlamlı, imrenilesi söz ve deyişleri"nin altını dallandırıp budaklandırarak çizmesin, ama aslında bu sav, destek-ten yoksun bir yüksekten atma, o kadar. Real Academia bir-kaç yılda bir İspanyolcadaki deyimleri tanımlayan bir söz-lük hazırlar. XVII. yüzyıl ortalarında John Wilkins'in tasar-ladığı evrensel dilde, her sözcük kendi kendini tanımlıyor. Descartes, 1629 Kasım'ında yazdığı bir mektupta, ondalık sayılar aracılığıyla yepyeni bir dilde, sayıların dilinde, son-suza dek bütün nicelikleri söylemeyi ve yazmayı bir günde öğrenebileceğimizden söz ediyordu;¹ bir yandan da insan-ların bütün düşüncelerini düzenleyerek içine alacak benzer bir genel dil oluşturmayı öneriyordu. John Wilkins 1664'te bu işi yaptı.

1 Kuramsal olarak, sayılama dizgelerinin sayısı sınırsızdır. En karmaşık olanı (tanrılar ve melekler için) her tam sayı bir simge olmak üzere sonsuz sayıda simgeden oluşan dizge; en basit olanı ise sadece iki simge gerektireni. Sıfır 0 olarak yazılır, bir 1, iki 10, üç 11, dört 100, beş 110, yedi 111, sekiz 1000... Bu Leibniz'in icadı, görünüşe bakılırsa *I Ching*'in gizemli altıgenleri özendirmiş kendisini.

Wilkins evreni kırk kategoriye ya da sınıfa bölüyordu; bunların her biri kendi içinde farklılıklara göre tekrar bölünüyor; bu alt gruplar da türlerine göre bir kez daha bölünebiliyordu. Her kategoriye iki harften oluşan bir tek heceyle, her farkı bir sessiz harfle; her türü bir sesli harfle gösteriyordu. Örneğin: *de* madde demek oluyordu, *deb* maddelerin ilki, ateş; *deba*, ateşin bir parçası, yalaz. Letellier'nin (1850) oluşturduğu benzer bir dilde *a* hayvan anlamına geliyor; *ab* memeli hayvan; *abo* etobur; *aboj* kedigiller; *aboje* kedi, *abi* otobur, *abiv* at, vb. Bonifacio Sotos Ochando'nun (1845) dilinde ise, *imaba* bina anlamında kullanılıyor, *imaca* genelev, *imafe* hastane, *imafo* karantina hastanesi, *imari* ev, *imaru* konak, *imedo* direk, *imede* sütun, *imego* zemin, *imela* çatı, *imogo* pencere; *bire* ciltçi, *birer* ciltlemek demek. (Bu listeyi 1886'da Buenos Aires'te basılmış bir kitaba borçluyum, adı *Curso de lengua universal* [Evrensel Dil Dersleri], yazarı Doktor Pedro Mata.)

John Wilkins'in çözümsel dilinin sözcükleri keyfi, saçmasapan simgeler değil; Kutsal Kitap kabalacılar için nasıl önemliyse, bu sözcükleri oluşturan her harf de anlamlı ve önemli. Mauthner çocukların bu dili, uydurma olduğunu bilmeden öğrenebileceklerini söylüyor; evrensel bir şifre ve gizli bir ansiklopedi olduğunu ancak daha sonra, okulda anlayacaklardır.

Wilkins'in yöntemini tanımladıktan sonra geriye ertelenemez, ya da ertelenmesi çok güç bir sorun kalıyor: Bu dilin temelini oluşturan kırkinci tablonun anlamı. Sekizinci kategoriye, taşların kategorisini ele alalım örneğin. Wilkins bu kategoriye adi (kaya, çakıl, arduaz), orta değerde (mermer, kehribar, mercan), değerli (inci, opal), saydam (amatista, safir) ve erimeyen (maden kömürü, kumtaşı ve arsenik) diye sınıflandırıyor. Bir de en az sekizinci kategori kadar endişe verici olan dokuzuncu kategoriye bakalım. Bu katego-

riden öğreniyoruz ki metaller kusurlu (zincifre, cıva), yapay (pirinç, bronz), cüruf cinsinden (eğe taşı, pas) ve doğal (altın, kalay, bakır) olabilirlermiş. Bir hoşluk da onaltıncı kategoride uzun doğurgan bir balık olarak ortaya çıkıyor. Bu belirsizlikler, tekrarlar, eksiklikler, Doktor Kuhn'un *İyilikçi Bilgilerin Göksel Kenti* adlı Çin ansiklopedisi için söylediklerini anımsatıyor. Ansiklopedinin son sayfalarına doğru hayvanlar şöyle sınıflandırılıyor: (a) İmparatora ait olanlar, (b) mumyalanmışlar, (c) terbiye edilmişler, (d) meme emen domuzlar, (e) denizkızları, (f) masal yaratıkları, (g) başıboş köpekler, (h) bu sınıflandırmaya girenler, (i) deli gibi çırpınanlar, (j) sayılamayacak kadar çok olanlar, (k) deve kılından ince bir fırçayla resmedilenler, (l) ötekiler, (m) biraz önce bir sūrahiyi kıranlar, (n) uzaktan sinek gibi görünenler... Brüksel Bibliyografya Enstitüsü de başka bir kaos yaratıyor: Evreni 1000 bölüme ayırarak parselliyor, bu bölümlerden 262'ncisi Papa'ya, 282'ncisi Roma Katolik Kilisesine, 263'üncüsü Kutsal Gün'e, 268'incisi Pazar Okulları'na, 298'incisi Mormonluk'a, 294'üncüsü Brahmanlık, Budizm, Sintoizm ve Taoculuğun payına düşüyor. Heterojen bölümlenmeleri de reddetmiyor, örneğin 179 numaralı bölüm: "Hayvanlara karşı acımasızlık. Hayvanları koruma. Ahlāk açısından düello ve intihar. Kötü alışkanlıklar ve kusurlar. Erdemler ve nitelikleri"ni içine alıyor.

Wilkins'in bilinmeyen (ya da düzmece) Çin ansiklopedisinden, Brüksel Bibliyografya Enstitüsü'nün keyfi düzenlemelerinden örnekler verdim; keyfi ve tahminî olmayan bir evren sınıflaması yok. Nedeni çok basit: Evrenin ne olduğunu bilmiyoruz. "Yeryüzü," diyor David Hume, "belki de çocuk bir tanrının eksik yapımından utanç duyarak yarıda bıraktığı ilkel bir taslak; yüksek tanrıların alaya aldığı ikinci sınıf bir tanrının yapıtı; iyice yaşlanmış, emekliye ayrılmış ve artık ölmüş bir kutsallığın karmaşık ürünü" (*Dialogues*

Concerning Natural Religion, v, 1779). Daha da ileri gidebilir ve evrenin, yüksekten atan “evren” sözcüğünün içermek istediği, organik ve birleştirici anlamda varlığından kuşku duyabiliriz. Eğer gerçekten varsa, amacını araştırmak, Tanrı’nın gizli sözlüğündeki sözcükler, tanımları, kökenleri, eşanımları üzerinde düşünmek gerek.

Ancak, evrenin tanrısal taslağına nüfuz etme olanaksızlığı bizi, geçici olacaklarını düşünsek de, onun insan yapısı taslaklarını planlamaktan caydıramaz. Wilkins’in çözümsel dili bu tür taslakların en az beğenileni değil elbet. Sınıflar ve türler arasında çelişkiler ve belirsizlikler var; ama yine de dâhice bir düzen. *Somon* sözcüğü bize temsil ettiği şey hakkında hiçbir şey anlatmıyor; bu sözcüğün yerine kullanılan *zana* sözcüğü (kırk kategoriye ve bu kategorilerdeki cinsleri iyi bilen birisi için) kırmızı etli, pullu tatlı su balığını tanımlıyor. (Kuramsal olarak, her yaratığın adının, geçmiş ve gelecekteki yazgısının bütün ayrıntılarının belirtildiği bir dil yaratmak olanaksız değil.)

Umutlar ve ütopyaalar bir yana, dil üzerine yazılmış en akli başında satırlar belki de Chesterton’un şu sözleri:

İnsan, ruhunda bir sonbahar ormanındaki renklerden çok daha şaşırtıcı, çok daha fazla sayıda, daha adı bile konmamış tonlar olduğunu bilir... ama yine de bu renklerin bütün karışımlarının ve dönüşümlerinin, gelişigüzel homurtular ve çığlıklar aracılığıyla temsil edilebileceğine bütün ciddiyetiyle inanır. Sıradan bir borsacının, belleğin tüm gizemlerini, arzuların verdiği tüm acıları, içinden gelen gürültülerle ifade edebileceğine inanır (G. F. Watts, 1904, sayfa 88).

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

KAFKA VE SELEFLERİ

Bir keresinde Kafka'nın öncülerini incelemeyi tasarlamıştım. Başlangıçta, Kafka'nın efsanevi Zümrüdüanka kadar eşsiz olduğunu sanıyordum; onu daha iyi tanıdıkça çeşitli yazınlarda ve çeşitli çağlarda Kafka'nın sesini duyduğumu ya da alışkanlıklarını bulduğumu düşünmeye başladım. Bulgularımdan bazılarını tarih sırasına göre kaydedeceğim.

Birincisi, devinime karşı Zenon paradoksu. A noktasında olan bir devingen (diye açıklıyor Aristoteles) B noktasına erişemez, çünkü önce ikisi arasındaki mesafenin yarısını gitmek zorundadır, daha önce yarının yarısını, ondan önce de yarının yarısının yarısını ve bu böylece sonsuza doğru gider; bu ünlü problemin formülüne tıpatıp uyan bir örnek, *Şato*'dur; devinim içindeki nesne, ok ve Aşil, yazındaki ilk Kafkavari kişilerdir. Kitaplar arasında bir rastlantının önüme çıkardığı ikinci metnin Kafka'ya yakınlığı bu kez biçimde değil tonda. Söz konusu olan Han Yu'nun bir öğütü. Han Yu bir IX. yüzyıl yazarı, ve Margouliés'nin derlediği *Anthologie raisonnee de la literature chinoise*'da (1848) adı geçiyor. İşte işaretlediğim gizemli, berrak paragraf:

“Tekboynuz’un uğurlu ve doğaüstü bir yaratık olduğu, evrensel olarak kabul görür; kasideler, yıllıklar, ünlü kişilerin yaşamöyküleri ve yetkinlikleri tartışma götürmez başka birçok metin onu böyle tanıtıyor. Gençler ve köylü kadınlar bile tekboynuzun uğurlu bir kehanet olduğunu bilir. Ama bu hayvan evcil hayvanlar arasına girmez, kolay rastlanan bir hayvan değildir, herhangi bir sınıflandırmaya gelmez. At ya da boğa, kurt ya da geyik gibi değildir. Bu yüzden bir boynuzlu atla karşılaşsak da o olduğundan kesin olarak emin olamayız. Şu yelesi olan hayvanın at, şu boynuzu olan hayvanın boğa olduğunu biliriz. Ama Tekboynuzun nasıl bir şey olduğunu bilmiyoruz”.¹

Üçüncü metin daha akla yakın ve emin bir kaynaktan, Kierkegaard’ın yazılarından geliyor. İki yazarın ussal yakınlığını kimse gözardı etmiyor, ama bildiğim kadarıyla şimdiye dek altı çizilmemiş nokta Kierkegaard’da da Kafka’da da çağdaş, burjuva konular aracılığıyla verilen dinsel mesellerin bolluğu. Lowrie, *Kierkegaard* (Oxford University Press, 1938) adlı yapıtında bunlardan ikisini ele almış. Birincisi, İngiltere Bankası’nın bastığı banknotları sürekli gözetim altında dayken inceleyen bir kalpazanın öyküsü; Tanrı da benzer bir şekilde, kötülöklere eğilimi olmasından kuşkulandığı için Kierkegaard’a bir görev vermiş olmalı. Öteki örneğin konusu Kuzey Kutbu’na yolculuklar. Danimarkalı papazlar vaazlarında bu yolculuklara katılmakla ruhun sonsuza dek selamete ereceğini söylerlerdi. Ne var ki, kutuplara yapılacak bir yolculuğun zorluğunun, hatta imkânsızlığının ve herkesin böyle bir serüvene girişemeyeceğinin bilincindeydiler. Bu yüzden, herhangi bir yolculuğun –sözgelimi Danimarka’dan

1 Kutsal bir hayvanın tanınmaması ve zalimce ya da rastlantı eseri kalabalığın elinde ölmesi Çin yazınının geleneksel konusudur. Bkz., Jung’un iki ilginç resime yer veren çalışması, *Psychologie und Alchemie* (Zurich, 1944).

Londra'ya, diyelim ki buharlı gemide– ya da faytonla yapılan bir pazar gezintisinin gerçek bir Kuzey Kutbu yolcuğu yerine geçeceğini ilan ettiler. Dördüncü ön belirtileri Browning'in 1876'da yayımlanan "Fears and Scruples" adlı şiirinde buldum. Bir adamın ünlü bir arkadaşı var, ya da ünlü bir arkadaş olduğuna inanıyor. Onu hiç görmemiş, arkadaşı olduğunu sandığı bu kişi o güne dek ona hiç yardım edememiş, ama soylu nitelikleriyle ün salmış ve ortalıkta onun yazdığı söylenen yazılar dolaşıyor. Niteliklerinden kuşku duyanlar var, yazıbilimciler yazıların sahte olduğunu doğruluyorlar. Adam, son dizede soruyor: "Ya bu dost Tanrı ise?"

Notlarımın arasında iki kısa öykü de var. Bu notlardan biri Léon Broy'un *Histoires désobligeantes*'ından, yerküreleri, at-lasları, tren tarifeleri, seyahat valizleri olan, ama doğdukları köyden, kasabadan dışarı adımını atmadan ölen kişilerden söz ediyor. Ötekinin başlığı "Carcassonne" ve Lord Dunsany yazmış. Yenilmez savaşçılardan oluşan bir ordu dev bir kaleden çıkıp yola koyuluyor, birçok krallığı boyunduruğu altına alıyor, canavarlara rastlıyor, çölleri aşılıyor ve dağları fethediyor ama askerler bir kez uzaktan görür gibi olsalar da hiçbir zaman Carcassonne'a ulaşamıyorlar. (Bu öykü bir öncekinin tam tersi, birincisinde anlatıcılar hiçbir zaman kentlerinden dışarı çıkmıyor, ikincisinde hiçbir zaman o kente ulaşamıyorlar.)

Eğer yanılmıyorsam, saydığım bu farklı metinler Kafka'nın metinlerine benziyor; ve eğer yine yanılmıyorsam kendi aralarında birbiriyle benzeşmiyorlar. Sözünü ettiğim bu son nitelik en kayda değer olgu. Her metinde az ya da çok Kafka'nın kişisel özelliğinin izleri var, ama eğer Kafka yazmamış olsaydı bu ilişkiyi sezinleyemezdik, yani var olmazdı. Robert Browning'in "Fears and Scruples" adlı şiiri Kafka'nın yapıtının habercisi gibi, ama Kafka'yı okumuş olmamız bu şiiri okumamızı hissedilir biçimde etkiliyor, mükemmelleş-

tiriyor, yönünü değiştiriyor. Browning bu şiirini şimdi bizim okuduğumuz gibi okumuyordu. Eleştiride öncü sözcüğü kaçınılmazdır, ama sözcüğü polemikten ve rekabetle kurulabilecek tüm ilişkilerden arındırmak gerek. Olay şudur, her yazar öncülerini kendi yaratır. Yazdıkları, geleceği değiştireceği gibi geçmişi algılamamızı da etkiler, değiştirir.² Bu ilişkide kişilerin kimliği ya da çoğulluğu önemli değildir. *Betrachtung*'un ilk Kafka'sı, Browning ya da Lord Dunsany kadar karanlık mitlerin ve korkunç kurumların Kafka'sının öncüsü değildir.

Buenos Aires, 1951

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

2 Bkz. T.S. Eliot, *Points of View* (1941), s. 25-26.

KİTAP KÜLTÜ ÜZERİNE

Odysseia'nın sekizinci kitabında tanrıların, gelecek kuşakların söyleyecek birşeyleri olsun diye şarkılarını mutsuzluk örüntüleriyle süslediklerini okuyoruz; otuz yüzyıl sonra Mallarmé, *Dünya bir kitaba konu olmak için var* derken sanki kötülüğün varlığını estetik açıdan doğrulayan aynı anlayışı yineliyor. Ancak iki teleoloji bütünüyle çakışmıyor. Yunanlının sözlü kelimeler dönemine rastlıyor, Fransızın ise yazılı kelimeler dönemine. Birinde şarkılardan söz edilir, ötekinde kitaplardan. Bizim için bir kitap, herhangi bir kitap, kutsal bir nesnedir; insanlara fazla kulak vermeyen Cervantes, "sokaktaki yırtık kâğıt parçaları"nı bile okurdu. Bernard Shaw'un oyunlarından birinde alevler İskenderiye Kütüphanesi'ni tehdit eder; bir karakter, insanlığın belleği yanıp kül olacak, diye haykırır; Sezar ona şöyle der, "Bırak yansın, o bir utanç anıtı." Bana kalırsa tarihteki Sezar yazarın ona atfettiği bu düşünceyi ya onaylayacak ya da reddedecek, ama bizim gibi kutsala saygısızlık olarak değerlendirmeyecektir. Nedeni açık: Eski çağların insanı için yazılı kelimeler, sözlü kelimelerden sonra gelen bir şeydi.

Pythagoras'ın yazmadığı söylenir; Gomperz (*Griechische Denker*, I, 3) onun, sözlü eğitimin erdemlerine daha çok güvendiği için yazmadığını savunuyor. Pythagoras sadece yazmamakla yetiniyor, ama Platon'un kuşkuya yer bırakmayan tanıklığı daha güçlü. Platon *Timaios*'ta şöyle diyor: "Evrenin yaratıcısını ve babasını keşfetmek zor iş; keşfettikten sonra, gerçekliğini bütün insanlığa ilan etmek ise imkânsız." *Phaidros*'da da yazıya karşı olan (yazıya alışmak insanların belleklerini kullanmayı ihmal etmelerine yol açar ve onları birtakım simgelere bağımlı kılar) bir Mısır meseli anlatıyor ve kitapların resimlenmiş figürler gibi olduğunu söyleyerek şöyle diyor: "Canlı gibi görünürler ama onlara yöneltilen sorulara tek sözcükle bile yanıt vermezler." Bu zorluğu azaltmak ya da büsbütün ortadan kaldırmak için felsefi diyalogu tasarladı. Usta öğrencisini seçer, ama kitap okurlarını seçmez; okur kötü niyetli ya da aptal olabilir. Platon'un bu kaygısı pagan kültürüyle yetişmiş olan Iskenderiyeli Clement'in şu sözleriyle yineleniyor: "Yazmadan, sesli olarak öğrenip öğretmek daha ihtiyatlı bir davranış, çünkü yazı kalır" (*Stromateis*); yine aynı kitapta yer alan şu örnek de; "Bir kitaba her şeyi yazmak bir çocuğun eline kılıç vermek gibidir," havarilerin aktardığı şu sözlerden esinlenmiş: "Kutsal olanı köpeklerle atmayın, incilerinizi de domuzlara saçmayın. Onları ayakları altında çiğnedikten sonra geri dönüp sizi parçalarlar" (Matta 7:6). Bu tümce sözlü eğitimin en büyük ustası İsa'ya ait, sadece bir kez toprağa yazı yazmış ama hiçbir insanoğlu yazdıklarını okumamıştı (Yuhanna, 8:6).

Iskenderiyeli Clement yazıyla ilgili kaygısını II. yüzyılın sonlarında kaleme almıştı; yüzyıllar sonra yazının konuşmaya, kalemin sese üstünlüğüyle son bulacak zihinsel süreç IV. yüzyılın sonlarında başladı. Bir yazarın, bir rastlantı eseri, bu uzun sürecin başlangıç anını (an derken abartmıyorum)

saptaması büyük şans. Aziz Augustinus *İtiraf*lar'ın VI. kitabında şunları anlatıyor:

Ambrosio okurken sanki ruhuna işliyormuşçasına gözlerini sayfalarda gezdiriyordu, yani ağzını açmadan, dilini oynatmadan okuyordu. Birçok kez onu sessiz sessiz okurken bulduk –herkes içeri girebiliyordu, girecekleri zaman haber verme gibi bir alışkanlıkları da yoktu– hep böyle sessiz okuyordu. Bir süre sonra yanından ayrılıyorduk. Ona tanıyan ve sadece ruhunu yenilemekle geçirdiği bu kısa sürede başka işlerle meşgul edilmek istemiyordu. Belki de okuduklarını duyacak olan birinin, metnin zor bir yerine geldiğinde ondan açıklama isteyeceğinden, tartışma çıkaracağından ve okumak istediği onca kitabı okumasını engelleyeceğinden korkuyordu. Kolayca yitirdiği sesini korumak için böyle okumasını anlıyorum. Nedeni her ne idiyse, kesinlikle haklı bir nedendi.

Aziz Augustinus Milan piskoposu Aziz Ambrosio'nun öğrencisiydi; on üç yıl sonra, Numidia'da kaleme aldığı *İtiraf*lar'ında o tuhaf görüntü, bir odada sessiz, dudaklarını oynatmadan okuyan bir adam görüntüsü, onu hâlâ endişelendiriyordu.¹

O adam sesli işareti aradan çıkararak, yazılı simgeden doğrudan kavrayışa geçiyordu; olağanüstü sonuçlar verecek tuhaf bir sanatın, sessiz okuma sanatının başlangıcıydı bu. (Bu mistik kavram, dünyevi yazına uygulandığında Flaubert ve Mallarmé, Henry James ve James Joyce'unki gibi eşsiz kaderler doğuracaktı.) Böylece buyruklarını duyurmak ya da bir-

1 Yorumcular, o tarihlerde anlamı daha iyi kapabilmek için yüksek sesle okuma alışkanlığı olduğuna dikkat çekiyorlar. Yazılarda noktalama kullanılmıyordu, hatta sözcükler bile ayrı yazılmıyordu. Kodeks sıkıntısını azaltmak için okuma topluca yapıldı. Luciano de Samosata'nın *Contra un ignorante comprador de libros*'unda (*Cahil Bir Kitap Satın Alıcısına Karşı*) 2. yüzyılın bu alışkanlığına tanıklık eden bir diyalog var.

şeyler yasaklamak için insanlarla konuşan Tanrı kavramına Mutlak Kitap, Kutsal Yazı kavramları eklendi. (Müslümanlar için *Kur'an* (ona da *El Kitab* deniyor) insanların ruhları ve evren gibi Tanrı'nın bir yapıtı olmakla kalmaz, O'nun Sonsuzluğu ve Öfkesi gibi Tanrı'ya atfedilen niteliklerden biridir. XIII. bölümde özgün metnin, Kitapların Anası'nın Gökyüzü'nde saklandığını okuyoruz. Bir skolastik olan Muhammed El-Gazali şöyle diyordu: "Kur'an yazıya geçirilir, dille seslendirilir, yürekle hatırlanır yine de Allah'ın merkezinde saklıdır, yazılı kâğıtlardan geçmesi ve insanoğlunun kavrayışı onu değiştirmez." George Sale'ye göre bu yazılmadan var olan Kur'an, Kur'an'ın ideası ya da Platoncu bir ilkörnektir. El-Gazali'nin Kitapların Anası kavramını doğrulamak için, Sufi Ansiklopedisi ve İbn-i Sina aracılığıyla İslam'a geçen ilkörneklere başvurmuş olması mümkündür.

Yahudiler Müslümanlardan daha fazla abarttılar. *Tevrat*'ın birinci bölümünde şu ünlü cümle yer alıyor: "Tanrı 'Işık olsun' buyurdu ve ışık oldu." Kabalacılar Tanrı'nın bu buyruğundaki erdemin sözcüklerdeki harflerden geldiğini düşünüyorlardı. VI. yüzyılda Suriye ya da Filistin'de kaleme alınmış olan *Sefer Yesirah*'da (Oluşum Kitabı) Orduların Yehova'sı, İsrail'in Tanrısı Kadir-i Mutlak, evreni birden ona kadar olan asal sayılar ve abecenin yirmi iki harfinden yarattı diyor. Sayıların, Yaratılış'ın aracı ya da ögesi olabileceği savı, Pythagoras'ın ve İamblikhos'un dogmasıdır; buna bir de yazının eklenmesi yeni bir yazı kültürünün açık işareti. İkinci bölümün ikinci paragrafında şu sav ileri sürülüyor: "Yirmi iki asal harf: Onları Tanrı çizdi, kaydetti, sıraladı, sıralarını değiştirdi ve var olmuş, var olacak her şeyi onlarla üretti." Daha ilerdeki bir paragrafta ise şu harfin havaya hükmettiği, havanın suya, suyun ateşe, ateşin bilgiye, bilginin barışa, barışın bağışlamaya, bağışlamanın inayete, inayetin öfkeye hükmettiği açıklanıyor, ve (örneğin) yaşama hük-

meden *kaf* harfi yeryüzü için güneşi, yılın çarşamba gününü, bedende sol kulağı yaratmaya yarıyor.

Hiristiyanlar daha da ileri gittiler. Tanrı'nın bir kitap yazmış olduğu düşüncesi onları iki kitap yazdığını, ötekinin evren olduğunu hayal etmeye götürdü. XVII. yüzyılın başlarında, Francis Bacon *Advancement of Learning* adlı yapıtında hataya düşmememiz için Tanrı'nın bize iki kitap sunduğunu ilan etti: Birincisi *Irade'sini* açıkladığı yapıtı oluşturan Kutsal Kitaplar, ikinci yapıtı da yarattıkları ki O'nun gücünü gösteriyor ve ilkinin anahtarı konumunda. Bunları belirtirken Bacon'un amacı sadece bir metafor yapmak değil-di; dünyanın belli sayıda asal biçimlere (ısı, yoğunluk, ağırlık, renk) indirgenebileceğini ve bunların belirli sayıda bileşiminin bir *abecedarium naturae** ya da evrensel metnin yazılışında kullanılan harfleri oluşturabileceğini düşünüyordu.² 1642'ye doğru Sir Thomas Browne şu savı ileri sürüyordu: "Tanrıbilimi iki kitaptan öğreniyorum: Biri Tanrı'nın yazdığı kitap, öteki O'nun hizmetkârı olan doğanın yazdığı, bütün gözlerde yazılı olan evrensel ve kamusal elyazması. O'nu birincisinde görmemiş olanlar ötekinde keşfederler" (*Religio medici*, I, 16). Aynı paragrafta şunları da okuyoruz: "Her şey yapay, çünkü Doğa, Tanrı'nın Sanatı'dır."

Aradan iki yüzyıl geçti ve İskoçyalı Carlyle bazı çalışmalarında ve özellikle Cagliostro üzerine kaleme aldığı denemesinde Bacon'un görüşünü geride bıraktı. Evrensel tarihin, pek emin olmadan çözümlediğimiz ve yazdığımız, bu

(*) Lat. Doğanın alfabesi.

2 Galileo'nun metinlerinde bir kitap olarak evren kavramına sık rastlanır. Favaro'nun antolojisinin (*Galileo Galilei: Pensieri, motti e sentenze*, Floransa, 1949) ikinci bölümünün başlığı *Il libro della Natura*'dır. Orada şu paragrafı alıntılanmış: "Felsefe sürekli gözümüzün önündeki kitapta (evren demek istiyorum) yazılı, ama dili öğrenilmemişse, yazıldığı harfler bilinmiyorsa anlaşılmaz. Bu kitabın dili matematik, harfleriyse üçgenler, daireler ve öteki geometrik şekillerdir."

arada bizim de yazıldığımız bir Kutsal Yazı olduğunu ileri sürdü. Daha sonra Léon Bloy, “Yeryüzünde kim olduğunu söyleyebilecek tek bir insanoğlu yok. Kimse bu dünyaya ne yapmaya geldiğini, eylemlerinin, duygularının, düşüncelerinin neye karşılık geldiğini, gerçek adının, Işık kütüğündeki Ölümsüz Adı’nın ne olduğunu bilmiyor... Tarih i’lerin ve noktaların kutsal yazılardan ya da Kutsal Kitapların tamamından daha az önemli olmadığı muazzam bir dinsel metin; ama ama ikisinin önemi de belirlenemez, çünkü çok derinlerde gizlidir” (*L’Ame de Napoléon*, 1912) diye yazacaktı. Mallarmé’ye göre yeryüzünün var olma nedeni bir kitap; Bloy’a göre bizler büyülü bir kitabın satırları, sözcükleri ya da harfleriyiz ve bu bitimsiz kitap dünyada var olan tek şey; daha doğrusu dünyanın ta kendisi.

Buenos Aires, 1951

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

KEATS'IN BÜLBÜLÜ

İngiliz lirik şiiriyle ilgilenenler veremli, yoksul, ve belki aşkta da şanssız olan John Keats'in, Hampstead'deki bir bahçede, yirmi üç yaşında, 1819 yılının bir nisan gecesi yazdığı "Ode to a Nightingale" şiirini anımsayacaklardır. Keats kentin eteklerindeki bahçede Ovidio ve Shakespeare'in ebedi bülbülünün sesini duydu, kendi ölümlülüğünü duyumsadı ve göze görünmeyen kuşun hassas, ölümsüz sesiyle karşılaştırdı. Keats, ağaçlar nasıl doğal olarak yaprak veriyorsa, ozanlar da aynı doğallıkla şiirler vermeli diye yazmıştı; tadına doyum olmaz güzellikteki o sayfayı üretmesi için iki ya da üç saat yeterli oldu; daha sonra da üstünde fazla bir rötuş yapmadı. Bildiğim kadarıyla hiç kimse bu şiirin değerini tartışmadı, ama yorumları çok tartışıldı. Sorunun püf noktası sondan bir önceki kıt'ada. İkinci dereceden önemli ve ölümlü olan insan, çok eski bir öğleüstü İsrail kırlarında Moab'lı Rut'un duyduğu sesle öten kuşa, "aç nesiller seni ezmesin," der.

Sidney Colvin (Stevenson'un arkadaşı ve mektuplaşıyorlar), 1887'de Keats üzerine kaleme aldığı monografisinde,

sözünü ettiğim kıt'ada bir sorun bulmuş ya da icat etmiş. Tu-
haf açıklamasını olduğu gibi alıntılıyorum: “Benim açımdan
aynı zamanda şiirsel bir başarısızlık olan mantıksal bir yan-
lışla, insan yaşamının geçiciliğini, ki burada bireyin yaşamını
kastetmiş, kuşun yaşamının sürekliliğiyle, ki bundan türün
yaşamını kastediyor, karşılaştırıyor.” 1895'te aynı suçlamayı
bu kez Bridges yineliyor. 1936'da F.R. Leavis, Bridges'in suç-
lamasını onaylıyor ve şöyle bir not ekliyor: “Bu görüşteki ya-
nılgı, onu benimseyenin duygularının ne denli yoğun oldu-
ğunun kanıtı, elbette...” Keats şiirinin birinci kıt'asında bül-
büle *Orman Perisi* diyor; bir başka eleştirmen, Garrod, bu adı
yineleyerek kuşun bir orman perisi, yani kutsal bir orman
yaratığı olduğu için ölümsüz olduğunu bütün ciddiyetiyle
öne sürüyor. Amy Lowell'ın kaleme aldığı yorum daha tutar-
lı: “Birazcık olsun hayal gücü ya da şiirselliğe yakınlığı olan
bir okur Keats'in o anda o bülbülden değil bülbul türünden
söz ettiğini derhal kavrayacaktır.”

Eski ve yeni beş eleştirmenden beş düşünce bunlar; bana
kalırsa aralarında en az saçma olanı Kuzey Amerikalı Amy
Lowell'in değerlendirmesi, ama o geceki kısa ömürlü bül-
bülle, bülbul türü arasında kurduğu ilişkiyi kabul etmiyo-
rum. Bana öyle geliyor ki anahtar, kıt'anın kesin çözümle-
mesi, bu şiiri hiçbir zaman okumayan Schopenhauer'in fizi-
kötesi bir paragrafında.

“Ode to a Nightingale” 1819'da yazıldı, *İrade ve Temsil*
Olarak Dünya'nın ikinci cildi 1844'te çıktı. Bu kitabın 41.
bölümünde şunları okuyoruz:

İçtenlikle soralım kendimize, bu yaz gördüğümüz kırlangıç,
ilk yaz görünenden başka bir kırlangıç mı? Hiçlikten birşey-
ler var etme mucizesi, mutlak yokoluş maskaralığını milyon-
larca defa yaşasınlar diye mi bir o kadar defa bu ikisi arasında
gerçekleşmiş? Şurada oynayan kedinin üç yüz yıl önce hop-

laya zıplaya buradan geçen kedi olduğunu iddia ettiğimi duyanlar hakkımda istediklerini düşünebilirler, ama başka bir kedi olduğunu düşünmek daha beter bir çılgınlık.

Demek ki birey, bir tür olarak insanoğlu; Keats'in bülbülü aynı zamanda Rut'un da bülbülü.

Fazla haksızlık etmeden, "Hiçbir şey bilmiyorum, hiçbir şey okumadım," diye yazan Keats, bir okul sözlüğünün sayfaları arasından Yunan ruhunu çözmüş; bunun ince kanıtı, bir bahar gecesinin karanlıklara karışmış bülbülünde Platoncu bülbülü sezinlemiş ya da yeniden-yaratmış olması. Kimbilir, belki de *arketip* sözcüğünü tanımlayamayan Keats, Schopenhauer'in savlarından birini çeyrek yüzyıl önce ortaya atmıştır.

Bu soruna açıklık getirdikten sonra geriye çok farklı nitelikte ikinci bir sorunun açıklaması kalıyor. Nasıl olmuş da Garrod ve Leavis ve başkaları bu apaçık yorumu düşünememişler?¹ Leavis Cambridge Üniversitesi'nin fakültelerinden birinde profesör –Cambridge, XVII. yüzyıl– da *Cambridge Platonistleri*'ni bir araya getiren ve onlara adını veren kent–; Bridges, "The Fourth Dimension"* adlı Platoncu bir şiir yazmış. Bu gerçekleri sıralamak bile bilmeceyi daha da zorlaştırmak için yeterli. Eğer yanılmıyorsam, nedeni İngiliz kafa yapısının bir özelliğinden kaynaklanıyor.

Coleridge bütün insanların ya Aristotelesçi ya da Platoncu doğduklarına dikkat çekiyor. İkinciler sınıfların, kurumların, türlerin gerçek olduğuna inanıyorlar; birincilerse bunları genellemeler olarak kabul ediyorlar. İkinciler için dil gerçeği anlatan bir simgeler dizgesi; birinciler içinse evrenin hari-

1 Bu saydığım adlara dâhi ozan William Butler Yeats'in adını da eklemek gerek. Yeats *Sailing to Byzantium*'un ilk kıt'asında *türü tükenmek üzere* olan kuşlardan söz ederken bilerek ya da bilmeyerek Keats'in *Ode*'unu ima ediyor. Bkz. T.R. Henn, *The Lonely Tower*, 1950, sayfa 211.

(*) Dördüncü boyut.

tası. Platoncu, evrenin bir biçimde bir kozmos, bir düzen olduğunu bilir; Aristoteles için bu düzen ancak eksik ve taraflı bilgimizin bir hatası ya da bir kurgu olabilir. Çağlar ve enlemler boyunca iki ölümsüz rakip dillerini ve adlarını değiştiriyorlar: biri Parmenides, Platon, Spinoza, Kant, Francis Bradley oluyor; öteki Herakleitos, Aristoteles, Locke, Hume, William James. Ortaçağın zorlu okullarında Aristoteles insan aklının ustası (*Convivio*, IIV. 2) olarak anılıyor, ama ad-cılar Aristoteles'tir, gerçekçiler Platon. XIV. yüzyıl İngiliz ad-cılığı, titiz XVIII. yüzyıl İngiliz idealizminde yeniden canlanıyor, Ockham'ın ekonomik formülü, *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*,* ondan daha az kesin olmayan *esse est percipii*'nin** ileri sürülmesine izin veriyor, belki de öncülüğünü yapıyor. İnsanlar, diyor Coleridge, ya Aristotelesçi ya da Platoncu doğarlar; burada, İngiliz zihninin Aristotelesçi doğduğu söylenebilir. Bu zihin için gerçek, soyut kavramlar değil bireyler; gerçek olan bülbül cinsi değil, somut bülbüller. Bu açıdan bakınca “*Ode to a Nightingale*”in İngiltere’de doğru anlaşılması doğal, hatta kaçınılmaz.

Kimse yukarıdaki sözlerde kınama, ya da küçümseme aramaya kalkışmasın. İngiliz, bireyin indirgenemez, özüm-lenemez, tek olduğunu hissettiği için cinsi reddeder. Almanlar gibi soyutlamalarla haşır neşir olmasına engel olan şey, usamlama eksikliği değil, etik bir titizliktir. “*Ode to a Nightingale*”i anlayamaz; bu hürmete layık kavrayış eksikliği onu Locke, Berkley, Hume yapar ve (yetmiş yıl kadar önce) kulak verilmeyen kehanetlerle dolu *Devlete Karşı Birey* uyarılarını kaleme almasına yarar.

Bülbül, yerkürenin bütün dillerinde müzikal adların (*nightingale*, *ruiseñor*, *nachtigall*, *usignolo*) keyfini sürer, sanki insanlar içgüdüleriyle, bülbülün adının onları esriten gü-

(*) Lat. Şeyler zorunluluğun ötesinde çoğaltılmasın.

(**) Lat. Olmak algılanmaktır.

zelim ezgiyi hak etmesini istemişlerdir. Ozanlar onu öyle bir coşkuyla göklere çıkarmışlar ki sonunda sanki gerçekdışı olmuş; tarlakuşundan çok meleklerle yakın. *Book of Exeter*'deki ("ben, eski akşam şarkıcısı, kentlere soylu mutluluklar getiriyorum") Sakson muamelelerinden Swinburne'nün trajik *Atalanta*'sına dek, sonsuz bülbül İngiliz yazınında şarkılarını sürdürmüştür; Chaucer ve Shakespeare bülbülü yüceltiler, Milton ve Matthew da öyle; ama bülbül imgesini kaçınılmaz olarak John Keats'le özdeşleştiriyoruz, tıpkı kaplan imgesini Blake'le özdeşleştirdiğimiz gibi.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

Kutsal Kitap'ın (içinde yazılı olanların anlamı bir yana) simgesel bir anlamı olduğu inancı usa aykırı değil ve ta eskilere uzanıyor: İskenderiyeli Filon'da, Kabala ile ilgilenenlerde, Swedenborg'da rastlıyoruz bu anlama. Madem ki Kutsal Kitap'ta sözü edilen olaylar hakikat (Tanrı Hakikattir, Hakikat yalan söyleyemez, vb.), o halde insanların bunları gerçekleştirirken Tanrı'nın önceden düşünüp kararlaştırdığı gizli bir dramı sahnelediklerini gözükapalı kabul etmeliyiz. Bu saptamayla, evren tarihinin –ve bu tarih içinde en ince ayrıntısına dek yaşamlarımızın– hiçbir varsayıma yer bırakmayan, simgesel bir anlamı olduğu düşüncesi arasında büyük bir fark yok. Birçokları bu konuda yol almış olmalı, ama hiçbiri bunu Léon Bloy gibi şaşırtıcı bir biçimde yapmadı. (Novalis'in yapıtlarının psikolojik bölümlerinde ve Machen'in *The London Adventure* adlı özyaşamöyküsünün bir cildinde benzer bir sav var: Dış dünya –biçimler, sıcaklıklar, ay– biz insanların unuttuğu ya da ancak hecelebildiği bir dildir. Bu savı De Quincey de yineliyor:¹ “Yer-

1 Writings, 1896, cilt I, sayfa 129.

kürenin en usa aykırı sesleri de, bir biçimde, kendine göre anahtarları, dilbilgisi ve sözdizimi kuralları olan başka diller ve şifreler olmalı; böylece evrenin en ufak şeyleri en büyük şeylerin gizli aynası olmalı”.)

Aziz Pavlos’tan bir bölüm (Korinthoslular I, XIII, 12) Léon Bloy’a esin kaynağı oldu: *Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.* Torres Amat bu satırları berbat bir biçimde şöyle çeviriyor: “Al presente no vemos a Dios sino como un espejo, y bajo imágenes oscuras: pero entonces le veremoscara a cara. Y no le conozco ahora sino imperfectamente: mas entonces le conoceré con una visión clara, a la manera que soy conocido”* Yirmi iki sesin işini kırk dört ses yerine getiriyor; bundan beter laf ebeliği yapılamaz, daha yavan olunamaz. Cipriano de Valera metne daha sadık: “Şimdi, karanlıkta aynada görüyoruz; ama o zaman yüzyüze geleceğiz. Şimdi kısmî olarak biliyorum, o zaman beni bildiği gibi bileceğim.” Torres Amat bölümün bizim kutsallık anlayışımıza değindiğini düşünüyor, Cipriano de Valera (ve Léon Bloy) ise genel görüşümüze ışaret ettiğini.

Bildiğim kadarıyla Bloy bu konudaki görüşlerine kesin ve nihai biçimini vermemişti. Parçalar halindeki (bilindiği gibi bol bol sızlanmalar ve hakaretler dolu) yapıtında konunun farklı versiyonlarına ve farklı yönlerine rastlıyoruz. İşte *Le Mendiant ingrat*, *Le Vieux de la montagne* ve *L’Invendable*’dan ele geçirebildiğim kimi sayfalar. Tamamını bulduğumu söyleyemem, umarım bir gün bir Léon Bloy uzmanı (ben değilim) parçaları ve verdiğim örnekleri tamamlar.

Birinci versiyon haziran 1894’ten. Şöyle çevireyim:

(*) Şimdi *Tanrı*’yı aynada görür gibi görüyoruz, karanlık imgeler olarak; ama o zaman onunla yüz yüze geleceğiz. Şimdi O’nu iyi bilmiyorum; ama o zaman ben de O’nu, O’nun beni bildiği gibi *tam* olarak bileceğim.

Aziz Pavlos'un *Videmus nunc per speculum in aenigmate* cümlesi, kişinin ruhu olan gerçek Uçurum'a dalmak için bir penceredir. Gökkubbedeki uçurumun baş döndüren enginliği bir yanılısma, *kendi uçurumlarımızın* 'aynada görünen' dışı yansımasıdır. Bakışlarımızı içimize çevirip, Tanrı'nın uğruna öldüğü yüreklerimizin sonsuzluğunda yüce bir gökbilimsel gezi yapmalıyız... Eğer Samanyolu'nu görüyorsak, yüreklerimizde *gerçekten* var olduğu içindir.

İkincisi aynı yılın kasım ayına ait:

İlk düşüncelerimden birini anımsıyorum. Çar yüz elli milyon insanın lideri ve ruhani babası. Dışardan bakınca tüyler ürpertici bir sorumluluk. Ama Tanrı katında belki de sadece az sayıda insanoglundan sorumlu. Eğer hükümdarlığı süresince imparatorluğunun yoksulları zulüm altında ezilmişlerse, bu krallık büyük felaketlere neden olmuşsa, gerçek ve asıl suçlunun ayakkabılarını boyayan hizmetkâr olmadığını kim bilebilir? Derinliklerin gizemli düzeninde gerçek Çar kim, kral kim? Kim hizmetkârdan başka bir şey olmamaktan övünç duyar?

Üçüncü örnek aralık ayında yazılmış bir mektup:

Her şey bir simge, en dayanılmaz acı bile. Bizler düşlerimizde haykıran uyuyanlarız. Bize acı veren şeyin daha sonraki sevincimizin gizli başlangıcı olup olmadığını bilmiyoruz. Şimdi gördüklerimiz, Aziz Pavlos'a göre *per speculum in aenigmate*, yani harfi harfine 'aynanın aracılığıyla bilinmezlik içinde' ve bize her şeyi açıklayacak olan, alevler içindeki O vasıl olana dek başka türlü göremeyiz.

Dördüncüsü 1904 yılı mayıs ayında yazılmış:

Aziz Pavlos *per speculum in aenigmate* diyor. Her şeyi ters görüyoruz. Verdiğimiz sandığımızda alıyoruz, vb. Öyleyse,

(diyor bana, sıkılarak bir sevgili can) biz gökyüzündeyiz ve Tanrı yeryüzünde acı çekiyor.

Beşinci, 1908 mayısından:

Jeanne'ın *per speculum* metni hakkındaki düşünceleri deşet verici. Bir aynada *tersine* görüldüğünde, bu dünyanın zevkleri cehennem işkencesi olacak.

Altıncı ise 1912 yılına ait. Gelecekte saklı başka bir kahramanın –bir insan ve bir simge– öncülü sayılan Napoléon simgesini çözmek için yazılmış *L'Âme de Napoléon* adlı kitabın bütün sayfaları. İki pasajı alıntılammam yeterli olacak. Bir:

Her insan ne olduğunu bilmediği bir şeyi simgelemek ve Tanrı Kenti'ni inşa etmekte kullanılan görünmeyen malzemeden bir tanecik ya da bir dağ üretmek için yeryüzündedir.

Öteki:

Yeryüzünde kendinden emin olarak kim olduğunu söyleyebilecek tek bir insanoğlu yok. Kimse bu dünyaya ne yapmaya geldiğini, eylemlerinin, duygularının, düşüncelerinin neye karşılık geldiğini bilmiyor. Gerçek adı, Işık kütüğündeki Ölümsüz Adı nedir, bilmiyor... Tarih, i'lerin ve noktaların kutsal yazılardan ya da Kutsal Kitapların tamamından daha az değerli olmadığı muazzam bir dinsel metin; ama ikisinin önemi de belirlenemez, çünkü çok derinlerde gizlidir.

Yukarıdaki paragraflar belki de okura Bloy'un minnettarlık gösterileri gibi gelecektir. Bildiğim kadarıyla hiçbir zaman bunları akıl yoluyla doğrulamaya kalkışmamıştır. Ben hadimi aşarak geçerli olabileceklerini, hatta Hıristiyan doktrini çerçevesinde kaçınılmaz oldukları yargısını ileri süreceğim. Bloy'un yaptığı (yineliyorum), Kabalacı Yahudilerin Kutsal Kitap'a uyguladıklarını Yaratılış'ın tümüne uygulamak-

tan başka bir şey değil. Kabalacılar Kutsal Ruh'un yazdırdığı bir eserin mutlak bir metin, herhangi bir rastlantının içine sızma olasılığı sıfır olan bir metin olduğunu düşünüyorlardı. Beklenmedik hiçbir şeye yer vermeyen, sonsuz sayıda amacın düzeneği olan bir kitap önermeleri, onları Kutsal Kitap'taki sözcüklerin yerini değiştirmeye, harflerin sayısal değerlerinin toplamını almaya, biçimi göz önünde bulundurmaya, büyük ve küçük harflere dikkat etmeye, akrostişler ve anagramlar aramaya ve alay konusu olabilecek başka tefsirler yapmaya yönlendiriyordu. Bu önermenin savunması, sınırsız bir anlağın yapıtının rastgele bir yapıt olamayacağıdır.² Léon Bloy bu anlaşılması güç, hiyeroglifimsi niteliğin –kutsal yazının, meleklerin şifresinin niteliği– zamanın her anında ve dünyadaki bütün varlıklarda var olduğu savını ileri sürüyor. Boşınançlı kişi bu organik yazının ne anlama geldiğini anladığını sanır: Masadaki on üç davetli, ölümün simgesini oluştururlar; sarı opal ise talihsizlik simgesidir.

Dünyanın bir anlamı olduğu şüpheliyken, ikili, üçlü anlamı olduğu çok daha şüpheli, diyecektir inançsız. Ben de böyle olduğunu düşünüyorum; ama tanrıbilimcilerin entelektüel Tanrı'sının şanına da ancak Bloy'un önerdiği hiyeroglif dünya yaraşır.

“Hiç kimse kim olduğunu bilmiyor,” diyordu Léon Bloy. Hiç kimse bu içtenlikli bilgisizliği onun gibi açıklayamaz. Ateşli bir katolik olduğuna inanıyordu; Kabala geleneğinin sürdürücüsü, Swedenborg ve Blake gibi ünlü sapkınların gizli kardeşi oldu.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

2 Okur 'sınırsız anlak nedir' diye sorabilir. Bunu bütün tanrıbilimciler tanımlar, ben bir örnek vermekle yetineceğim. Bir insanın doğduğu günden öldüğü güne dek attığı adımlar zamanda anlaşılmaz bir şekil çizer. İnsan bir üçgeni nasıl algılıyorsa, Kutsal Anlak da bu şeklin ne olduğunu hemen algılar. Bu şeklin belki de evren ekonomisinde belli bir işlevi var.

İKİ KİTAP

Wells'in son kitabı –*Guide to the New World: A handbook of Constructive World Revolution*– ilk bakışta sadece bir sövüp sayma ansiklopedisi olarak görülebilir. Çok rahat okunan sayfalarda, Führer “kısıtılmış bir tavşan gibi” boğuk sesler çıkarıyor; Göring “bir gecede kentleri ‘yerle bir ediyor’ ve ertesi gün kırık camları süpürüp bir gün önceki işine dönüyor”; “Milletler Cemiyeti ile nikâh kıymış” Eden “Cemiyet’in onu dul bıraktığına hâlâ inanamıyor”; Joseph Stalin gerçekdışı bir söylemle, “hangi ‘proletarya’nın nerede olduğunu ve nerede, nasıl dikte ettiğini bilen kimse olmasa da,” proletarya diktatörlüğünü savunmayı sürdürüyor; “Gülünç Köy Yiğidi” ifşa ediliyor; Fransız ordusunun general-leri, “hazırlıksız ve yetersiz olduklarını aniden keşfetmeleri ve Çekoslovak yapımı tanklar, çevrelerinde çınlayan radyo sesleri ile onların peşi sıra gelen, teslim olmalarını söyleyen motorlu haber ulakları” yüzünden yeniliyorlar; “İngiliz aristokrasisinin yenilgiye duyduğu belirgin isteği (*will for defeat*)”, “kin dolu ayak takımı bölgesi Güney İrlanda” ile “Almanlar çoktan yenilmiş olsa da, yitirdikleri savaşı onlara ka-

zandırmak için ellerinden geleni yapan” Britanya Dışişleri Bakanlığı ve bu birimin memurları anlatılıyor; Sir Samuel Hoare, “bu *aptal* adam – onun için başka sözcük yok; sadece zihinsel olarak değil, ahlâki açıdan da *aptal*” diye tanınlanıyor; İspanya’daki özgürlük davasına ihanet eden Amerikalılar ve İngilizlerden; savaşı mevcut düzensizliğin cinaî reçetesi değil de, sadece bir ideoloji savaşı olarak anlayan, Göring ile Hitler iblislerini yok etmekle, ya da bir şeytan çıkarma ayini ile yeryüzünün cennete döneceğini sanan cin fikirli kişilerden söz ediliyor.

Wells’in hakaret arşivinden bir seçme yaptım; bunların edebî değerleri açısından akılda kalıcılığı olmadığı gibi, her zaman doğruyu söylediği de iddia edilemez, ama yazarın tarafgir olmayan öfkesini ve kızgınlığını gayet güzel ortaya koyuyor. Bu metnin açığa çıkardığı bir başka şey de, İngiltere’deki yazarların savaş dönemi özgürlüğünün tadını çıkardığıdır. Wells’in bu devrimci el kitabındaki öğretisi, onun nükteli hiddetinden (verdiğim birkaç örnek rahatlıkla üçe, dörde katlanabilir) daha önemlidir. Bu öğreti şöyle bir ikileme özetlenebilir: Britanya, davasını ya kapsamlı bir devrimle (birleşmiş bir dünya devrimi) özdeş tutacak, ya da zafer, ulaşılmaz ve nafil bir şey olacaktır. On ikinci bölüm (sayfa 48-54) yeni dünyanın temel ilkelerini kurar. Son üç bölümde daha az önemli sorunlar ele alınır.

İnanması güçtür ama, Wells bir nazi değildir. İnanması güç diyorum, çünkü çağdaşlarımın hemen hepsi bunu ya inkâr etme, ya da görmezden gelme yolunu seçmişlerdir. 1925’ten bu yana hiçbir yazar, kaçınılmaz, aynı zamanda da önemsiz olan, belirli bir ülkede doğmuş, belirli bir ırka (ya da ırklar karışımına) mensup olma durumunun, benzersiz bir ayrıcalık ve güçlü bir tılsım olduğu düşüncesinden vaz geçmemiştir. Demokrasiyi savunan, kendilerini Göbbels’ten çok farklı gören kişiler, okuyucularını düşmanın sözcükle-

riyle uyarmış, kanın ve ülkenin çağrısına cevap veren kalbin sesine kulak vermelerini istemişlerdir.

İspanyol İç Savaşı sırasında yapılan bazı karmakarışık tartışmalar aklıma geliyor. Bazıları kendilerine Cumhuriyetçi di-yordu, bazıları Milliyetçi, bazıları da Marksist... Ama *Gauleiter* ağzıyla hepsi sürekli “İrk ve Halk” lâfı ediyordu. Orak çekiçi savunanlar bile ırkçı olmuştu. Yahudi aleyhtarlığını mah-kûm etmek için bir araya gelmiş topluluğu hâlâ hayretle hatırlıyorum. Ben bazı nedenlerle Yahudi aleyhtarı olmadım; her şeyden önce, Yahudi olanlar ile olmayanlar arasındaki ayrımı, genel olarak önemsiz, hatta muhayyel ve olanaksız buldugum için. Ama o dönemde benim düşüncelerime katılan yoktu; hepsi bir Alman Yahudisi ile bir Alman arasında uçurumlar olduğunu düşünüyordu. Boşu boşuna onlara Hitler’in de aynı şeyi söylediğini hatırlattım; ırkçılığa karşı bir araya gelmiş topluluğun Üstün İrk öğretisine yüz vermemesi gerektiği konusunda onları boşu boşuna uyardım; Mark Twain’in şu bilgece sözlerini inatla hatırlattım: “Ben kimseye hangi ırktan olduğunu sormam; insan olması yeterli, daha beter ne olacak” (*The Man That Corrupted Hadleyburg*, s. 204).

Ötekilerde olduğu gibi –*The Fate of Homo Sapiens* (1939), *The Common Sense of War and Peace* (1940)– Wells bu kitapta da, farklılaşmamıza neden olan zavallı özelliklerimizi –acı da verse, hoşumuza da gitse– göz ardı edip, insanlığımızın aslını hatırlamamız konusunda bizi ihtar eder. Böyle bir farklılığı yok saymak aşırılık değildir, sadece huzur içinde bir arada yaşayacak değişik durumları talep eder, bu da bireylerin atması gereken basit bir adımdır. Wells, dünya egemenliği için Almanlarla mücadele eden aklı başında hiç kimsenin, Britanyalıları üstün bir ırkın üyeleri, nazilerden daha soylu bir tür olarak görmediğini söyler, ama şunu da ekler: Tüm bunlar insanlığın savaş cepheleridir, böyle değilse onlar bir hiçtir; ödev, bir ayrıcalıktır.

Let the People Think, Bertrand Russell'ın bir deneme kitabının başlığıdır. Wells'in yukarıda kısaca tanıttığım kitabı, coğrafi, iktisadi, etnik seçimler olmaksızın dünya tarihine yeniden bakmamız konusunda bizi uyarır. Russell, buna ek olarak, evrensel doğa üzerine de bir tavsiyede bulunur. "Özgür Düşünce ve Resmî Propaganda" başlıklı üçüncü makalesinde, Russell, ilkokullarda gazeteleri şüpheli bir gözle okuma becerisinin öğretilmesi görüşünü ortaya atar. Bence bu konuda Sokratesçi yöntem yararlı olabilir, tanıdığım kişilerin pek azı bundan haberdardır. Bu insanlar yazı karakteri ve sözdizimiyle ilgili numaralarla kandırılmaya yatkındırlar; bir olayın, büyük puntolarla basılmış olduğu için gerçekleştiğini düşünürler. "Saldırganın B bölgesinin ötesine geçme girişimleri husumetle neticelendi" önermesinin, B bölgesinin yitirildiğini iyimser bir bakış açısıyla anlatmak demek olduğunu görmezler. Daha da kötüsü, bunların büyücülüğe soyunmuş olmalarıdır; korku belirten her ifadenin, düşmanla işbirliği yapmak olduğuna inanırlar. Russell, bu oyunlara ve kandırmacaya karşı, devletin yurttaşlarına direnç kazandırması gerektiğini söyler. Örneğin ilkokul öğrencilerinin, Napoléon'un son yenilgilerini öğrenmeleri için, görüş-nüşte zaferden söz eden *Moniteur* bültenleri üzerinde çalışmalarını önerir. Bu konuda ilk akla gelen örnek, Fransa ile yapılan savaşları İngilizce metinlerden okumak, sonra o tarihi Fransızların bakış açısından yeniden yazmaktır. Burada, Arjantin'de, bizim "milliyetçiler" şu paradoksal yöntemi çoktan benimsediler: Arjantin tarihini, İspanyol, hatta Quechua ya da Querendí bakış açısından öğretiyorlar.

Öteki makalelerin hiçbiri, "Faşizmin Soykütüğü" kadar amacına yönelik değildir. Yazar, siyasî olguların geçmişteki akıl yürütmelerden kaynaklandığını ileri sürer; bir öğretinin açığa çıkması ile uygulanması arasından çok zaman geçebilir. Sonuç: Bizi yerin dibine de batırsa, göklere de çı-

karsa, sürekli yok eden, için için kavuran gerçeklik, eski tartışmaların eksik bir yansımasından başka bir şey değildir. Tüm o korkunç halk orduları ve gizli casusları ile Hitler, Carlyle (1795-1881) ile J. G. Fichte (1762-1814) üzerine fazladan söylenmiş bir eklemedir. Lenin de Karl Marx'ın bir çevrimyazımıdır. Gerçek entelektüel, bu sayede çağındaki tartışmaların üstesinden gelir, gerçeklik her zaman anakroniktir.

Russell, faşizm kuramını Fichte ile Carlyle'a atfeder. Fichte Almanların üstünlüğünü, ünlü *Reden an die deutsche Nation*'un dördüncü ve beşinci bölümlerinde, katışıksız, arı bir dile sahip olmalarına bağlar. Bu iddia neredeyse tümünden yanlıştır. Bu dünyada arı dil diye bir şey olmadığını düşünebiliriz (sözcükler arı olsa bile, tasarımlar değildir; arı dil yanlıları *deporte** deseler de *sport* yazıyorlar); Almanca'nın Bask ya da Hotantu dillerinden daha az "arı" olduğunu hatırlayabilir, başka dillerle karışmamış bir dilin karışmış bir dile niye yeğlenmesi gerektiğini de sorabiliriz.

Carlyle'ın katkısı, daha dolambaçlı bir söz cambazlığıdır; 1843'te, demokrasinin bize rehberlik edecek kahramanlar bulamamaktan doğan bir umutsuzluk olduğunu yazıyordu. 1870'te de, sabırlı, soylu, derin görüşlü, kendini bilen, dindar Almanya'nın; kendini beğenmiş, kibirli, yüzeysel, kavgacı, aşırı duyarlı Fransa'ya karşı kazandığı zaferi alkışlıyordu (*Miscellanies*, Yedinci Cilt). Carlyle Ortaçağ'ı över, parlamentodaki lafazanları aşağılar, tanrı Thór'un, William the Bastard'ın, Knox'un, Cromwell'in, İkinci Frederick'in, sözü kıt Dr. Francia'nın ve Napoléon'un anısına sadık kalır. Oy pusulalarının olmadığı düzenli bir dünyanın hasretini çeker; köleliğin kaldırılmasından kederlenir; heykellerin, o korkunç bronz kaidelerin işe yarayan bronz küvetlere dö-

(*) *Isp. Spor.*

nüştürölmesi gerektiğini savunur; ölüm cezasını olumlar; her kentte askeri bir kışla olması onu sevindirir; Tötonik Irk'ı keşfi onu mutlu kılar. Başka lanetleme ve tanrısallaştırmalar konusunda bilgi edinmek isteyenler *Past and Present* (1843) ile *Latter-Day Pamphlets* (1850) kitaplarına başvurabilir.

Bertrand Russell'ın vardığı sonuç; on sekizinci yüzyılın başındaki havayı ussal, kendi dönemimizi ise us karşıtı görmenin her nasılsa meşru olduğu yolundaydı. Ben, o çekingen her nasılsa belirtecini es geçmek eğilimdeyim.

ÇEVİREN Tırker Armaner

23 AĞUSTOS 1944 ÜZERİNE BİR NOT

O mahşer günü benim için üç ayrı sürpriz taşıyordu: Paris'in kurtulduğunu söylediklerinde duyduğum *fiziksel* mutluluk bir, toplu heyecanın ille de soysuz olmadığını keşfetmek iki ve son olarak birçok Hitler yandaşının o akıl almaz, dikkat çeken coşkusu. Biliyorum, bu coşkunun nedenini sorgulamak, tek bir yakutun nasıl olup da bir nehrin suyunu durdurmaya yettiğini boş yere araştıran subilimcilere benzetecek beni, birçokları da beni hayal ürünü bir şeyi araştırmakla suçlayacak, bunu da biliyorum. Ancak bu oldu, Buenos Aires'te binlerce insan buna tanıklık edebilir.

Başından beri nedenini bu olayın kahramanlarına sormanın bir yararı olmayacağını anlamıştım. Tutarsızlığı iş edinen bu dönemler tutumlarını açıklamaları gerektiğini bütünü unutmuşlardır: Cermen ırkına taparlar ama "Sakson" Amerika'yı lanetlerler; Versailles Antlaşması'nın maddelelerini suçlarlar ama *Blitzkrieg* mucizelerini alkışlarlar; anti-semittirler ama bağlı oldukları din Yahudi kökenlidir; denizaltı savaşlarını kutsarlar, ama İngilizlerin korsanlıklarını kınarlar; emperyalizmi eleştirirler, ama *Lebensraum* te-

zini* göklere çıkartırlar ve yayarlar; San Martín'i idolleştirirler ama Amerika'nın bağımsızlığının bir yanlışı olduğunu düşünürler; İngiltere'ye İsa'nın öğretilerini uyguladılar, Almanya'ya ise Zarathustra'nınkileri.

O gün bir de, kişiyi onur ve merhametten muaf tutan o ilginç *ben Arjantinliyim* formülünü durmaksızın yineleyenlerle, kaostan kankardeşi olanlarla girilen diyalogun belirsizliğinin, başka her türlü belirsizliği ehveni şer kıldığını düşündüm. Ayrıca, Freud uslamayla, Walt Whitman önseziyle, davranışların ardındaki itici gücün derin nedenleri hakkında çok az bilgileri olduğu sonucuna varmamışlar mıydı? Belki de, dedim kendi kendime, *Paris ve kurtuluş* gibi simgelerin büyüğü öylesine güçlüdür ki Hitler yandaşları bunun yenilgi anlamına geldiğini unutmışlardır. Düşünmekten yorgun düşüp döneçlik, korku ve sadece gerçekleri kabullenmenin sorunun olası açıklaması olabileceğinde karar kıldım.

Aradan hayli zaman geçtikten sonra bir gece bir kitap ve bir anı beni aydınlattı. Kitap Shaw'un *Man and Superman* adlı kitabıydı; sözünü ettiğim bölüm John Tanner'ın, Cehennem korkunçluğunun gerçekdışı oluşundan kaynaklandığını doğrulayan fizikötesi düşüydü. Bu doktrin öteki İrlandalı, John Scotus Erigena'nın doktriniyle kıyaslanabilir, John Scotus Erigena temelde gühahın ve kötülüğün varlığını yadsıyor ve bütün yaratıkların, bunların arasına Şeytan'ı da katıyor, bir gün Tanrı'ya döneceklerini ilan ediyor. 14 Haziran 1940'ın, 23 Ağustos 1944'ün tam tersi, tiksinti veren bir gün olduğu var anılarımda. O gün adını anımsamak istemediğim bir Alman dostu evime geldi; içeri bile girmeden, hemen ayak üstü o müthiş haberi verdi: Nazi orduları Paris'i işgal etmişlerdi. Hüzün, tiksinti, rahat-

(*) *Lebensraum* tezi: yaşamsal mekân tezi.

sızlık karışımı bir duygu kapladı içimi. Ne o gür ses ne de ani duyurusu bu kişinin sevincindeki küstahlığı açıklamıyordu. Orduların çok yakında Londra'ya gireceklerini ekledi. Karşı koymaya kalkışmanın bir yararı yoktu, zaferlerini kimse engelleyemezdi. O zaman onun da dehşet içinde olduğunu anladım.

Sözünü ettiğim olaylara açıklama getirmem gerekiyor mu, kestiremiyorum. Onları şöyle yorumlayabileceğimi sanıyorum: Avrupalılar ve Amerikalılar için olası yalnızca bir –tek bir– düzen var: Önceki Roma adını taşıyordu, şimdilerdeyse adı Batı kültürü. Nazi olmak (etkin barbarlık oyunu oynamak, Viking, Tatar, XVI. yüzyıl fatihliğine soyunmak, bir *gaucho*, bir kızılderili oyunu oynamak), uzun vadede zihinsel ve ahlâki açılardan imkânsız. Erigena'nın cehennemleri gibi nazizm de gerçekdışılık hastalığından mustarip. İnsanlar nazizm için sadece ölebilirler, yalan söyleyebilirler, öldürebilirler, kan dökebilirler ama onun için yaşamazlar. Hiç kimse yüreğinin derinliklerinde nazizmin zaferini isteyemez. Şu savı ileri sürme cüretini gösteriyorum: *Hitler yenilsin istiyor*. Hitler, gözleri kararmış bir biçimde, onu yok etmeleri için ordularla işbirliği yapıyor; tıpkı demir akbabaların ve ejderhanın (bunların bir zamanlar canavar olduğunu unutmamış olmalılar) Herakles'le işbirliği yaptıkları gibi.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

WILLIAM BECKFORD'UN VATHEK'İ ÜZERİNE

Wilde, şu nüktenin Carlyle'a ait olduğunu söyler: Michelangelo'nun yapıtlarından hiç söz etmeyen bir Michelangelo biyografisi... Gerçeklik hayli karmaşıktır, tarih ise yalındır, parçalardan oluşur. Her şeye hâkim bir gözlemci, bir kişiyi ele alıp, onun hakkında belirsiz, neredeyse sonsuza uzayan sayıda, her biri değişik olgulara vurgu yapan biyografiler yazabilir; aynı kahramandan söz edildiğini anlamamız için de bunların çoğunu okumamız gerekebilir. Bir yaşamı iyice basitleştirelim: Diyelim ki, on üç bin olay bu yaşamın betimini tümüyle veriyor. Varsayımsal biyografilerden birinde 11, 22, 33... dizisi; ötekinde 9, 13, 17, 21... dizisi; bir başkasında da 3, 12, 21, 30, 39... dizisi yazılacaktır. Bir kişinin ne düşleri bilinebilir, ne bedeninin parçaları, ne yaptığı hatalar, ne Piramit'leri tahayyül ettiği an'lar, ne de gece ile şafaktaki durumları... Bir hayalin peşinden koşuyor gibi görünebilirim, ama varsın olsun! Bence böyle değil. Hiç kimse, bir yazarın edebî biyografisini, bir subayın askerî biyografisini yazmaya girişmiyor. Herkes, ya soykütük açısından, ya da iktisat, ruhçözüm, cerrahi, topografya açısından biyogra-

fi yazmayı tercih ediyor. Poe'nun yaşamlarından sadece biri yedi yüz forma tutar. Poe'nun değiştirdiği evlerden etkilenen biyografi yazarı ise, ancak "Maelström"den bir parantez ile "Eureka"nın kozmogonisinden bir cümleyi kurtarabilir. Bir başka örnek, bir Bolívar biyografisinin önsözünde yapılan tuhaf bir açıklamadır: "Bu kitapta, yazarın Napoléon üzerine yaptığı önceki çalışmada olduğu gibi, savaşımlardan çok az söz edilmiştir." Carlyle'ın nüktesi, çağdaş edebiyatımızın bir tahminiydi; 1943'te paradoksal olan, bir Michelangelo biyografisinde az da olsa Michelangelo'nun yapıtından söz edilmesini hoş görmektir!

Aşağıda aktaracağım gözlemler, yakın zamanda basılan bir William Beckford (1760-1844) biyografisini karıştırmam sayesinde doğdu. Fonthill'li William Beckford sıradan bir varlıklı gibi yaşıyordu; bir beyefendi, bir seyyah, bir kitap kurdu, şatolar yaptıran, bohem hayatı süren keyfine düşkün biri. Bu biyografiyi yazan Chapman, yazarın yayılan ününü anlattığı son on sayfada Beckford'un karmaşık yaşamını çözüyor (ya da çözmeye çalışıyor); ama bunu yaparken, William Beckford'un ününü son on sayfasına borçlu olduğu *Vathek* adlı romanını çözümlemekten kaçınıyor.

Vathek üzerine yazılan birkaç eleştiriyi karşılaştırdım. Mallarmé'nin 1876 baskısına yazdığı önsöz birtakım kendinden memnun saptamalarda bulunuyor (örneğin, romanın cennetin gizlerine vakıf olunan bir kulenin tepesinden başlayıp, büyülü bir yeraltı mahzeninde bittiğini söylüyor), ama bunları da, Fransızca'nın okunması güç ya da olanaksız bir etimolojik ağzında yazıyor. Belloc (*A Conversation with an Angel*, 1928), savının nedenlerini açıklamaya tenezzül etmeden Beckford ile Voltaire'i düzyazı teknikleri açısından karşılaştırıyor ve Beckford'un, "*one of the vilest men of his time*"* ol-

(*) Zamanının en rezil adamlarından biri.

duğu yargısına varıyor. Belki de Beckford hakkındaki en açık değerlendirmeyi, *Cambridge History of English Literature*'ın on birinci cildinde Saintsbury yapmıştır.

Aslında *Vathek*'deki hikâye pek de karmaşık değildir. *Vathek* (Dokuzuncu Abbasi halifesi Harun bin-ül Mu'tasım Vâsık Bilâ) gök cisimlerinin dilini çözmek için bir Babil kulesi yaptırır. Bu kuleden, tuhaf görünüşlü bir adamın bilinmeyen bir diyardan gelip birbiri ardına mucizeler yaratacağı haberini alır. İmparatorluğun başkentine bir tacir gelir; adamın öyle kötücül bir yüzü vardır ki, kendisini halifeye götüren muhafızlar ancak gözlerini kapatarak yürüyebilirler. Tacir, halifeye enli bir kılıç satar ve gözden kaybolur. Kılıcın ağzına durmaksızın biçim değiştiren esrarlı harfler işlenmiştir, bu da halifenin merakını uyandırır. Bir adam (o da hemen sonra gözden kaybolacaktır) esrarlı dili çözer: harfler bir gün "Ben, her şeyin doğaüstü olduğu ve yeryüzündeki en yüce krala sunulduğu bir yerdeki en değersiz mucizelerden biriyim," der. Bir başka gün ise anlamı "Yazık, o bilmemesi gerekeni öğrenmekte acele eden sabırsız ölümlüye!" diye değişir. Halife, büyüünün gücüne kapılmıştır. Tacirin sesi gölgeler içinden uzanır ve halifeyi İslâm inancını bırakıp karanlığın güçlerine tapması için kandırır. Bunu yaptığı takdirde, Yeraltı Ateşi'nin Sarayı ona açılacak, bu sarayın mahzenlerinde, yeryüzüne hükmeden, yıldızların vaat ettiğı tılsımları, Hazreti Âdem'den önce yaşamış kralların ve Süleyman bin Davud'un taçlarını görebilecektir. Muhteris halife teklifi kabul eder, ama tacir bunun için kırk insanın kurban edilmesini şart koşmuştur. Birçok kanlı yıl geçer. *Vathek*, kötülükten kararmış ruhuyla ıssız bir dağa ulaşır. Toprak yarılr; *Vathek*, korkuyla ve umutla dolu olarak yeryüzünün altına iner. Sonsuz büyüklükteki sarayın muazzam dehlizlerinde, yüzleri bembeyaz sessiz bir kalabalık, birbirlerine bakmadan dolaşmaktadır. Ta-

cir yalan söylememiştir; Yeraltı Ateşi'nin Sarayı mucize ve tılsımla doludur, ama aynı zamanda orası Cehennem'dir. (Buna benzer bir hikâyenin anlatıldığı Doktor Faustus'ta ve daha önceki birçok Ortaçağ efsanesinde Cehennem, Şer tanrılarıyla anlaşma yapan günahkârın cezasıdır; bu hikâyede ise, Cehennem hem ceza, hem de baştan çıkarıcı bir davettir.)

Saintsbury ile Andrew Lang, "Yeraltı Ateşi'nin Sarayı" buluşunun, Beckford'un en büyük başarısı olduğunu söyler ya da ima ederler. Ben de, bunun edebiyattaki ilk hakkı kötücül Cehennem olduğunu savunuyorum.¹ Şöyle bir paradoksu göze alacağım: En ünlü edebi Cehennem, *İlahi Komedy*'daki *dolente regno*, kötücül bir yer değil, kötü şeylerin olduğu bir yerdir. Ayırım açıktır.

Stevenson ("A Chapter On Dreams"), çocukluk düşlerinde kendisini ziyaret edenleri anlatmak için kahverenginin bir tonundan daha belirgin bir şey bulamadığını söyler; Chesterton (*The Man Who Was Thursday*, VI) Dünya'nın batı sınırında bir ağaç bulunduğunu, bunun aslında ağaçtan daha fazla –ya da daha az– bir şey olduğunu, Dünya'nın doğu ucunda da kötülüğün biçimini almış kule gibi bir şey olabileceğini tahayyül eder. Poe, "MS Found in a Bottle" adlı öyküsünde, denizcinin canlı bedeni gibi hacmen genişleyen geminin yüzdüğü bir güney denizinden söz eder; Melville, *Moby Dick*'te balinanın katlanılmaz beyazlığını anlatmaya sayfalar ayırmıştır.

Birçok örnek verdim; belki de Dante'nin Cehennem'inin hapisane kavramını, Beckford'ın Cehennem'inin ise bir karabasanı abartılmış biçimiyle tasarladığını söylemek bile yeterliydi. *İlahi Komedy*, edebiyattaki en savunulabilir, en elle tutulur yapıttır, *Vathek* ise sadece bir hayranlıktır; "the per-

1 Yineliyorum: gizeme ilişkin bilgiler açısından değil, edebî olarak. Swedenborg'un ayrıcalıklı Cehennem'i –*De coelo et inferno*– daha önce yazılmıştır.

fume and suppliance of a minute"...* Buna rağmen, *Vathek*'in, en azından olgunlaşmamış biçimde, Thomas de Quincey ile Poe'nun, Charles Baudelaire ile Huysmans'ın şeytanî ihtişamını önceden sezdiğine inanıyorum. İngilizce'de, tanımlanamaz dehşeti betimlemek için kullanılan, çevrilmesi olanaksız bir sıfat var: *Uncanny*. Bu sıfat (Almanca'da *unheimlich*) *Vathek*'in belli sayfaları için kullanılabilir, ama hatırladığım kadarıyla, ondan önceki hiçbir kitap için geçerli değildir.

Chapman, Beckford'u etkileyen kitaplardan bazılarını belirtmiştir: Barthélemy d'Herbelot'nun *Bibliothèque Orientale*'i; Hamilton'ın *Quatre Facardin*'i; Voltaire'in *La princesse de Babylone*'u; Galland'ın hep kara çalınan ve hayran olunan *Mille et une Nuits*'si. Bu listeye Piranesi'nin *Carceri d'invenzione*'sini de eklemek isterdim: Her biri içinden çıkılmaz birer labirent olan kutlu yerlerin resmedildiği levhalar. *Vathek*'in ilk bölümünde, Beckford beş duyuya adanan beş sarayı anlatır; Marino, *Adone*'de buna benzer beş bahçenin betimini yapar.

William Beckford, halifesinin trajik öyküsünü anlatmak için, 1782 kışında üç gün ve iki gece harcamıştır. Beckford bunu Fransızca yazmış, Henley 1785'te İngilizce'ye çevirmiştir. Çeviri, metnin orijinaline sadık değildir; Saintsbury, on sekizinci yüzyıl Fransızca'sının, çok tuhaf bir öyküdeki "tanımlanamaz dehşeti" (cümle Beckford'a aittir) aktarmak için İngilizce kadar uygun olmadığını söyler.

Henley'nin İngilizce çevirisi, Everyman's Library'nin 856. cildindedir. Paris'te Perrin, Mallarmé tarafından gözden geçirilip önsöz yazılan orijinal metni basmıştır. Chapman'ın üzerinde çok emek harcadığı kaynakçada bu gözden geçirme ile önsöze yer verilmemesi de ilginçtir.

Buenos Aires, 1943

ÇEVİREN Türker Armaner

(*) Bir dakikanın rayihası ve ricası.

THE PURPLE LAND ÜZERİNE

Hudson'un bu ilk romanı neredeyse *Odyseia*'ya uzanan çok eski bir formüle indirgenebilir; öylesine temel bir şey ki bu, formül sözcüğünün saygınlığını yitirip anlamını kaybetmesine yol açıyor. Roman kahramanı yola koyuluyor ve serüvenler birbiri ardına karşısına çıkıyor. *Altın Eşek* ve *Satiricon*'un bazı bölümleri; *Pickwick* ve *Don Quijote*, Lahore'lu Kim ve Areco'lu *Segundo Sombra* bu göçebe ve rastlantısal yazın türünden bazı örnekler. Bence bu romanlar *picaresca** nitelemesini hak etmiyorlar; öncelikle sözcüğün içerdiği aşağılayıcı anlamdan, ikinci olarak da yer ve zaman (XVI., XVII. yüzyıl İspanya'sı) sınırlamalarından ötürü. Ayrıca sözünü ettiğim tür oldukça karmaşık. Düzensizlik, tutarsızlık ve çeşitlilik başa çıkılamayacak sorunlar değil, ama onları yöneten, aşamalı olarak keşfedilecek gizli bir düzen olması gerek. Yukarıda ünlü örneklerden birkaçını anımsattım; belki de hepsinde apaçık kusurlar bulunabilir.

Cervantes iki kişiyi canlandırıyor: biri "etten yoksun",

(*) İspanyolca *picaresco* (1835), *pícaro*'ların (İspanyol serüvencileri, sergüzeşterleri) öykülerini anlatan (XVI.-XVIII yüzyıl arası) yazın türü – ç.n.

uzun boylu, çileci, çılgın ve şatafatlı sözler söyleyen bir soy-
lu; öteki etten yana zengin, bodur, obur, ayakları yere ba-
san, ağzı bozuk bir köylü. Bu simetrik ve sürekli uyumsuz-
luk onları gerçek olmaktan uzaklaştırıyor, sirk kişilerine in-
diriyor. (Hemşerim Lugones, *El payador*'un yedinci bölü-
münde bu bağlamda üstü kapalı bir serzenişte bulunur.)
Kipling, Herkesin Küçük Arkadaşı özgür çocuk Kim'i icat
ediyor: Birkaç bölümden sonra, bir çeşit vatansever sapkın-
lığıyla, ona o korkunç casusluk görevini veriyor. (Otuz yıl
kadar sonra kaleme aldığı edebî özyaşamöyküsünde Kipling
bu konuda nedametsiz, dahası yarattığı karmaşanın farkın-
da değilmiş gibi görünüyor.) Bu kusurlardan söz etmemin
amacı bu yazarları çekiştirmek değil; *The Purple Land*'i aynı
içtenlikle yargılamak için not düşünüyorum.

Ele aldığım roman türünün en az gelişmiş olanları, sade-
ce bir dizi serüven sıralayarak çeşitlilik arar; belki de en ka-
tıksız örnek Denizci Sinbad'ın yedi yolculuğudur. Bu se-
rüvenlerde kahraman sadece, tıpkı kitabın okuru gibi, her
türlü kişisellikten uzak, edilgen bir öznedir. Aynı türün ki-
mi kitaplarında (biraz daha karmaşık) anlatılan olaylar,
kahramanın saçmalık ve çılgınlıklarından söz ederken bile,
karakterini gösterme işlevini yerine getirir; *Don Quijote*'nin
birinci bölümü böyledir. Ötekilerdeyse (ki daha sonraki bir
döneme denk geliyorlar) etkileşim çift yönlü ve karşılık-
lıdır: Kahraman koşulları değiştirir, koşullar da kahrama-
nın karakterini. Bunun örneklerine *Quijote*'nin ikinci bölü-
münde, Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'inde ve *The Purp-
le Land*'de rastlıyoruz. Bu sonuncu kitapta aslında iki ko-
nu işleniyor. Birincisi apaçık ortada olan: İngiliz delikan-
lı Richard Lamb'in Banda Oriental'deki serüvenleri. İkinci-
cisi, içsel, göze görünmeyen bir süreç: Lamb'ın yerlileşme
süreci, yavaş yavaş biraz Rousseau'yu anımsatan biraz da
Nietzsche'yi haber veren bir biçimde köle törelerine yakla-

şım. *Wanderjahre*'si* aynı zamanda *Lehrjahre*'dir.** Hudson kırsal, yarı barbar yaşamın zorluklarını yakından biliyordu, Rousseau ve Nietzsche ise bu yaşamı sadece *Histoires générale des voyages*'ın hareketsiz ciltlerinden ve Homeros'un destanlarından öğrenmişlerdi. Bu, *The Purple Land* kusursuzdur anlamına gelmiyor kuşkusuz. Doğaçla-
manın tehlikelerine yükleyebileceğimiz apaçık bir hata var romanda, bazı serüvenlerin boş ve yorucu karmaşıklığından söz ediyorum. Kitabın sonundaki serüvenleri düşünüyorum: Dikkati dağıtacak kadar içinden çıkılması güç ama ilgi çekici olmayan serüvenler bunlar. Bu sıkıcı bölümlerde, Hudson kitabının birbiri ardına sıralamalar (neredeyse *Satiricon* ve *Buscon*'daki¹ gibi) olduğunu anlamamış görünüyor ve gereksiz düzenlemelerle kitabı güçleştiriyor. Bu oldukça yaygın bir hatadır; sözgelimi Dickens bütün romanlarında benzer uzatmalara başvurur.

The Purple Land gaucho'larla ilgili edebî yapıtların hepsinden üstün. Dalgınlıkla yapılan bir topoğrafya yanlışı ya da üç dört dizgi yanlışı (örneğin *Canelones* yerine *Cameleon*, *Arias* yerine *Aria*, *Gumersinda* yerine *Gumesinda*)** yüzünden bu gerçeği görmezlikten gelirsek yazık olur... *The Purple Land* özünde *creol***** bir yapıt. Yazarının İngiliz olması, okurları için bazı açıklamalar yapmasını ve bazı durumların altını çizmesini haklı gösteriyor; bu açıklamaları böyle söyle-re alışkın bir gaucho yapacak olsa doğal olarak abes kaçardı. *Sur* dergisinin 31. sayısında, Ezequiel Martínez Estrada şöy-

(*) Arayış yılları.

(**) Öğrenme yılları.

1 Francisco QUEVEDO, *Historia de la Vida del Buscón Llamado Don Pablos*, (1726)

(***) *Canelones*: oluklar, *Cameleones*: bukalemunlar, *Aria*: arya, *Arias*: aryalılar, *Gumersinda*., bir isim.

(****) Güney Amerika'ya özgü.

le diyor: “Şimdiye dek Arjantin’e has şeyleri Hudson gibi yorumlayan bir ozan, bir ressam çıkmadı, çıkmaz da. Hernández, Hudson’un şarkıya döktüğü, betimlediği, yorumladığı Arjantin yaşamını içine alan *cosmorama*’nın yalnızca bir parçası... Batı uygarlığı ve akademik kültürel değerler karşısında Amerika’nın en mükemmel aklanışını ve felsefi açıklamasını *The Purple Land*’in son sayfalarında buluyoruz”. Görüldüğü gibi Martínez Estrada, hiç duraksamadan Hudson’un kitabını tümünü gauchó edebiyatımızın en kutsal yapıtlarının en ünlülerine yeğliyor. *The Purple Land*’in kapsadığı alan kıyaslanamayacak ölçüde engin. *Martin Fierro* (Lugones’in göklere çıkarma projesine karşın) Arjantinlilerin kökenlerinin –1872’de!– destanından çok, bir bıçak dövüşçüsünün, tangoları çağrıştıran yiğitlik öyküleri ve sızlanmalar katıştırılmış özyaşamöyküsüdür. Ascasubi’de daha canlı anlatımlar, daha çok neşe, daha çok cesaret var; ama bunlar da bölük pörçük ve gizli, üstelik gelişigüzel dört yüzer sayfalık üç ayrı cilde sıkıştırılmış. *Don Segundo Sombra* ise, diyalogların gerçekçiliğine karşın en masum işleri yüceltmek telaşından çepellenmiş. Herkes anlatıcının bir gauchó olduğunu zaten biliyor, büyüklük taslamanın, bir sürüyü gütmeyi önemli bir savaşmış gibi göstermeye kalkışmanın ne âlemi var. Güiraldes kırsal kesimin günlük işlerini anlatırken sesini yükseltiyor, Hudson ise (tıpkı Ascasubi, Hernández, Eduardo Gutiérrez gibi) tüyler ürpertici olayları olağan bir doğallıkla anlatıyor.

The Purple Land’de gauchó’nun ikinci planda kaldığı kolayca gözlenebilir. Çizilen portrenin gerçeğe yakın olması açısından böylesi daha iyi diyelim. Gauchó az konuşur; gauchó belleğin karmaşık güzellikleri, içebakış nedir bilmez, bilse de aşağılar; gauchó’yu yaşamıyla ilgili anlatacak bir öyküsü varmış, coşkulu biriymiş gibi tanıtmak onu biçimsizleştirmek olur.

Hudson'un bir başka başarısı da coğrafyaya yaklaşımı. Buenos Aires vilayetinde, *pampanın* büyülü çerçevesi içinde doğmuş olmasına karşın *montonera*'nın* ilk ve son mızraklarını harcadığı mor toprakları, Estado Oriental'i seçmiş. Buenos Aires'li gaucho'lar Arjantin yazınının vazgeçilmezidir; bunun paradoksal nedeni ünlü "gaucho'cu" yazarları doğuran büyük kent, Buenos Aires'in varlığıdır. Eğer edebiyatı incelemeyi bir yana bırakıp tarihe dönecek olursak, bu şanlı gaucho'ların geldikleri yerin yazgısını pek az etkilemiş olduklarını, ülkelerinin yazgısını ise hiç etkilemediklerini görürüz. Gaucho'ların tipik savaş organı *montonera* yalnızca, o da arasına, Buenos Aires'te görülür. Yönetim kentin, daha doğrusu kentin efendilerinin elindedir. Ancak sayılı kişiler—adli belgelerde Hormiga Negra (Kara Karınca), edebiyatta Martín Fierro—başibozuk başkaldırıyla polis katında bir nebze olsun ün kazanmıştır.

Hudson, daha önce de söyledim, kahramanının serüvenleri için mekân olarak Banda Oriental'i seçiyor. Bu yerinde seçim Richard Lamb'ın yazgısını—serseri aşklara fırsat yaratan—rastlantılar, çeşit çeşit savaşlarla zenginleştiriyor. Malacuay, Bunyan üzerine kaleme aldığı makalede, tek bir kişinin hayal ettiklerinin yıllar sonra birçoklarının kişisel anısı haline gelişine hayranlık duyduğunu dile getiriyor. Hudson'un hayalleri belleklerde yer eden türden; Paysandú gecelerini çın çın çınlatan İngiliz kurşunları, savaşmadan önce kara tütünün dumanını içine çekip keyfini çıkaran kaygısız gaucho, bir derenin kenarında gizlice bedenini yabancuya sunan genç kız...

Hudson, Boswell'in bir deyişini mükemmelleştirerek, yaşamı boyunca birçok kez fizikötesi üzerine çalışmalar yapmaya kalkıştığını, ama her defasında mutluluk yüzünden

(*) Bağımsızlık savaşı ve iç savaş sırasında, düzenli bir ordu oluşturmaksızın, at üzerinde rastgele düşmana saldıran gaucho grupları.

yarıda kesmek zorunda kaldığını söylüyor. Edebiyatta karşılaştığım en unutulmaz tümcelerden biri bu sözler, yazarı ve kitabı çok iyi yansıtıyor. Hoyratça dökülen kana ve ayrılıklara karşın, *The Purple Land* çok az sayıdaki mutlu kitaplardan biri. (Bir diğeri, Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'i de Amerika'yı anlatıyor, o da neredeyse Cennet tadında.) İyimserlerle kötümserlerin kaotik tartışmalarından söz etmiyorum; acıklı Whitman'ın kendine zorla kabul ettirdiği mutluluk öğretisi de değil; Richard Lamb'in mutlu mizacını, hayatın acı tatlı bütün değişimlerine kucak açan konukseverliğini düşünüyorum.

Son bir gözlem. Belki de yerli renklerin iyi algılanıp algılanmaması o kadar önemli değil, ama işin doğrusu, bütün yabancılar arasında (bunlara tabii ki İspanyollar da dahil) kimse bunları İngilizler kadar iyi algılamamış – Miller, Robertson, Burton, Cunningham, Graham, Hudson.

Buenos Aires, 1941

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

HERHANGİ BİRİNDEN HIÇ KİMSEYE

Başlangıçta Tanrıların Tanrısı vardı (Elohim); bu, bazıları-
nın heybetliliğe, bazılarının yetkinliğe işaret ettiğini söyle-
diği, kimilerinin ise ilk panteist görüşlerin yankısını, ya da
Nicaea'da "Tanrı Birdir ve Üçtür" ifadesiyle dile getirilen öğ-
retinin hazırlanışını bulduğu bir çoğulluktu. Elohim, bir fi-
ilin tekil çekimi ile kullanılır; Yasa'nın ilk dizesi tam ola-
rak "Tanrılar başlangıçta gökyüzünü ve yeryüzünü yarat-
tı" derken kullanılan *yarattı* fiili tekildir. Çoğul oluşunun
yol açtığı muğlaklığa rağmen, Elohim'in kendisi somuttur;
Tanrı'nın adı Yehova'dır; O'nun, günün soluğunun içinde –
ya da bazı İngilizce çevirilerde olduğu gibi "*in the cool of the
day*" – bahçede yürüdüğünü okuruz. İnsanî niteliklerle ta-
nımlanır; Kutsal Kitap'ın bir bölümünde "Yehova yeryüzün-
de insanı yarattığı için pişmanlık duydu ve bunun ıstırabını
yüreğinde hissetti" cümlesini, başka bir bölümde "Ben, se-
nin Tanrın olan Rab, kıskanç bir Tanrıyım" ya da "Ben'im
sözüm, öfkemin ateşindedir" cümlelerini okuruz. Bu ifade-
lerin konusu kesinlikle Birisi, asırlar boyu tasvir edilip yü-
celeştirilecek mücessem bir Herhangi Birisi'dir. Çok fark-

lı isimleri vardır: Yakub'un Kutlu Kişisi; İsrailoğulları'nın Kutsal Kişisi; Ben Ben'im; Orduların Tanrısı; Kralların Kralı. Hiç kuşkusuz Tanrı'nın Hizmetkârları'nın Hizmetkârı Büyük Gregorius'tan –karşıtlık yoluyla– bir esinlenme bu sonuncusu, orijinal metninde “kral” sözcüğünün büyültülmüş halidir. Fray Luis de Léon'un yazdığı gibi, “olumlu ya da olumsuz olsun, vurgulamak amacıyla aynı sözcüğü iki kez kullanmak İbranice'nin özelliklerinden biridir. Böylece, ‘şarkıların şarkısı’, ‘şarkılar arasında bir şarkı’; ‘o insanların arasında bir insandır’, ‘insanların en ünlüsü, en üstünüdür ve başka pek çoğundan daha mükemmeldir’ anlamına gelir. Milattan sonraki ilk yüzyıllarda ilahiyatçılar, daha önce doğayı ya da Jüpiter'i tasvir etmek için kullanılan *omni* önekini getirdiler ve Tanrı'yı, hayale sığmayan büyültmelerin saygıdeğer kaosu yapan *omnipotent*, *omnipresent*, *omniscient* gibi sözcükler icat ettiler. Ötekiler gibi bu özel terimler bütünü de ilahî olanı sınırlıyormuş gibi görünüyor: Beşinci yüzyılın sonunda *Corpus Dionysiacum*'un karanlık yazarı, Tanrı için olumlayıcı hiçbir yüklem için uygun düşmediğini belirtmiştir. O'nun hakkında hiçbir şey ileri sürülemez, her şey inkâr edilebilir. Schopenhauer istihzayla “İlahiyat hakiki olan tek şeydir, ama içerikten yoksundur,” der. *Corpus Dionysiacum*'un Yunanca yazılmış risaleleri ile bölümleri, dokuzuncu yüzyılda onları Latince'ye çevirecek bir okuyucu bulur: Tarihteki ismi Scotus Eriugena, bir başka deyişle İrlandalı olan Johannes Eriugena, Scotus, ya da İrlandalı John, panteist bir doğa öğretisi biçimlendirir – tekil şeyler, artlarında “ne olduğunu bilmeyen, çünkü bir ‘ne’ olmayan, kendisi ve hiçbir zihin tarafından kavranamayan O'nun bulunduğu” ilahi tezahürler, yani ilahi olanın tecellileri ya da görünüşleridir. O akıl değil, akıldan daha fazlası; iyi değil, iyiden daha fazlasıdır; anlaşılmaz bir şekilde tüm sıfatları reddeder ve onların ötesine geçer. İrlandalı John, O'nu ta-

nımlamak için hiçliğe işaret eden *nihilum* sözcüğünü kullanır; Tanrı, *creatio ex nihilo*'nun, önce ilkörneğin sonra somut varlıkların yaratıldığı ummanın başlangıçtaki hiçliğidir. O Hiçbir Şey ve Hiç Kimse'dir; bu tahayyüle sahip kimsele-
rin inancında O, bir Kim'den ve bir Ne'den daha fazlasıdır. Bir benzetmeyle Shankara da, derin uykudaki insanların evrenin ve Tanrı'nın kendisi olduğunu anlatmıştır.

Yukarıda tasvir ettiğim, tabii ki tesadüfi bir süreç değildir; hiçlik, tüm kültürlerde yüceltilir, bunu açık bir şekilde Shakespeare'de de görürüz. Çağdaşı Ben Jonson, Shakespeare'i "Putperestliğin bu kıyısında", putlaştırmaya varmadan çılgınca sever; Dryden onun dramatik İngiliz şairlerinin Homeros'u olduğunu söylerken, sık sık yavanlığa ve şatafata da düştüğünü belirtir; on sekizinci yüzyılın akılcılığı onun erdemlerini methederken hatalarını da zemmeder. Maurice Morgan 1774'te, Kral Lear ile Falstaff'ın, sadece bu karakterleri yaratan kişinin zihninin ürünleri olduğunu iddia eder; on dokuzuncu yüzyılın başında bu yaklaşım, Shakespeare'i artık bir insan değil Spinoza'nın sonsuz Tanrı'sının edebî hali olarak gören Coleridge tarafından yeniden canlandırılır. Coleridge, Shakespeare'in *natura naturata*, bir etki olduğunu, ama tikelde kuvve halinde mevcut bulunan tümelin ona kendini açtığını yazmıştır; Coleridge'e göre bu, Shakespeare'in durumları gözlemleyerek yaptığı bir soyutlama değil, kişisel varoluşu tek kalsa da sonsuz tavra sahip bir töz olması itibariyle gerçekleşmiştir. Bu fikre katılan, onaylayan Hazlitt şunu söylemiştir: Shakespeare başka insanlar gibi olması dışında öteki insanlar gibidir; iç dünyasında o hiçbir şey, ama tüm etkilerin olabileceği her şeydir. Sonraları Hugo onu, mümkün formlarının sonsuza uzadığı okyanus ile karşılaştırmıştır.¹

1 Budizmde bu resim yinelenir. İlk metinlerde, Buda'nın incir ağacının altında sezgi yoluyla, evrendeki neden-etki zincirlerinin tümünü, her bir varlığın geçmişteki ve gelecekteki bedenleşmesini algıladığı anlatılır. Yüzyıllar sonra yazı-

Bir şey olmak, acımasızca öteki şeylerden hiçbirini olmama-yı gerektirir. Bu hakikate ilişkin akıl karıştırıcı muhakeme nedeniyle insanlar, var olmayanın, varlığın daha fazlası olduğunu ve var olmamanın her şey olduğunu tahayyül etmiştir; yine de, olmamak her şey olmaktır. Bu yanılgı, iktidarından vazgeçip sokaklarda dilenen efsanevi Hint kralının sözlerinde de mevcuttur: “Bugünden itibaren, hiçbir gerçekliğim yok ya da sınırsız bir gerçekliğe sahibim, bugünden itibaren bedenim bana ait değil ya da yeryüzünün tümüne sahibim.” Schopenhauer tarih için, kuşaklar boyu bitmeyen, bulanık bir düş, diye yazmıştır; bu düşte mükerrer formlar, belki sadece formlar vardır – biri de bu denemede anlatılan süreçtir.

ÇEVİREN *Türker Armaner*

lan son metinlerde de hiçbir şeyin gerçek olmadığı, tüm bilginin hayalden ibaret olduğu; Ganj'daki kum taneleri kadar Ganj Nehri olsaydı ve bu yeni Ganj Nehirleri'ndeki kum taneleri kadar da Ganj Nehri olsaydı, kum tanelerinin sayısının Buda'nın *bilmediği* şeylerin sayısından az olacağı söylenir.

BİR EFSANENİN FARKLI BİÇİMLERİ

İnsanlar bir ihtiyarı, bir hastayı ya da bir ölüyü itici bulurlar, ama hepsi de ölümden, hastalıklardan ve yaşlılıktan payını alır; Buda, bu düşüncenin onu evini ve ebeveynlerini terk etmeye, çilecilerin sarı giysisini giymeye özendirdiğini söylemişti. Bu sözlerin kanıtı Buda'nın öğretisini anlatan kitaplardan birinde yer alıyor. Bir başka kitap tanrıların gönderdiği beş gizli habercinin öyküsüne yer veriyor. Beş haberciden biri bir çocuk, ötekiler sırasıyla beli bükük bir yaşlı, bir kötürüm, acılar içinde kıvranan bir suçlu ve bir ceset; verdikleri haber yazgımızın doğmak, yaşlanmak, hastalanmak, hak ettiğimiz cezayı çekmek ve ölmek olduğu. Gölge-lerin Yargıcı (Hint mitolojisinde, ölen ilk insan olduğu için bu görevi Yama yerine getiriyor) günahkâra habercileri görüp görmediğini sorar; günahkâr gördüğünü, ama verdikleri haberi çözemediğini söyler; görevliler onu ateşler içindeki bir eve kapatır. Yoksa bu tehditkâr öyküyü türeten Buda değil mi? Öyküyü anlatanın (*Majjhima nikaya*, 130) o olduğunu ama hiçbir zaman kendi yaşamıyla ilinti kurmadığını bilmek bizim için yeterli.

Gerçek, sözlü olarak kuşaktan kuşağa iletilmek için fazlasıyla karmaşık olabilir; söyleneceyse gerçeği öyle bir biçimde yeniden canlandırıyor ki yalnızca kaza eseri gerçekdışı oluyor ve canlandırdığı gerçeğin ağızdan ağıza dünyayı dolmasını sağlıyor. Dinsel öyküde de açıklamada da bir yaşlı, bir hasta ve bir ölü var; zamanla iki ayrı metin tek metne dönüşüyor, metinler birbirine bağlanıyor ve ortaya yeni bir öykü çıkıyor.

İleride Buda olacak olan genç Siddhartha, öbür adıyla Bodhisattva, güneş soyundan gelen büyük bir kralın, Suddhodana'nın oğlu. Gebe kaldığı gece annesi bir düş görür, düşünde kar gibi beyaz ve altı dişli bir fil sağ yanına dokunarak döl yatağına girer.¹ Kâhinler oğlunun bütün dünyaya egemen bir kral olacağını ya da öğretinin çarkını döndüreceğini,² insanlara yaşamdan ve ölümden nasıl korunacaklarını öğreteceğini söylerler. Kral, Siddhartha'nın sonsuz yüceliğe değil, geçici yüceliğe erişmesini yeğler ve ona geçiciliğini gösterecek her türlü şeyden uzak olacağı bir saraya kapatır. Yirmi yedi yıl boyunca duyguların keyfini çıkararak aldatici bir mutluluk yaşayan Siddhartha bir sabah arabasıyla gezintiye çıkar ve iki büküm, "saçları bizim saçlarımız gibi olmayan, bedeni bizim bedenimiz gibi olmayan," yürüyebilmek için bastonuna dayanan ve her yanı titreyen bir adam görür. Arabacıya bu adamın kim olduğunu sorar; arabacı yaşlı bir adam olduğunu ve bütün insanların

1 Bu düş bize çirkin görünebilir, ama Hintliler için öyle değil. Evcil bir hayvan olan fil uysallığın simgesi; dişlerin çokluğu da, Tanrı'nın bir bütün olduğunu göstermek için çok kollu ve yüzlü tasvirler işleyen bir sanatın seyircilerini rahatsız etmeyecektir. Altı bildiğimiz sayı (altı göç yolu, Buda'dan önceki altı Buda, baş ucu ve ayak ucunu da sayarsak altı ana yön, Yajurveda'nın Brahma'nın altı kapısı diye adlandırdığı altı kutsallık).

2 Bu metafor, Tibetlilere bir eksen çevresinde dönen, büyülü sözcükler yazılı kâğıtlar sarılı tekerlekler ya da silindirlerden oluşturulmuş dua makinesini icat etme fikrini vermiş olabilir. Bazıları elle döndürülür, ötekiler büyük de-girmenleri andırır ve su ya da rüzgarla hareket ederler.

günün birinde onun gibi olacağını söyler. Siddhartha kaygılanmıştır, arabacıya hemen geri dönmesini emreder. Bir başka gezisinde ateşler içinde, her yanı yaralarla dolu, cüzzamlı bir adam görür; arabacı adamın hasta olduğunu ve kimsenin bu tehlikeye başışık olmadığını söyler. Yine bir başka gezisinde tabut içinde götürülen bir adam görür; bu hareketsiz adamın bir ölü olduğunu açıklar bu kez de arabacı ve dünyaya gelen herkes için ölümün bir kural olduğunu sözlerine ekler. Bir sonraki ve son gezisinde ne ölmek ne de yaşamak isteyen, dilenciler tarikatından bir rahip görür. Yüzünden huzur okunmaktadır. Siddhartha, izleyeceği yolu bulmuştur.

Hardy (*Der Buddhismus nach älteren Pali-Werken*) bu efsanenin renkliliğini övüyordu. Çağdaş bir Hindolog olan A. Foucher (kullandığı alaycı ton her zaman zekice ve nazik değil) Bodhisattva'nın başlangıçtaki bilgisizliği dikkate alınacak olursa, öykünün dramatik gerilimden ve felsefi anlamdan yoksun olmadığını yazıyor. I.S. V. yüzyılda, rahip Fa-Hien kutsal kitapları bulmak için Hindistan krallıklarında geziye çıkar; Kapilavastu kentinin harabelerini görür, kentin kuzeyde, güneyde, doğuda ve batıdaki duvarlarında kral Aşoka'nın Siddhartha'nın serüvenlerinin anısına diktirdiği dört yontu vardır. VII. yüzyılın başlarında bir Hristiyan rahip, *Barlaam ve Josaphat* adını verdiği bir roman yazmıştı; Josaphat (Joasaf, Bodhisattva) bir Hint kralının oğludur; müneccimler Josaphat'ın daha büyük bir krallığın, Muhtesem Krallığın başına geçeceği kehanetinde bulunurlar. Bunun üzerine Kral oğlunu bir saraya kapatır, ama Josaphat bir kör, bir cüzzamlı ve ölümün pençesindeki bir adam aracılığıyla insanlığın talihsiz durumunu keşfeder; sonunda keşiş Barlaam'ın yardımıyla doğru dine döner. Efsanenin bu Hristiyan versiyonu, aralarında Flamanca ve Latince de olmak üzere, birçok dile çevrildi. Bir *Barlaams saga* da, XIII.

yüzyıl ortalarında, Hakon Hakonarson tarafından İzlanda'da üretildi. Kardinal Cesar Baronio, 1615 yılında, "Martirologio romano"yu (1585-1590)* gözden geçirip düzeltirken Josaphat'ı da eklemişti. Diego de Couto, *Décadas*'ında Aziz Josaphat'ın gerçek ve dindar öyküsüyle uydurma Hint masalının benzerliklerini duyurdu. Okur bütün bu bilgileri ve daha birçoklarını Menéndez y Pelayo'nun *Orígenes de la novela* adlı yapıtının ilk cildinde bulacaktır.

Batı ülkelerinde, Roma'nın Buda'yı ermiş ilan etmesine yol açan bu efsanenin her şeye karşın kusurlu bir yanı var: İçerdiği öyküler etkileyici ama bir yandan da inanılacak gibi değil. Siddhartha'nın kapatıldığı sarayın dışına dört kez çıkması ve dördünde de didaktik figürlerle karşılaşması şans ögesiyle uyuşmuyor. Dine döndürmeye verdikleri önemi estetiğe vermeyen bilginler bu anormalliği haklı göstermek istedikler; Koeppen (*Die Religion des Buddha*, I, 82) efsanenin son değişkesindeki cüzzamlının, ölünün ve rahibin, tanrıların Siddhartha'yı eğitmek için yarattıkları hayaletler olduğuna işaret ediyor. Sanskrit destanı *Buddhacarita*'nın üçüncü kitabında, tanrıların bir ölü yarattıkları, onu arabayla götürürken prens ve arabacıdan başka kimsenin görmediği söyleniyor. Efsanevi bir XVI. yüzyıl biyografisine göre dört görüntü bir tanrının dört metamorfozudur (Wieger, *Vies chinoises du Bouddha*, 37-41).

Lalitavistara daha da ileri gidiyor. Bu bozuk bir sankritle yazılmış düzyazı ve şiir derlemesinin sayfalarında Kurtarıcı'nın öyküsü öyle şişirilir ki, sıkıcı ve bunaltıcı bir hal alır. On iki bin rahip ve otuz iki bin Bodhisattva'nın çevrelediği Buda, tanrılara yapıtın metnini açıklar; gökyüzünün dördüncü katından, son bir kez ölmek için yeniden doğacağı dönemi, anakarayı, krallığı ve kasti saptar; sek-

(*) Roma şehitleri.

sen bin timbal söylevine eşlik eder ve anasının bedeninde on bin filin gücü vardır. Buda, bu garip şiirde, yazgısının her evresini yönetiyor; tanrıların dört simgesel figürü tasarlamalarını sağlıyor; bu kişileri arabacıya sorarken aslında kim olduklarını ve ne anlama geldiklerini biliyor. Foucher bu ayrıntıyı yazarların kör bağılıkları olarak yorumluyor ve bir hizmetkârın bildiğini Buda'nın bilmemesini kabullenemediklerini öne sürüyor. Bence bu bilmece başka bir çözümünü hak ediyor. Buda imgeleri yaratıyor, sonra bir üçüncü kişiye ne anlama geldiklerini soruyor. Tanrıbilim kurallarına göre belki de şöyle yanıtlamak gerek: Kitap, Mahayana okuluna ait; bu okul geçici Buda'nın, sonsuz Buda'nın özgürlüğüne kavuşması ya da yansıması olduğunu öğretir; gökteki Buda buyuruyor, yerdeki buyrukların sonuçlarına katlanıyor ya da yapılması gerekeni yerine getiriyor. (Bizim yüzyılımız, başka bir mitoloji ve başka terimlerle bilinçaltından söz eder.) Oğul'un insan yanı, Tanrı'nın ikinci benliği, çarmıhtan "Tanrım, Tanrım, neden beni bıraktın?" diye haykırabilir; Buda da, aynı şekilde kendi tanrısallığının yarattığı biçimlerden ürkebilir... Ayrıca, sorunu çözmek için bu tür dogmatik inceliklere gerek yok, Hindistan'ın bütün dinlerinin, özellikle de budizmin, dünyanın bir yanılgı olduğunu söylediklerini anımsamak yeterli. Winternitz'e göre Lalitavistara; oyunun (bir Buda'nın oyununun) özenli anlatımı anlamına geliyor; Mahayana'ya göre Buda'nın bir düş olan yeryüzündeki yaşamı da bir oyun ya da düş. Siddhartha ulusunu ve anne babasını seçiyor. Siddhartha, kendisini de şaşırtan dört biçim yaratıyor, Siddhartha bir başka biçime öteki biçimlerin anlamını açıklamasını buyuruyor; bütün bunları Siddhartha'nın bir düşü olarak kabul edersek akla yakın. Eğer bunu Siddhartha'nın da (cüzzamlı ve rahip gibi) içinde olduğu bir düş olarak düşünersek daha da iyi. Ve aslında bu düşü hiçbiri görmüyor, çünkü Kuzey budiz-

minin³ gözünde dünya, dönmeler, Nirvana, değişim çemberi ve Buda aynı derecede gerçekdışıdır. Buda'nın ünlü bir konuşmasından öğrendiğimize göre, Nirvana'da kimse sönüp yok olmaz, çünkü sayısız varlığın Nirvana'da yok olması tıpkı bir büyücünün yarattığı görüntünün yok olması gibi bir şey. Başka bir yerde her şeyin sadece boşluk olduğunu, sadece addan ibaret olduğunu okuyoruz, bunları açıklayan kitap da onu okuyan da sadece birer ad. Paradoksal olarak, şiirdeki sayısal fazlalıklar bizi gerçeğe yaklaştırmıyor, uzaklaştırıyor; on iki bin rahip ve otuz iki bin Bodhisattva, bir rahip ve bir Bodhisattva'dan çok daha az somut. Çok çeşitli biçimler ve pek çok sayı (XII. bölümde, -9'dan 49'a, 51 ve 53'e kadar— çoğalan sıfırların izlediği bir birimi göstermek için yirmi üç sözcükten oluşan bir dizi var) bitip tükenmek bilmeden Hiçlik'i vurgulayan, devasa birer kabarcık. Böylece gerçekdışı, öyküde çatlaklar oluşturuyor; önce biçimlere gerçeküstü bir karakter veriyor, ardından prens ve prensle birlikte tüm kuşaklara ve evrene.

XIX. yüzyılın sonlarında, Oscar Wilde başka bir versiyon öneriyordu; Mutlu Prens kapatıldığı sarayda acıyı tanımadan ölür, ama ölümünden sonra büstü kaidesinin üstünden bakarken acıyı anlar.

Hindistan tarihi belirsizliklerle dolu, benim bilgilerim daha da belirsiz; Koeppen ile Hermann Beckh de belki bu satırları derleme cüretini gösteren kadar yanılgı içindedirler. Kaleme aldığım bu efsane tarihinden, özlü hakikatler ve rastlantısal yanlışlardan oluşan bir efsane çıkarsa hiç şaşmam.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

3 Rhys Davis, ilk olarak Burnouf'un kullandığı bu deymi yasaklıyor, ama bu tümcede Büyük Geçit ya da Büyük Araba'dan daha kullanışlı, öteki iki deyim okuru şaşırtabilir.

ALEGORİLERDEN ROMANLARA

Hepimiz, alegoriyi estetik bir hata olarak biliriz. (Önce “alegori estetiğin bir hatasından başka bir şey değil” diye yazacaktım, ama sonra bu tümcenin bir alegori içerdiğini fark ettim.) Bildiğim kadarıyla, alegori türünü inceleyenler arasında Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*,* I, 50), De Quincey (*Writings*, XI, 198), Francesco De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, VII), Croce (*Estetica*, 39) ve Chesterton’un (*G.F. Watts*, 83) adları geçiyor; ben bu denemede son ikisini ele alacağım. Croce alegori sanatını reddediyor, Chesterton ise savunuyor. Ben birincinin haklı olduğunu düşünüyorum; ama bize savunulmaz gelen bir türün neden bu kadar kayırıldığını bilmek istiyorum.

Croce’un sözleri billur gibi berrak; dilimize çevirerek yinelemekle yetineceğim:

“Eğer simge, sanatsal önseziden ayrılmayacak bir biçimde tasarlanmışsa, önsezinin ta kendisidir, ve böyle olduğunda her zaman ideal bir niteliğe sahiptir. Eğer simge, ayrı bir şey

(*) İrade ve Temsil (Tasavvur) olarak Dünya.

olarak tasarlanmışsa, bir yandan simgelenen şeyi, öteki yandan kendisini ifade ediyorsa, entelektüel bir yanılgıya düşülmüş demektir; simge olarak kabul edilen şey soyut bir kavramın açıklamasıdır, alegoridir, bilimdir, ya da bilime öykünen sanattır. Ama alegorinin de hakkını yememeliyiz ve bazı durumlarda zararsız olduğunu kabul etmeliyiz. *Kurtarılmış Kudüs*'ten her türlü ahlâk dersi çıkartılabilir; şehveti dile getiren ozan Marino'nun *Adonis*'i aşırı zevkler ve cinsel doyumların acıyla son bulduğunu düşündürebilir; bir heykeltıraş bir heykelin önüne bu Gönül Yüceliği'dir ya da İyilik'tir diyen bir levha koyabilir. Tamamlanmış bir yapıta eklenen bu tür alegoriler yapıta zarar vermez. Bir anlatıma dışardan eklenen başka anlatımlardır. *Kudüs*'e, yazarın bir başka düşüncesini anlatan bir sayfalık düzyazı eklenebilir; *Adonis*'e ozanın anlaşılmasını istediği bir şeyi anlatan bir şiir ya da bir kıt'a eklenebilir; heykele *gönül yüceliği* ya da *iyilik* sözcükleri eklenebilir”.

Şiir adlı kitabın (Bari, 1946) 222. sayfasında daha düşmanca bir ses yükseliyor: “Alegori tinselin dolaysız bir gösterisi değildir, bir yazı türü ya da şifreli yazıdır.”

Croce içerikle biçim arasında ayrım yapmayı kabul etmiyor. İçerik biçimdir, biçim de içerik. Alegoriyi korkunç buluyor, çünkü ona göre alegori iki ayrı içeriği bir tek biçime sığdırmaya çalışıyor; doğrudan anlatımla (Dante Vergilius'un rehberliğiyle Beatrice'ye ulaşıyor) imgeseli (kişi aklın rehberliğinde, sonunda inanca ulaşıyor) tek bir kalıba sıkıştırıyor. Ona göre böyle yazmak, çözmesi çok emek gerektiren bilmeceler yaratıyor.

Chesterton, alegoriyi savunmaya dilin gerçeği anlatmak için yeterli olduğu savını yadsıyarak başlıyor.

“Kişi, ruhunda, bir sonbahar ormanındaki renklerden çok daha şaşırtıcı, sayısız ve henüz adı bile konulmamış tonlar olduğunu bilir bilmesine, ama farklı bileşim ve deği-

şimleriyle bütün bu tonları ve yarı tonları, keyfi bir homurtu, bir çığlıkla ifade edebileceğine samimiyetle inanır. Sıradan bir borsacının, belleğin tüm gizlerini ve isteklerin verdiği bütün acıları anlatan sesleri, kendi içinden çıkarabileceğine inanır.”

Bir anlatım biçiminin yetersizliği ilan edilince, başka anlatım biçimlerine yeşil ışık yakılmış olur; mimari ya da müziğin yanı sıra alegori de bu anlatım biçimlerinden biri olabilir. Sözcüklerden oluşuyor, ama bir dilin dili değil, başka imlerin imi değil. Sözelimi Beatrice *inanç* sözcüğünün değil, bu sözcüğün işaret ettiği erdemin ve üstü örtülü açıklamaların imi. *Inanç* sözcüğünden daha kesin, daha zengin, daha mutlu bir im.

Bu seçkin tartışmacılardan hangisi haklı bilemiyorum; bildiğim, alegori sanatının bir zamanlar çok beğenildiği (bir lahirenti andıran *Roman de la rose*’un iki yüz elyazması, yirmi dört bin dizeden oluşuyor) şimdilerde ise çekilmez olduğu. Çekilmez olmanın yanı sıra aptalca ve ciddiyetten uzak olduğunu hissediyoruz. Ne derin tutkusunun öyküsünü *Vita nuova*’da betimleyen Dante; ne Pavia kulesinde celladın gölgesinde *De Consolatione*’yi çiziktiren Romalı Boethius bizim bu duygumuzu anlayabilirlerdi. Bu anlaşmazlık zevklerin değiştiği ilkesine başvurmadan açıklanabilir mi?

Coleridge herkesin ya Aristotelesçi ya da Platoncu doğduğuna dikkat çekiyor. İkinciler, düşüncelerin gerçeğin ta kendisi olduğunu sezgileriyle biliyorlar; birinciler içinse düşünceler genellemelerden ibaret; Aristotelesçilere göre dil keyfi bir simgeler dizgesinden başka bir şey değil; Platonculara göre ise evrenin haritası. Platoncu evreni bir kozmos, bir düzen olarak bellemiştir; bu düzen Aristotelesçi için kısmî bilgimizden kaynaklanan bir yanılgı ya da kurgu olabilir. Bölgelere göre ve çağlar boyunca, ölümsüz iki karşıtın adları ve dilleri değişiyor: Birinin adı Parmenides, Platon, Spinoza,

Kant, Francis Bradley oluyor; ötekininki Herakleitos, Aristoteles, Locke, Hume, William James. Ortaçağın çetin tartışmalara sahne olan okullarında herkes insan aklının ustası (*Convivio*, IV, 2) Aristoteles'in adını anıyordu; ama adılar Aristoteles'i, gerçekçiler Platon'u seçtiler. George Henry Lewes, felsefî değeri olan tek Ortaçağ tartışmasının adılarla gerçekçiler arasında geçtiğini düşünüyordu; böylesine kesin bir yargı ürkütücü, ama IX. yüzyıl başlarında Porfirius'un bir cümlesi ile başlayan, Boethius'un çevirip yorumladığı ısrarlı bir tartışmanın altını çiziyor; bu tartışmayı XI. yüzyıl sonlarında Anselmo ve Roscelinos sürdürdü, XIV. yüzyılda Ockham'lı William yeniden canlandırdı.

Tahmin edileceği gibi aradan geçen uzun yıllar ılımlı ve farklı görüşlerin sayısını sonsuza dek çoğalttı; yine de gerçekçilik için temel ölçü evrensellerdir (Platon düşünceler, biçimler derdi; biz soyut kavramlar diyoruz); adılar içinde bireyler. Felsefe tarihi, öyle eğlencelik, anlamsız bir söz oyunları müzesi değildir; bu iki sav büyük olasılıkla gerçeği sezgisel olarak algılamamanın iki farklı biçimidir. Maurice de Wulf şöyle yazıyor: "İlk katılımcıları aşırı gerçekçilik kendi saflarına aldı. Tarihyazımcı Heriman (XI. yüzyıl) diyalektiği *in re** öğretenlere *antiqui doctores*** adını veriyor; Abelard bu diyalektikten *eski öğreti* diye söz ediyor ve XII. yüzyıl sonuna dek karşıtlarını *moderni* olarak nitelendiriyor." Bugün akla uzak gelen bir sav IX. yüzyılda aşıkâr görülüyordu ve bu görüş bir şekilde XIV. yüzyıla dek geçerliliğini sürdürdü. Önceleri sınırlı bir kesim için yenilik olan adıcılık, bugün herkesi içine alıyor; zaferi öylesine yaygın ve açık ki adını anmak gerekmiyor. Kimse ben adcıyım demiyor çünkü adcı olmayan yok. Yine de Ortaçağ insanı için gerçeğin

(*) Lat. Olduğu gibi.

(**) Lat. Antikitenin bilginleri.

insanlar değil insanlık, bireyler değil türler, türler değil cinsler, cinsler değil Tanrı olduğunu anlamaya çalışalım. Anladığım kadarıyla alegorik yazın benzer kavramlardan (en açık ve seçik belirtisi belki de Erigena'nın dörtlü dizgesidir) türemiştir. Alegori soyutlamaların masallarıdır, roman ise bireylerin. Soyutlamalar kişileştirilir; bu yüzden bütün alegoriler biraz romanımsıdırlar. Roman yazarlarının önerdiği bireyler cinsi temsil etmeye meyillidirler (Dupin Akıl'dır, Don Segundo Sombra, Gaucho'dur), romanlarda bir alegori ögesi mevcuttur.

Alegoriden romana geçiş, türden bireye geçiş, gerçekçilikten adılığa geçiş için yüzyılların geçmesi gerekti; ama ideal bir tarih verecek olsam şu tarihi öneririm: 1382 yılının, belki de adı olduğundan haberi bile olmayan Geoffrey Chaucer'in Boccaccio'nun şiirini İngilizceye çevirmeye kalkıştığı gün: "*E con gli occulti ferri i Tradiment*" (Ve silahlarda saklı lhanetler) diye başlayan şiirini şöyle yineliyor: "*The smyler with the knyf under the cloke*". Bu şiirin özgün versiyonu *Teseida*'nın yedinci kitabında; İngilizce versiyon, "*The Knightes Tale*"de bulunuyor.

Buenos Aires, 1949

ÇEVIREN Peral Bayaz Charum

BERNARD SHAW İÇİN BİR NOT

XIII. yüzyılın sonlarına doğru Raymond Lully (Ramon Lull) eşit olmayan, dönen, eşmerkezli, Latince sözcüklerle bölümlere ayrılmış çemberler aracılığıyla bütün gizleri çözmeye hazırlanıyordu; XIX. yüzyıl başlarında John Stuart Mill, bir gün müzikal düzenlemelerin sayısının tükeneneğinden ve gelecekte yeni Weber'lere, Mozart'lara yer olmayacağından korktuğunu belirtiyordu; Kurd Lasswitz, XIX. yüzyılın sonlarında, bütün dillerde her istenilenin anlatılabileceği, yirmi küsur yazın simgesini kapsayan şaşırtıcı bir evrensel kütüphane fantezisiyle flört ediyordu. Lully'nin makinesi, Mill'in korkusu, Lasswitz'in kaotik kütüphanesi güldürü konusu olabilir, ancak hepsi de, fizikötesiyle sanatı bir tür oyunda birleştiren ortak bir eğilimi abartmaktan başka bir şey yapmamışlardı. Bu oyunu oynayanlar bir kitabın bir söz yapısından, ya da bir dizi söz yapısından öte bir şey olduğunu unutuyorlar. Kitap, okurla kurulan diyalogdur; okur kitabın sesine, belleğinde yer eden değişken ve kalıcı imgelerine özel bir tını verir. Bu diyalog sonsuzdur; *amica silentia lu-*

nae* bugün dost, suskun ve parıldayan ay anlamına geliyor, *Aeneidas*'ta ise Yunanlıların Truva'ya girmelerini sağlayan, ayın görünmediği, karanlık geceler anlamına geliyordu...¹ Edebiyat tüketilir gibi değil, bunun basit ve yeterli kanıtı, tek bir kitabın bile tüketilemez olması. Kitap soyutlanmış, yalıtılmış bir nesne değildir; bir ilişkidir, sayısız ilişkiler eksenidir. Bir edebiyat ötekinden farklıdır, biri ötekinden önce gelir; bu farklılık metinden kaynaklanmıyor, okuma biçiminden kaynaklanıyor. Eğer bugün yazılmış herhangi bir sayfayı –örneğin, bu sayfayı– 2000 yılında okunacağı gibi okuma olanağı bana verilse, edebiyatın 2000 yılında nasıl olacağını bilebilirim. Edebiyatı usulüne uygun bir oyun olarak kavramak, en iyi ihtimalle, bir dönemin en iyi çalışmalarına ve saygın zanaatkârlarına (Johnson, Renan, Flaubert); en kötü ihtimalle, kendini beğenmişlikle rastlantının yarattığı sürprizlerden oluşmuş yapıtların sinir bozuculuğuna götürür bizi.

Eğer edebiyat yalnızca sözlü cebir olsaydı, herhangi biri, birbiri ardına çeşitlemeler deneyerek bir kitap yazabilirdi. Şu yazıtsal formül, *Her şey akar*, Herakleitos'un felsefesini iki kelimeyle özetliyor. Raymond Lully bize, ilk sözcükten sonra en uygun ikinciye bulmak için birbiri ardına geçişsiz fiiller sıralamamızın yeterli olacağını, böylece rastlantı yöntemiyle bu felsefeye ve daha birçoklarına erişebileceği-

(*) *Aeneid*'deki "per amica silentiae lunae" cümlesini kendi şiirine başlık yaptığında Yeats bunu "Through the friendly silences of the moon" (ayın dostça sessizliği) diye çeviriyor.

1 Bunlara öykünen pasajlara bakılacak olursa, Milton ve Dante böyle yorumluyorlardı. *İlahi Komedy*'da (*Cehennem*, I, 60; V, 28) *d'ogni luce muto y dove il sol tace* karanlık yerler anlamında kullanılıyordu; *Samson Agonistes* (86-89):

*The sun to me is dark
And silent as the Moon,
When she deserts the night
Hid in her vacant interlunar cave*

Bkz. E.M.W. Tillyard, *The Miltonic Setting*, 101.

mizi söyleyecektir. Ona şöyle yanıt vermemiz gerekir: Eleme yoluyla erişeceğimiz formülün bir değeri olmayacaktır, hat-ta anlamı da; eğer bu formülün bir erdemi olsun istiyorsak onu Herakleitos'a bağlı kalarak, Herakleitos'un deneyimle-rine bağlı kalarak geliştirmeliyiz; "Herakleitos" bu deneyin olası öznesinden başka bir şey olmasa da... Yukarıda kitabın bir diyalog, bir tür ilişki olduğunu söyledim; kendisiyle ko-nuşulan kişi söylediklerinin toplamı ya da ortalaması değıl-dir: konuşmasa da zeki birisi gibi görünebilir; akıllıca göz-lemeler yapsa da aptal görünebilir. Yazın için de aynı durum geçerlidir. D'Artagnan sayısız yiğitlik gösterisine adını yaz-dırır, Don Quijote sopa yer ve gülünç durumlara düşer, ama Don Quijote'nin değeri daha çok hissedilir. Yukarıda söyle-diklerim şimdiye dek ortaya atılmamış bir estetik problemi çıkarır önümüze. Bir yazar kendinden üstün kişiler yarata-bilir mi? Ben hayır diye yanıtlarım ve bu olumsuz yanıt hem zekâyı hem de ahlâkı kapsar. En verimli anlarımızda bile ol-duğumuzdan daha bilinçli ya da daha soylu yaratıklar or-taya çıkaramayacağımızı düşünüyorum. Shaw'un ayrıcalı-ğına olan inancımı bu düşünceye dayandırıyorum. İlk ya-pıtlarındaki işçi sendikalarına ve kent yaşamına ilişkin so-runlar ilginçliğini yitirecektir, ya da yitirdiler bile; *Pleasant Plays*'deki şakalar bir gün Shakespeare'in şakalarından daha az sıkıcı olmama tehlikesiyle karşı karşıyalar (güldürü, sanı-rım, sözel bir tür, konuşma sırasında anlık bir kayra, yazıya yaraşan bir şey değıl); önsözlerdeki ve uzun, belagatli söy-levlerdeki düşünceleri Schopenhauer ve Samuel Butler'da bulabiliriz;² ama Lavinia, Blanco Posnet, Keegan, Shotover, Richard Dudgeon ve hele Julius Cesar günümüz sanatının

2 Ve de Swedenborg'da. *Man and Superman*'de Cehennem'in bir ceza kurumu olmadığını, iyiler nasıl Cenneti seçiyorsa, günahkâr ölülerin içsel bir yakınlık-tan dolayı seçtikleri bir durum olduğunu okuyoruz. Swedenborg'un 1758'de yayımlanan *De Coelo et Inferno*'su da aynı öğretiyi ifade ediyor.

imgeleminin çok ötesindeler. Bunların yanı sıra Monsieur Teste'i ya da Nietzsche'nin aşırı dramatik Zarathustra'sını düşünmek, şaşkınlık hatta hayranlıkla Shaw'un ayrıcalığını getiriyor akla. Albert Soergel, 1911'de, o dönemin olağan bir yargısını yineleyerek şöyle yazmıştı: "Bernard Shaw kahramanlık kavramının yok edicisi, bir kahraman katili" (*Dichtung und Dichter der Zeit*, 214); yiğitliğin romantiklikten apayrı bir şey olduğunu, *Arms and the Man*'deki Sergio Saranoff'ta değil de Kaptan Bluntschli'de canlandırılmasını anlayamıyordu...

Frank Harris tarafından kaleme alınan yaşamöyküsünde Bernard Shaw'un hayranlık uyandıran bir mektubu var; mektuptan şu satırları kopya ediyorum: "Her şeyi ve herkesi anlıyorum ve hiç kimse ve hiçbir şey değilim." Bernard Shaw bu hiçten (dünyayı yaratmadan önceki Tanrı'yla, bir başka İrlandalının, John Scotus Erigena'nın *Nihil* diye adlandırdığı en eski kutsallıkla kıyaslanabilecek bir hiç) neredeyse sayısız kişiler, ya da *dramatis personae* yarattı; sanırım en kısa ömürlüsü onu herkesin önünde temsil eden ve gazete sütunlarında bol bol harcayan G.B.S.'dir.

Shaw'un temel konuları felsefe ve aktöredir. Bu ülkede değerinin bilinmemesi, ya da salt kısa eleştirileriyle hatırlanması doğal ve kaçınılmaz. Arjantinli evrenin rastlantısal bir gösteriden başka bir şey olmadığını, Demokritus'un atomlarının rastlantı sonucu bir araya gelmesi olduğunu düşünür; felsefe ilgisini çekmez. Bu aktöre için de böyle, Arjantinli için toplumsal sorunlar bireylerin, sınıfların ya da ulusların çatışmasıdır, bu çatışmada gülünç duruma düşmek ve yenilmek dışında her şey mübahtır.

Günümüz romanının temel konusu insan karakteri ve bu karakterin değişimleridir; şiirsellik iyi ya da kötü biten aşk serüvenlerinin hoş a gidecek biçimde göklere çıkarılmasıyla eş anlamlıdır. Heidegger'in ve Jasper'in felsefeleri her bi-

rimizin, hiçlik ya da kutsallıkla gizli ve süreğen bir diyaloga girmesine yol açıyor; biçimsel olarak hayranlık uyandıran bu bilim dalları, *Vedanta*'nın büyük bir hata olarak nitelendirip reddettiği benlik yanılsamasını teşvik ediyor. Umut-suzluk ve acıyı sahnelemeye kalkışırılar ama aslında büyü-lenmeyi överler; bu anlamda ahlâkdışıdırılar. Buna karşılık Shaw'un yapıtı, kişide özgürlük tadı bırakır; tıpkı Zenon'un Portico öğretileri ve eski İskandinav öykülerinden aldığımızı-za benzer bir tat.

Buenos Aires, 1951

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

TARİHİN ALÇAKGÖNÜLLÜLÜĞÜ

20 Eylül 1792'de Johann Wolfgang von Goethe (askerî bir araştırma için Paris'e giden Weimar düküne eşlik etmişti) Valmy'de birkaç Fransız askeri tarafından inanılmaz bir biçimde püskürtülen Avrupa'nın en iyi ordusunu gördü ve şaşkınlık içindeki arkadaşlarına şöyle dedi: "Burada, bugün tarihte yeni bir çağ açılıyor ve biz bu başlangıca tanık olduğumuzu söyleyebileceğiz." O günden beri sayısız tarihî gün gelip geçmiştir, devletlerin görevlerinden biri de (özellikle İtalya, Almanya ve Rusya'da) bunları oluşturmak ya da baskıcı, koşullayıcı, yaygın bir propagandayla yeniden üretmektir. Cecil B. De Mille'in etkisini açığa çıkaran böyle günler, tarihten çok gazetecilikle ilişkilidir. Tarih, gerçek tarih, daha ihtiyatlı olduğundan, önemli günlerin de uzun süre esrarını koruduğunu düşünüyorum. Çinli bir yazar, tekboy-nuzlunun normalin dışında olduğu için gözden kaçacağını ileri sürmüştür. Gözlerimiz, görmeye alışık olduğunu görür. Tacitus kitabında sözünü etse de, İsa'nın çarmıha gerilmesine şahit olmamıştır.

Yunan edebiyatı üzerine çalışırken gözüme takılan bir

cümleden sonra bu düşünceler kafamda dolaşmaya başladı. Cümle, esrarından dolayı ilgimi çekmişti: “*He brought in a second actor*”;* bu gizemli eylemin öznesinin Aiskhylos olduğunu keşfettim. Aristoteles’in *Poetika*’sının dördüncü bölümünde şunu okuruz: “Oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardı.” Herkes bilir ki, drama Dionysos dininden gelir. Başlangıçta, kothornos ile yerden yükselmiş, siyah ve erguvan rengi elbiseler giymiş, maske takmış tek bir oyuncu, *hipokrites*, sahneyi on iki kişilik koroyla paylaşırdı. Drama, tapınma törenlerinden biriydi ve ayınların hepsi gibi, değişmeden kalma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Aiskhylos’un yeniliği bir gün, İsa’dan beş yüz yıl önce ortaya çıktı; Atinalılar hayranlık, belki de şaşkınlıkla (Victor Hugo bu ikincisini düşünüyordu) ikinci oyuncunun habersizce sahneye çıktığını gördüler. Bu uzak bahar gününde, bal renkli tiyatrodan tam olarak ne düşünüp ne hissettiler? Muhtemelen ne hayranlık, ne şaşkınlık; belki de akıllarından sadece bir sürprizin başladığını geçiriyorlardı. *Tusculanae*’de, Aiskhylos’un Pythagorascı düzeni benimsediği söylenir; ama biz hiçbir zaman, mükemmel olmasa da, birden ikiye, teklikten çokluğa, böylece sonsuza geçişin önemini gösteren bu tasarıma sahip olup olmadığını bilemeyeceğiz. İkinci oyuncuyla, diyalog ve bazı karakterlerin ötekiler üzerinde uygulayabileceği sınırsız olanaklar bütünü oluştu. Uzak görüşlü bir seyirci, bu oyuncuya gelecekteki sayısız oyunun eşlik ettiğini görebilirdi: Hamlet, Faust, Segismundo, Macbeth, Peer Gynt ve gözlerimizin henüz seçemeyeceği ötekiler.

Okumam sırasında başka bir tarihî güne rastladım. On üçüncü yüzyılda –1225’te olabilir– İzlanda’da gerçekleşmiş. Tarihçi, çok yönlü yazar Snorri Sturlason, sonraki kuşakları bilgilendirmek amacıyla, Borgafjord’daki evinde “Zalim”

(*) İkinci bir oyuncu getirdi.

(Hardrada) diye de bilinen, Bizans, İtalya ve Afrika'da savaşmış ünlü Kral Harald Sigurdarson'un yaptıklarını yazmıştı. İngiltere'nin Sakson kralı Harold Godwinson'ın kardeşi Tostig, iktidara talip oldu, Harald Sigurdarson'dan yardım aldı. Bir Norveç ordusuyla Doğu kıyısına vardılar ve Jorvik (York) kalesini düşürdüler. Güney Jorvik'te Sakson ordusuyla çatıştılar. Yukarıdakiler anlatıldıktan sonra Snorri'nin metni şöyle sürüyor:

Yirmi atlı işgalcilerin saflarına vardı; askerler ve atlar zırhlıydı. Atlılardan biri bağırdı: "Earl Tostig burada mı?"

"Burada olduğumu inkâr etmiyorum," dedi Earl.

"Tostig gerçekten sensen," dedi atlı, "Kardeşinin sana bağışlanmayı ve krallığın üçte birini teklif ettiğini söylemeye geldim."

"Kabul edersem," dedi Tostig, "Kral'ın Harald Sigurdarson'a vereceği ne olacak?"

"Onu da unutmadı," diye karşılık verdi atlı, "Ona da altı ayak İngiliz toprağı verecek, çok iri olduğu için bir ikincisini de."

"O zaman," dedi Tostig, "kralına, ölene kadar savaşacağımızı söyle."

Atlı dörtnala uzaklaştı. Harald Sigurdarson kaygıyla sordu: "Kimdi o adam, böylesine iyi konuşan?"

"Harold Godwinson."

Öteki bölümlerde Norveç ordusunun günbatımından önce yenildiği anlatılır. Harald Sigurdarson ve Earl savaşta ölür (*Heimskringla*, X, 92).

Günümüze kalmış (belki de profesyonel yurtseverlerin inceliksiz taklitleriyle bıkkınlık getiren) ve artık kuşkuyla bakılan bir tat vardır: kahramanlığın temel rayihası. *Poema del Cid*'de de bu tadın bulunduğu konusunda beni ikna ettiler; doğru bir biçimde, ben bunu *Aeneid*'deki dizeler-

de (“Oğlum, benden yiğitliği ve metaneti öğren; başkalarından başarıyı”), Maldon’un Anglosakson baladında (“Halkım vergisini mızraklar ve eski kılıçlarla ödeyecektir”), *Chanson de Roland*’da, Victor Hugo’da, Whitman’da, Faulkner’da (“Onun [mine çiçeğinin] tek filizi... odayı, alacakaranlığı, akşamı doldurur ve sen bunları yalnızca at kokusunun üstünde duyacaksın, dedi”), Housman’ın “Epitaph on an Army of Mercenaries”inde ve *Heimskringla*’nın “altı ayak İngiliz toprağı”nda buldum. Tarihçinin görünüşteki yalınlığının ardında ince bir psikolojik oyun yatar. Harold kardeşini tanımaktan kaçınır, böylece kardeşi, sonuçta, kendisinin de onu tanımaması gerektiğini algılar; Tostig ona ihanet etmemiştir, müttefikine de ihanet etmeyecektir. Harold kardeşini bağışlamaya hazırdır, ama Norveç Kralı’nın müdahalesine katlanmak istemez, çok anlaşılır bir biçimde ilerler. Cevabındaki dilsel ustalık üzerine hiçbir şey söylemeyeceğim: Krallığın üçte birini, topraktan da altı ayak vermek.¹

Sakson kralın hayranlık verici cevabından daha çok hayranlık uyandıran sadece bir şey vardır: Cevabı verenin mağlupların soyundan bir İzlandalı olması. Bu, bize Regulus’un zaferinin hatırasını bir Kartacalının bırakmasına benzer. Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*’da haklı olarak şunu yazar: “Thule [İzlanda] halkı öğrenmeye ve tüm halkların tarihini yazmaya çok meraklıdır. Onlar başkalarının ya da kendilerinin büyüklüğünü açığa çıkarmaktan aynı hazzı alırlar.”

Sakson’un bunu söylediği değil, sözü bir düşmanın aldığı gün tarihidir. Bu, hâlâ gelecekte olan bir şeyin tarihidir: Tüm ırkların, ulusların unutulacağı, bütün insanlığın dayanışmasının kurulacağı gün. Yapılan teklif, erdemini anayurt kavramına borçludur. Snorri bağlantıyı kurarak, bu kavramın üstüne çıkmış ve aşmıştır.

¹ Carlyle (*Early Kings of Norway*, XI) bu iktisatlı kullanımı bir eklemeyle bozar. “Altı ayak İngiliz toprağı” cümlesine “for a grave” (bir mezar için) diye ekler.

Düşmana gösterilen bir başka saygıyı, Lawrence'ın *Seven Pillars of Wisdom*'ının son bölümlerinden birinde hatırlıyorum. Yazar bir Alman müfrezesinin gücünü över ve ilk kez mücadele sırasında kardeşlerini öldürenlerden gurur duyduğunu yazar. Ve ekler: "Onlar muhteşemdi".

Buenos Aires, 1952

ÇEVİREN Türker Armaner

BİR ADIN YANKILARININ ÖYKÜSÜ

Aynı zaman ve mekânlarda bir tanrı, bir düş ile deli olduğunu bilen bir deli karanlık bir açıklamayı yineliyorlar. Bu sayfaların amacı işte bu sözcüklere ve iki yankısına değinmek.

İlk Ders iyi bilinir. Musa'nın ikinci kitabının Mısır'dan Çıkış başlıklı üçüncü bölümünde anlatılır. Orada, kitabın yazarı ve kahramanı olan koyun çobanı, yani Musa, Tanrı'ya Adı'nın ne olduğunu sorar, Tanrı da Ben Olanım diye yanıtlar. Bu gizemli sözcükleri incelemeden önce belki de büyüye ilişkin öğretilerde, ya da ilkel düşüncede adların keyfi simgeler olmayıp tanımladıkları şeyin önemli bir parçası olduklarını anımsatmakta yarar var.¹ Örneğin, Avustralya yerlilerine, komşu kabilelerdeki insanların duymaması gereken gizli adlar verilir. Eski Mısırlılar arasında da benzer bir gelenek hâkimdi; herkese iki ad verilirdi: küçük ad herkes tarafından bilinirdi, gerçek, yani büyük ad gizli tutulurdu. Cenaze edebiyatında, beden ölümünden sonra ruh birçok tehlikeyle karşı karşıya kalır; adını unutmak (kişisel kimliğini yi-

1 Platon'un diyaloglarından birinde, *Cratilo*, sözcükler ve nesneler arasında olması gereken bir ilintiyi tartışır ve yadsır görünür.

tirmek) bu tehlikelerin belki de en büyüğüdür. Tanrıların, iblislerin, öteki dünyanın kapılarının da gerçek adlarını bilmek önemlidir.² Jacques Vandier şöyle diyor: “Bir ilahın ya da kut-sallaştırılmış bir yaratığın adını bilmek ona egemen olmak için yeterlidir.” (*La religion égyptienne*, 1949). Benzer şekilde, De Quincey Roma’nın gerçek adının bir giz olduğunu söyler; Cumhuriyet’in son günlerinde Quinto Valerius Soranus bu adı açıklama günahını işledi ve ölümle cezalandırıldı...

İlkel kişi ölümüne, çıldırmasına ya da köleleştirilmesine neden olacak büyülere boyun eğmemek için adını saklar. İftira ve hakaret kavramlarında bu körinanç ya da onun gölgesi, hâlâ geçerliliğini sürdürür. Adımızın tınısının dahi bazı sözcüklerle ilişkilendirilmesine dayanamayız. Mauthner bu zihinsel alışkanlığı incelemiş ve kınamıştı.

Musa, Tanrı’ya Ad’ını soruyor. Daha önce gördük, filolojik bir merak değil Musa’nın soruşturması, sadece Tanrı’nın kim olduğunu, daha doğrusu ne olduğunu araştırıyor. (IX. yüzyılda Erigena, Tanrı’nın kim olduğunu ve ne olduğunu bilmediğini, çünkü Tanrı’nın ne bir ne, ne de bir kim olduğunu yazıyordu.)

Musa’nın duyduğu dehşet verici yanıt hangi yorumlara yol açmıştı? Hristiyan tanrıbilimine göre *Ben Ben’im* gerçekten var olanın yalnızca Tanrı olduğunu ilan ediyor, ya da Mesritch’li Maggid’in öğrettiği gibi, *ben* sözcüğünü sadece Tanrı telaffuz edebilir. Gelişme ve düşünceyi yalnızca sonsuz maddenin, yani Tanrı’nın nitelikleri olarak tanıtan Spi-noza doktrini de pekâlâ bu düşüncenin yüceltilmesi olabilir. Bir Meksikalı “Var olan Tanrı, var olmayan bizleriz” diye yazıyordu, bu düşünceyi yansıtarak.

2 Bu tuhaf düşünce ya kalıtım yoluyla gnostiklere geçti ya da kendileri yeniden keşfettiler. Böylece yaygın bir özel adlar sözlüğü oluştu, Basilides, (Ireneo’ya göre) gökkubbenin evrensel anahtarı anlamını veren, kakofonik ya da tekrar eden seslerden oluşan Kaulakau’ya dönüştü.

Bu ilk yoruma göre *Ben Benim*, varlıkbilimsel bir iddia. Başkaları yanıtı sorudan kaçmak olarak değerlendiriyor; Tanrı kim olduğunu söylemez, çünkü karşısındaki insanoğlunun anlayışı bunu kavramak için yetersizdir. Martin Buber, *Ehyeh asher ehyeh*'in kimsem O'yum olarak ya da *Nerede olacaksam orada olurum* diye de çevrilebileceğini söylüyor. Mısırlı büyücüler gibi Musa da Tanrı'ya adının ne olduğunu, onu egemenliği altına almak için sormuş olabilir; Tanrı'nın ona yanıtı da gerçekten şöyle olabilir: "Bugün seninle konuşuyorum, ama yarın herhangi bir biçime girebilirim; bu biçimler baskı, adaletsizlik, karşıtlık biçimleri de olabilir". Bunu *Gog und Magog*'ta okuyoruz.³

Insanoğlunun konuştuğu birçok dilde tekrar edilen *–Ich bin der ich bin, Ego sum qui sum, I am that I am–* Tanrı'nın anlamlı adı (birçok sözcükten oluşma şanssızlığına karşın tek sözcüklü adlarından daha akıl sır ermez, daha güçlü bir ad), yüzyıllar boyunca gelişti, yankılandı, ta ki 1602'de Shakespeare bir komedi yazana dek. Bu oyununda, ikinci planda kalan, şamatacı ve korkak bir asker, bir *miles gloriosus* görüyoruz; bu asker bir savaş hilesi sonucunda yüzbaşılığa terfi ediyor. Sahtekârlığı ortaya çıkıyor ve herkesin gözü önünde rütbesi geri alınıyor. İşte tam bu noktada Shakespeare araya giriyor ve askere Tanrı'nın dağda söylediklerini aynen, tıpkı bir ayna gibi yansıtan şu sözleri söyletiyor: "Artık yüzbaşı olmayacağım, ama bir yüzbaşı gibi yiyip içip uyuyacağım, olduğum bu şey beni yaşatacak." Parolles bunları söylüyor ve birden o alışılmış gülünç oyun kişisi olmaktan çıkıp bir insan oluyor, bütün insanlar oluyor.

Bu savın son versiyonu 1740 civarında, Swift'in can çekişmesinin sürdüğü uzun bir yılda –ki belki de onun için

3 Buber (*Was ist der Mensch?*, 1938) yaşamanın, ruhun, zemini üzerinde değişken ve bazen de korkunç bir rakiple kaçınılmaz ve bilmediği bir oyun oynadığı bir oyun alanı olan tuhaf bir odaya girmek olduğunu yazıyor.

yalnızca dayanılmaz bir andı— bir tür sonsuz bir cehennem olan bir yılda üretildi. Swift keskin bir zekâ ve dondurucu bir nefretle beslenmişti, ama aptallık onu her zaman büyülemişti (tıpkı Flaubert'i büyülediği gibi), belki de deliliğin onu oracıkta, sınırda beklediğini bildiği için. *Gulliver*'in üçüncü bölümünde, eli ayağı tutmayan, tatmin edemedikleri cılız iştahların peşinde, zaman dillerini değiştirdiği için benzerleriyle konuşup anlaşılmaktan aciz, bellekleri bir sırtırdan ötekine geçmeye yetmediği için okumayı beceremeyen ölümsüzler hayal etmişti, titiz bir nefretle. Swift'in bu dehşet sahnesini, korktuğu için hayalinde canlandırmış olabileceğini düşünebiliriz. Yoksa acaba başına geleceklerden bir büyüyle mi kurtulmak istiyordu? 1717'de, *Night Thoughts*'un yazarı Young'a, "Bu ağaç gibiyim, tepeden ölmeye başlayacağım," demişti. Bizim için Swift yaşam öyküsünde anlatılanlardan çok, birkaç korkunç tümcesinde yaşıyor. Bu anlamlı ve kasvetli karakter zaman zaman onun hakkında söylenenlere de bulaşıyor, handiyse insanın, onu değerlendirenler de ondan geri kalmak istemiyor, diyeceği geliyor. "Onu düşünmek, büyük bir imparatorluğun yıkımını düşünmek gibi," diye yazıyor Thackeray. Yine de, Swift'le ilgili hiçbir şey Tanrı'nın gizemli sözlerine uyması kadar dokunaklı değil.

Sağırılık, baş dönmesi, delirme korkusu ve son olarak budalalık giderek Swift'i kötüleştirdi ve duyduğu melankoliyi derinleştirdi. Belleğini yitirmeye başladı. Gözlük kullanmak istemiyordu, okuyamaz oldu, artık yazmayı da beceremiyordu. Ona ölümü göndersin diye her gün Tanrı'ya yalvarıyordu. Ve bir akşamüstü, yaşlı, deli ve neredeyse ölmek üzereyken, artık tevekkülden mi, umutsuzluktan mı bilemiyoruz; belki de kendini kendine kanıtlamak, içinde dokunulmadan kalan mahrem cevherine sımsıkı yapışmak için, *Ben benim, ben benim* diye yinelediği duyuldu.

Bir bedbaht olabilirim, ama benim, diye içinden geçirmiş olabilir Swift, sonra Evrenin bir parçasıyım, ötekiler kadar gerekli ve kaçınılmaz, aynı zamanda Tanrı'nın olmamı istediğiyim, evrensel yasalar beni nasıl yaptıysa öyleyim diyordu belki de. Yoksa var olmak, her şey olmaktır mı demek istiyordu?

Tümcenin öyküsü burada son buluyor, izin verin sonsöz olarak Schopenhauer'in ölümüne yakın Eduard Grisebach'a söylediği şu sözleri de ekleyeyim: "Eğer bazen kendimi talihsiz hissettimse bu bir anlaşmazlıktan, bir yanlıştan kaynaklanmıştır. Kendimi başkasının yerine koyduğum içindir, örneğin, asil üye olamayan bir yedeğin yerine ya da bir iftira yüzünden sanık olarak mahkemeye düşen birinin, sevdiği tarafından küçümsenen bir âşığın, ya da evinden çıkamayan bir hastanın yerine yahut da benzer sefaletlerden mustarip başka insanların yerine. Ben o kişiler olmadım, onlar benim giyip çıkardığım giysilerin kumaşı olmuştur olsa olsa. Kimim gerçekten? *İrade ve Tasavvur Olarak Dünya*'nın yazarıyım, gelecek yüzyılları düşünenlerin kafa yoracakları Varlık'ın bilmecesine yanıt verenim. İşte ben buyum. Ömrümün geri kalan yıllarında bunu inkâr edecek birisi çıkabilir mi?" Tam da *İrade ve Tasavvur Olarak Dünya*'yı yazmış olduğu için Schopenhauer düşünür olmanın bir hasta, horlanan biri olmak kadar yanıltıcı olduğunu, kendisininse bambaşka bir şey olduğunu biliyordu. Bambaşka bir şey: İrade, Parolles'in karanlık kökenleri, Swift'in olduğu şey.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

ZAMANIN YENİ ÇÜRÜTÜLMESİ

Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn
Mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein *

Daniel von Czepko, *Sexcenta monodisticha
sapientum*, III, ii (1655)

GİRİŞ

XVIII. yüzyılın ortalarında yayımlansaydı bu çürütme (ya da adı) Hume'un kaynakçasında yaşamaya devam edebilirdi; kimbilir, belki Huxley ya da Kemp Smith'in birkaç satırını da hak edecekti. Ama 1947'de –Bergson'dan sonra– yayımlandığı için eski bir sistemin anakronik *reductio ad absurdum*'u ya da, daha kötüsü, fizikötesinde yolunu şaşırmış bir Arjantinlinin zavallı bir oyunu olarak nitelenebilir. Her iki varsayım da olası ve belki de doğru; onları düzeltmek için az gelişmiş diyalektiğimle şaşırtıcı bir sonuca ulaşacağıma söz veremem. Açıklayacağım sav Zenon'un oku ya da Milinda Pañha'daki Yunanlı kralın arabası kadar eski; eğer bir yenilik varsa, o da Berkeley'in klasik aracını bu amaç için kullanmak olacak. Berkeley ve ardılı David Hume'un yapıtlarında, öne sürdüğüm savla çelişen ya da onu dışlayan bölümler bol bol var; yine de Berkeley'in öğretisinin kaçınılmaz sonucunu çıkardığıma inanıyorum.

(*) Alm. Benden önce zaman yoktu, benden sonra da olmayacak
Benimle doğdu, benimle yok olacak.

Birinci yazı (A) 1944 yılında Sur dergisinin 115. sayısında yayımlandı; ikincisi 1946 yılına ait ve birincinin yeniden gözden geçirilmiş versiyonu. İkisini birleştirip tek bir metin yapmayışımın bir nedeni var; birbirine benzeyen iki ayrı metnin, böylesine dik başlı bir konunun anlaşılmasını kolaylaştıracağını düşündüm.

Başlıkla ilgili bir iki şey söylemek istiyorum. Bu başlığın mantıkçıların *contradictio in adjecto* diye tanımladıkları garabete iyi bir örnek olduğunu bilmiyor değilim; çünkü zamanın çürütülmesine yeni (ya da eski) demek bu kavrama zamansal bir yüklem atfetmek olur ki bu da tam bu denemenin yok etmek istediği şey. Yine de, bu ince ironi, bu tür sözel oyunların önemini abartmadığımı kanıtlasın diye, başlığı olduğu gibi bırakıyorum. Bunun dışında, zaman sözcüğü kullandığımız dilin içine öylesine işlemiş, onu öylesine beslemiş ki büyük olasılıkla bu sayfalarda, zamanın adını anmayı gerektirmeyen, onsuz kurulabilecek tek bir tümce bulmak mümkün olmayacaktır.

Bu alıştırmaları Arjantin edebiyatına unutulmaz dizeler bırakan, felsefeyi tanrıbilimin gölgesinden kurtararak ve derslerinde Locke ile Condillac'ın prensiplerinden söz ederek felsefe eğitimine yenilik getiren atalarımın Juan Crisóstomo Lafinur'a (1797-1824) ithaf ediyorum. Crisóstomo Lafinur, yanlış yerde doğan birçokları gibi, sürgünde öldü.

J.L.B.

Buenos Aires, 23 Aralık 1946

A

I

Edebiyata ve zaman zaman da metafizik kargaşaya adanmış bir ömür boyunca, zamanın, şahsen inanmadığım, ama geceleri ve yorgun günbatımlarında, apaçık gerçeklerin yalıtıcı gücüyle beni yoklayan çürütülmesini gördüm, ya da hissettim. Bu çürütülme şu veya bu şekilde bütün kitaplarımda kendini gösterir: *Fervor de Buenos Aires*'teki (1923) "Inscripción en cualquier sepulcro"* ve "El truco" adlı şiirlerde ilk örnekleri var; *Evarista Carriego*'nun bir sayfası ve daha sonra alıntılacağım "Sentirse en muerte"** adlı denememde ise açıkça ilan ediliyor. Bu metinlerin hiçbirini beni tam anlamıyla tatmin etmiyor; kanıtlayıcı ve uslamlayıcı olmaktan çok kehanetçi ve dokunaklı olan sonuncu metin de dahil. Bu yazımda hepsini bütünleştirmeye çalışacağım.

(*) Herhangi bir Gömütteki Yazı.

(**) Ölümü Duyumsamak.

Zamanın çürütülmesini ele almama iki sav neden oldu: Berkley'in idealizmi ve Leibniz'in ayırdedilemezler ilkesi.

Berkeley (*Principles of Human Knowledge*, 3) şu gözlemi yapıyor:

Zihin olmaksızın ne düşüncelerimizin, ne tutkularımızın, ne de imgelemimizin biçimlendirdiği ideaların varolamayacağını herkes kabul edecektir. Duyuda izlerini bırakan çeşitli duyumların ya da ideaların, bunlar nasıl harmanlanmış ya da bir araya gelmiş olursa olsunlar (yani oluşturdukları nesneler ne olursa olsun) kendilerini algılayan bir zihin olmaksızın varolamayacakları da bu kadar açık görünüyor... Üzerinde yazı yazdığım masanın varolduğunu, yani onu gördüğümü, duyumsadığımı söylüyorum; eğer çalışma odamın dışında olsaydım, yine varolduğunu söylerdim. Bu sözlerimle eğer çalışma odamda olsaydım masayı algılayabilirdim ya da şu anda başka bir zihin onu algılamaktadır demek istiyorum... Düşünmeyen şeylerin, algılanmalarıyla hiçbir bağlantısı olmayan mutlak varoluşları üzerine söylenenleri anlamak ise bana büsbütün olanaksız görünüyor. Bu şeylerin varlığı algılanmaktır, kendilerini algılayan zihinlerin ya da düşünen şeylerin dışında varolmaları olanaksızdır.*

İtirazları öngörerek, 23. paragrafta şu görüşü ekliyor:

Ancak, çevrede onları algılayan hiç kimse olmasa bile ağaçların koruda, kitapların kitaplıkta varolmayı sürdürdüklerini imgelemekten kolay bir şey yoktur diyorsunuz. Bu hiç de güç değildir; ancak sorarım böyle bir şey yapmak zihninizde kitap, ağaç diye adlandırdığınız belli idealar tasarlarken, bunları algılayabilecek birinin ideasını tasarlamayı unut-

(*) George Berkeley'in (1685-1753) sözü edilen eserinden yapılan alıntılarda Halil Turan'ın çevirisinden yararlanılmıştır (*İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine*, G. Berkeley, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996).

maktan başka nedir? Bu sırada ideaların tümünü algılamaz, düşünmez misiniz? O halde yukarıda söylenenler işe yaramayacak, çünkü bütün gösterdikleri zihninizde bir idea tasarlama yetisi ya da bir imgelem olduğudur. Bunlar düşüncenizin nesnelerinin zihin olmaksızın varolmalarının kavranılabilir bir şey olduğunu göstermez.

Daha önce, 6. paragrafta, şunu öne sürmüştü:

Bazı gerçeklikler zihne o denli yakın ve açıktırlar ki onları görmek için bakmak yeterlidir. Bütün bu gökyüzü korosunun, bütün bu yeryüzü varlıklarının, kısacası dünyanın devasa çatısını oluşturan bütün cisimlerin bir zihin olmaksızın kalıcı olmadıkları, bunların varlıklarının *algılanmak* ya da *bilinmek* olduğu ve ben onları algılamadığımda, zihnimde ya da herhangi başka bir yaratılmış tinin zihninde varolmadıklarında hiç varolmayacakları, ya da ancak sonsuz bir tinin zihninde kalıcı olabilecekleri, bana göre işte böyle yakın ve açık bir gerçeklik.

Idealist doktrin, onu icat edenin sözcükleriyle, bu işte. Anlamak kolay, zor olan bu doktrinin sınırları içinde düşünmek. Schopenhauer'in kendisi bile bu doktrini açıklarken ihmalkârlık yapmak gibi bir kabahat işliyor. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) adlı kitabının ilk satırlarında, insanlığı hâlâ şaşkınlığa sürükleyen şu formülü öne sürüyor: "Dünya benim temsilimdir. Bu gerçeği itiraf eden kişi güneşi ve toprağı bilmediğinin, tek bildiğinin güneşi gören gözler, toprağı dokunan el olduğunun çok iyi farkındadır." Bir başka deyişle, idealist Schopenhauer'e göre gözler ve el, toprak ve güneşten daha az yanıltıcı ya da daha az zahiri. 1844'te bu görüşleri tamamlayan bir kitap yayımlıyor. İlk bölümünde eski hatayı yeniden keşfediyor ve daha da abartıyor: Evreni beyinin bir görüngüsü olarak tanımlı-

yor ve “kafadaki dünya” ile “kafanın dışındaki dünya” ayırımını getiriyor. Oysa Berkeley bunu 1713'te Philonous'a söyletmişti: “Sözünü ettiğin beyin duyarlı bir şey olarak ancak zihnimizde var olabilir. Ben, zihindeki bir düşüncenin ya da bir şeyin bütün diğerlerini var edeceği savının akla yakın bulup bulmadığını öğrenmek istiyordum. Eğer yanıtın evetse İlk Düşünce'nin ya da beynin kökenini nasıl açıklarsın?”

Schopenhauer'in dualizmi ya da serebralizmi haklı olarak Spiller'in birciliğiyle karşılaştırılabilir. Spiller (*The Mind of Man*, bölüm VIII, 1902) görsel olanı ve dokunsal olanı açıklamak için başvurulan ağ tabakasının ve cilt yüzeyinin dokunsal ve görsel iki sistem olduğunu; gördüğümüz odanın (“nesnel” odanın) imgelemimizde düşlediğimiz odadan (“beyinsel” odadan) büyük olmadığını ve onu içine almadığını, çünkü burada iki bağımsız görsel sistemin söz konusu olduğunu savunuyor. Berkeley (*Principles of Human Knowledge*, 10 ve 116) aynı biçimde birincil nitelikleri –nesnelerin sertlikleri ve oylumları– ve mutlak mekânı kabul etmiyor.

Berkeley nesnelerin varoluşlarının sürekliliğini doğruluyor, herhangi biri algılamıyor olsa da Tanrı bu nesneleri algılıyor. Daha mantıksal olan Hume, bu savı yadsıyor (*A Treatise of Human Nature*, I, 4, 2). Berkeley kişisel kimliği savunuyor, “ben düşüncelerim değilim, daha başka bir şeyim: etkin, düşünen bir ilkeyim” (*Dialogues*, 3); şüpheci Hume onu çürütüyor ve kişiyi, “akıl almaz bir hızla birbirini izleyen bir algılar kümesi ya da derlemesi” olarak görüyor (*A Treatise of Human Nature*, I, 4, 6). Her ikisi de zamanı doğruluyor: Berkeley'e göre zaman, “zihnimde muntazam bir biçimde akan ve herkes tarafından paylaşılan düşüncelerin ardışıklığı"dır (*Principles of Human Knowledge*, 98); Hume'a göre zaman, “bölünmez anlardan” oluşmalıdır (*A Treatise of Human Nature*, I, 2, 2).

İdealizmin savunucularının söylediklerinden bazılarını aktardım, kitaplarındaki önemli pasajları alıntıladım, tekrardan kaçınmadım ve açık olmaya çalıştım, Schopenhauer'i (biraz nankörlük ederek) sansürledim ve bütün bunları, okurun bu dengesiz zihinsel dünyaya girmesine yardımcı olmak için yaptım. Bu bir buharlaşan izlenimler dünyası; tin ve maddenin olmadığı, ne nesnel ne de öznel olan bir dünya; uzamın ideal mimarisinin olmadığı bir dünya; zamandan, *Principia*'nın bir örnek mutlak zamanından var edilmiş bir dünya; yorulmak bilmez bir labirent, bir kaos, bir düş. David Hume'un ulaştığı neredeyse eksiksiz çözülme.

İdealist argüman kabul edildikten sonra, daha da ileri gitmenin mümkün –belki de kaçınılmaz– olduğuna inanıyorum. Hume için ayın biçiminden ya da renginden söz etmek anlamsız; biçimi ve rengi ayın kendisi; zihnin algılamasından da söz edilemez, zihin zaten bir dizi algılamadan başka bir şey değil. Kartezyen, *düşünüyorum*, öyleyse *varım* geçerliliğini yitiriyor bu durumda; *düşünüyorum* demek ben'i bir postulat olarak ileri sürmektir, yani bir *petitio principii*'dir; XVIII. yüzyılda Lichtenberg *düşünüyorum* yerine öznesi belli olmayan *düşünüyor*'u kullanmayı öneriyordu. Tekrar ediyorum: Yüzlerin ardında eylemleri yöneten ve izlenimleri algılayan gizli bir ben yok; biz yalnızca bir dizi imgesel davranış ve yanlış izlenimleriz, o kadar. Bir dizi mi? Birer süreklilik olan tin ve maddeyi yadsırsak, uzamı da yadsırsak, bir süreklilik olan zamana hakkımız var mı, bilemiyorum.

Huckleberry Finn, Mississippi gecelerinden birinde uyanıyor, yarı karanlıkta yolunu kaybetmiş kayak, nehirden aşağılara doğru ilerliyor. Hava belki biraz soğuk. Huckleberry, suyun yorulmak bilmeyen uysal sesini işitiyor; tembel tembel gözlerini aralıyor, sayılamayacak denli çok yıldız görüyor, ağaçların oluşturduğu belli belirsiz bir çizgi görüyor; sonra onu karanlık sular gibi saran, epeski bir uykuya

dalıyor.¹ Idealizmin metafiziği bu izlenimlere bir özdeksel madde (nesne) ve bir tinsel madde (özne) eklemenin tehlikeli ve yararsız olduğunu söylüyor. Ben bunların, başlangıcı kadar sonu da anlaşılmaz olan bir dizinin elemanları olduğunu düşünmenin daha mantıksız olduğunu öne sürüyorum. Huck'ın algıladığı nehre ve kıyıya maddî bir başka kıyı ve bir başka nehir eklemek, bu ilk izlenimler ağına başka bir izlenim eklemek, idealizme göre haklı gösterilemez; benim açımdan da kronolojik kesinlik eklemek, yukarıda sözü edilen olayın 7 Haziran 1849 gecesini, saat dördü on geçeyle dördü onbir gece arası meydana geldiğini ileri sürmek bir o kadar yanlış olur. Başka bir deyişle, idealizmin kabul ettiği muazzam zamansal diziyi, idealizmin savlarıyla yadsıyorum. Hume, her şeyin kendine ait bir yeri olduğu mutlak mekânı yadsıyordu; ben bütün olayların birbirine bağlandığı tek bir zamanın varlığını yadsıyorum. Birlikte varolmayı yadsımak birbiri ardına varolmayı yadsımdan kolay değildir.

Pek çok durumda ardışıklığı yadsıyorum; ayrıca pek çok durumda zamanın paylaşılmasını da yadsıyorum. *Ben aşkımin sadakatını düşünerek mutlu olduğum sırada o beni aldatıyordu* diye düşünen âşık kendini kandırıyor: Eğer yaşadığımız her durum mutlaksa, o mutluluk o ihanetle aynı zamanda gerçekleşmedi; o ihaneti öğrenmek, “önceki” durumları değiştirmeyen, ama [o durumların] anısını değiştiren yeni bir durumdur. Bugünün mutsuzluğu, geçmişteki mutluluktan daha gerçek değildir. Daha somut bir örnek vereceğim. 1824 Ağustos ayının ilk günlerinde, Yüzbaşı Isidro Suárez, Peru Hafif Süvari Bölüğünün başında Junín zaferini kazandı; 1824 Ağustos ayının ilk günlerinde, De Quincey *Wilhelm Meisters Lehrjahre*'ye bir eleştiri yayımladı; bu olaylar o

1 Okura kolaylık olsun diye iki uyku arasındaki bir anı seçtim, tarihsel değil de yazınsal bir an. Bir kandırmacadan kuşkulanan, eğer isterse başka bir örnek verebilir; sözgelimi kendi yaşamından bir örnek.

gün çağdaş değildi (şimdi çağdaşlar), çünkü bu iki kişi birbirinden habersizdi, biri Montevideo'da, öteki Edinburgh'da öldüler. Her an kendi başına özerktir. Ne öç alma, ne bağışlama, ne hapishaneler, ne de unutulma, sapasağlam geçmişi değiştiremez. Her zaman geleceğe ilişkin olan umut ve korku da, yani, şimdinin tutanağını tutan bizlerin yaşamayacağımız olaylar için duyduğumuz umut ve korku da bana en az o kadar boş geliyor. Bana şimdiki zamanın, psikologların *specious present*'inin,* bir saniyenin ufacık bir kesitiyle birkaç saniye arasında bir süreyi kapsadığını söylüyorlar, evrenin tarihi de bu kadar sürüyor. Daha doğrusu, kişinin yaşamı, hatta bir gecesi bile olmadığı gibi böyle bir tarih de yok; yaşadığımız anlar var, bu anların imgesel toplamı değil. Bütün olayların toplamı olan evren, Shakespeare'in 1592 ve 1594 arasında düşlediği şeylerden –bir tek, birçok, hiç?– daha az ideal bir derleme değil. Bir de şunu ekliyorum: eğer zaman zihinsel bir süreçse nasıl olur da binlerce kişi, hatta sadece iki farklı kişi, onu paylaşabilir?

Yukarıdaki paragraflarda savunulan argüman, örneklerle sıkılaştığı ve kesintiye uğradığı için karmaşık görünebilir. Daha doğrudan bir yöntem deneyeceğim. Tekrarların bol olduğu bir yaşam düşünelim, örneğin benim yaşamım. Recoleta mezarlığının önünden her geçişimde babamın, büyük babalarımın ve onların babalarının burada gömülü olduklarını, benim de bir gün oraya gömüleceğimi anımsamadan edemiyorum, sonra birçok kez bunu anımsadığımı anımsıyorum; gecenin yalnızlığında kenar mahallelerde gezinirken, bu tür gezintilerin anılar gibi gereksiz ayrıntıları sildiği için hoşuma gittiğini düşünmeden edemiyorum; bir seviyi ya da bir arkadaşlığı yitirdiğime üzülürken, gerçekte sahip olmadığım bir şeyi yitirdiğimi düşünmeden edemiyorum; *Sur* dergisinin bulunduğu

(*) Psikolog E. R. Clay'in icat ettiği, William James'in geliştirdiği "sahte şimdi", bize "şimdi" dedirten süre.

binanın köşesini her dönüşümde sen geliyorsun aklıma Helena, her seferinde esinti burnuma okaliptüs kokusu getirdiğinde Androque'yi, çocukluğumu düşünüyorum; Herakleitos'un 91. fragmanını ("Aynı nehirden iki kere geçilmez") anımsadığımda bu düşünürün diyalektik ustalığına hayran kalıyorum, tabii, ilk anlamı ("Aynı nehir değil") kabul edişimiz içten içe ikinciye kabul etmemize yol açıyor ("aynı kişi değilim") ve bize bunu icat ettiğimiz duygusunu veriyor; bir Cermenofil'in yidiş'i kınadığını duyduğumda, yidiş'in her şeyden önce bir Alman lehçesi olduğunu, Kutsal Ruh'un diliyle çok az lekelenmediğini düşünüyorum. Bu totolojiler (ve yinelemediğim daha birçokları) benim tüm yaşamım. Elbette, kesinlik kazanmadan yineleniyorlar; vurgulamada, ısıda, ışıktaki, genel fizyolojik durumda farklılıklar oluyor. Ama duruma bağlı koşullardaki farklılıkların sayısının sonsuz olmadığından kuşkulaniyorum: Bir bireyin (ya da birbirinin varlığından habersiz olan ama aynı süreci yaşayan iki bireyin) zihninden geçen iki aynı anı örnek alabiliriz. Bu aynılık önerildiğinde şu soru akla geliyor: Bu iki an aynı değil mi? *Tek bir terimin* yinelenmesi zaman dizisini bozmak ve karmaşılaştırmak için yeterli olmaz mı? Heyecanla kendini Shakespeare'in bir satırına kaptıran kişi, somut olarak Shakespeare'in ta kendisi değil midir?

Genel hatlarıyla çizdiğim sistemin etik değerinden hâlâ emin değilim. Böyle bir sistem var mı, onu da bilmiyorum. Mishnah'ın Sandrin'inde, dördüncü bölümün beşinci paragrafında şöyle bir açıklama var: İlâhî Adalete göre tek bir kişiyi öldüren, bütün dünyayı yok eder. Çoğul kullanılmadığına göre, bütün insanları ortadan kaldıran kişi ilkel ve yalnız Kabil'den daha fazla suç işlemiş olmayacaktır; neden olduğu yıkım da, büyü de, daha evrensel değildir. Ben bunun doğru olduğuna inanıyorum. Bütün o gürültülü felaketler –yangınlar, savaşlar, salgın hastalıklar– pek çok aynada yansamayla çoğalmış birer acıdır. Bernard Shaw da aynı kanıda (*Guide to Socialism*,

86): “Senin çektiğin acı yeryüzünde çekilebilecek en büyük acı. Eğer açlıktan ölürsen var olan ve var olacak bütün açlıkları hissedersin. Eğer seninle beraber on bin kişi daha ölürse, onların da senin yazgını paylaşmaları, ne on bin kat fazla açlık hissetmene neden olur, ne de can çekişmen on bin kat artar”. Karşılaştırınız: C. S. Lewis, *The Problem of Pain*, vii.

Lucretius (*De rerum natura*, I, 830), altının altın taneciklerinden, ateşin kıvılcımlardan, kemiğin gözle görülemeyen kemik parçacıklarından oluştuğu doktrinini Anaksagoras a atfediyor. Josiah Royce, belki de Aziz Augustinus’un etkisinde kalarak, zamanın zamandan oluştuğunu ve “bu yüzden, gerçekleşen her şimdinin de ardışık olduğunu” (*The World and the Individual*, II, 139) ileri sürüyor. Royce’un bu önerisi bu çalışmanın savına uygun düşüyor.

II

Her dilin doğasında ardışıklık vardır, ama bu sonsuzu, zamana bağlı olmayı uslamamak için etkili bir araç değil. Yukardaki savdan memnun kalmayanlar, belki daha önce de değindiğim, 1928’de kaleme alınan; “Sentirse el muerte” adlı anlatıdan şu sayfayı yeğlerler:

Burada birkaç gece önce başımdan geçen bir deneyimi kaydetmek istiyorum: Göz açıp kapayana kadar uçup giden bir saçmalık ve öyle bir esriklik ki macera demeye dilim varmıyor; bir düşünce demek içinse fazla usa aykırı ve duygusal. Bir sahne ve bu sahneye ilişkin bir sözcük var: daha önce kullandığım ama bütün varlığımla yaşamamış olduğum bir sözcük. Olayın meydana gelmesine yol açan mekânsal ve zamansal rastlantıları da ekleyerek anlatıyorum.

Olayı şöyle anımsıyorum: O geceden önceki öğleden sonra Barracas’taydım. Burası sık gittiğim bir yer değildir, daha

sonraları dolaştığım yerlerden uzaklığı o güne tuhaf bir tat veriyor. Gece için belli bir programım yoktu; hava hafif serinlemişti, yemekten sonra hem yürümek hem de eski günleri anımsamak amacıyla dışarı çıktım. Bu yürüyüş için önceden kendime bir rota çizmek istemedim, sürprizli beklentileri tek bir olasılık uğruna harcamamak için, en çok sayıda olasılığa açık olmaya çalışıyordum. Mümkün olduğunca rastgele yürüdüm, bilinçli bir önyargıyla tek yaptığım, sokaklar ve bulvarlardan kaçınmak oldu; bunun dışında rastlantının karanlık çağrılarına uyuyordum. Ama tanıdık bir çekim beni adlarını her zaman anımsayacağım, yüreğimde saygı uyandıran semtlere sürükledi. Çocukluğumun geçtiği yerler, kendi mahallem değil sözünü ettiğim, hâlâ esrarengiz olan yakın çevresini kastediyorum; gerçekleriyle değil de söylenenlerden bildiğim, hem mitolojik hem de tanıdık gelen bölgeyi. Bu sokaklar benim için bilinenin tersi –başka deyişle bilinenin arka yüzü–, evimizin temelleri ya da görmediğimiz iskeletimiz kadar bilinmeyen yerlerdi.

Adımlarım beni bir köşeye götürdü. Düşünceleri bir yana bırakmanın huzuruyla geceyi içime çektim. Karşımdaki manzara basit ve yalındı, belki de yorgun olduğum için daha da basitmiş gibi görünüyordu. Tipik bir görüntü olması manzarayı gerçekdışı yapıyordu. Sokağın iki yanında alçak evler vardı; ilk izlenim yoksulluk olsa da hemen ardından mutluluk okunuyordu. Sokak çok yoksul, çok güzeldi. Evlerden hiçbirisi dikkati çekecek kadar öne çıkmamıştı; bir incir ağacının gölgesi üstlerine düşmüştü; duvar çizgisinden daha yüksek olan kapılar, sanki gecenin sonsuzluğuyla aynı maddeden yapılmıştı. Dik bir kaldırım sokakla birlikte ilerliyordu; sokak topraktı, henüz keşfedilmemiş Amerika'nın toprağı. Sokağın hemen gerisinde *pampa* Maldonado'ya doğru uzanıyordu. Çamurlu ve kaotik zemin üzerinde gül rengi bir sundurma, sanki ayın ışınlarını konuk etmiyor da

kendi ışığını yayıyordu çevreye. O sevecenliği, o gül kuru-
sundan başka hiçbir renk o denli iyi anlatamaz.

O yalınlığa bakarak durdum. “Otuz yıl öncesinin aynı,”
diye düşündüm, eminim yüksek sesle. Otuz yıl, diye tah-
min yürüttüm; başka ülkeler için yakın bir geçmiş ama
dünyanın bu değişken köşesi için uzak bir zaman. Belki bir
kuş sesi duyuluyordu ve o kuşa ufacık, kuş kadar bir şefkat
duydum. En öne çıkan anım: o başdöndürücü sessizlikte
ağustos böceklerinin zaman dışı vızıltısından başka ses du-
yulmuyordu. Kolayca dile getirilen *Bin sekizyüz bilmem kaç*
yılındayım düşüncesi birkaç sözcük olmaktan çıkıp yoğun-
laşarak gerçeğe dönüştü. Kendimi ölüymüşüm gibi hisset-
tim, sanki dünyanın soyut bir algılayıcısıydım; metafiziğin
yüce aydınlatıcılığıyla, bilgiyle massedilmiş, tanımlanamaz
bir ürküntü duydum. Hayır, zamanın kuşkulu sularında
geriye doğru yüzdüğümü düşünmedim, daha çok, o kav-
ranması güç *sonsuzluk* sözcüğünün üstü kapalı ya da olma-
yan anlamını kavramışım kuşkusu uyandı içimde. Bu haya-
li ancak çok sonra tanımlayabildim.

Ve şimdi onu şöyle anlatacağım: Bu katışıksız olguların
yalın temsili –sakin ve berrak gece, küçük aydınlık duvar,
hanımelinin taşralı kokusu, yaradılış toprağı– yıllar öncesi
'gibi' değil; herhangi bir benzerlik ya da yineleme olmadan,
onun aynı. Eğer bu aynılığı algılayabilirsek, zaman bir al-
danma: Görünürdeki dünün bir anıyla, görünürdeki bugü-
nün başka bir anı arasındaki ilgisizlik ve ayrılmazlık, zama-
nın çözülmesi için yeterli.

İnsanlık tarihinde bu tür anların sayısının sonsuz olma-
dığı açık. Başlıcaları –fiziksel acı ve keyif anları, rüyanın
yaklaştığı anlar, bir müzik parçası dinlerken geçirilen an-
lar, çok yoğun ya da isteksiz yaşanan anlar– daha da az ki-
şisel. Şu sonuca varıyorum: Yaşam öylesine zavallı ki ölüm-
süz olmaya değmez. Ama zavallılığımızdan bile emin de-

ğiliz, çünkü duyusal açıdan kolayca çürütülebilen zaman, özünde sıkı bir ardışıklık kavramı olan entelektüel dünyada, o denli kolay çürütülemiyor. Kısacası, o gecenin bana cömertçe bahsettiği gerçek esrime anı ve olası sonsuzluk iması, göz açıp kapayıncaya kadar yok olan bir düşüncenin duyusal öyküsü ve bir kararsızlık itirafı olarak bu sayfalarda kalacak.

B

Felsefe tarihinin kaydettiği doktrinler arasında belki de en eski ve en yaygın olanı idealizmdir. Bu gözlem Carlyle'a (Novalis, 1829) ait. İlişkilendirdiği felsefecilere, sonsuz listeyi tamamlama umudu beslemeden şu adları da ekleyebiliriz: Tek gerçeğin ilkörnekler olduğunu savunan Platoncular (Norris, Judas Abrabanel, Gemistus, Plotinus), tanrısal olmayan her şeyi önemsiz gören tanrıbilimciler (Malebranche, Johannes Eckhart), evreni Mutlak'ın boş bir nitelemesine dönüştüren monistler (Bradley, Hegel, Parmenides)... Idealizm metafizik kaygılar kadar eski: En öne çıkan savunucusu George Berkeley XVIII. yüzyılda parlıyor; Schopenhauer'in (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 1) açıklamalarının tersine, Berkeley'in değeri bu doktrini sezmiş olmasında değil, onu ussallaştırmak için ileri sürdüğü argümanlarda. Berkeley bu argümanları madde düşüncesine karşı kullandı; Hume onları bilince uyguladı. Benim amacım aynı argümanları zamana uygulamak. Ama önce bu diyalektiğin farklı evrelerini özetleyeceğim.

Berkeley maddeyi yadsıyordu. Bu, renkleri, kokuları, tatları, sesleri ve teması yok saydığı anlamına gelmiyor; bu konu iyi anlaşılmalı. Yadsıdığı şey, dış dünyaya ilişkin bu algıların ya da bileşenlerin ötesinde gözle görülmeyen, dokunulmayan, madde diye adlandırdığımız bir şey olmasıydı.

Berkley kimsenin duyumsamadığı acıların, kimsenin görmediği renklerin, kimsenin dokunmadığı biçimlerin var olabileceğini yadsıyordu. Algılara madde eklemenin, dünyaya kavranılamaz bir dünya eklemek olduğunu öne sürüyordu. Duyuların imal ettiği görünür dünyaya inanıyordu, ama maddesel dünyanın (diyelim ki Toland'ın dünyası) yanıltıcı bir ikileme olduğu kanaatindeydi. Şöyle diyordu (*Principles of Human Knowledge*, 3):

Zihin olmaksızın ne düşüncelerimizin, ne tutkularımızın, ne de imgelemimizin biçimlendirdiği idealarımızın varolamayacağını herkes kabul edecektir. Duyuda izlerini bırakan çeşitli duyumların ya da ideaların, bunlar nasıl harmanlanmış ya da bir araya gelmiş olursa olsunlar (yani oluşturdukları nesneler ne olursa olsun) kendilerini algılayan bir zihin olmaksızın varolamayacakları da bu kadar açık görünüyor... Üzerinde yazı yazdığım masanın varolduğunu, yani onu gördüğümü, duyumsadığımı söylüyorum; eğer çalışma odamın dışında olsaydım, yine varolduğunu söylerdim. Bu sözlerimle eğer çalışma odamda olsaydım masayı algılayabilirdim ya da şu anda başka bir zihin onu algılamaktadır demek istiyorum... Düşünmeyen şeylerin algılanmalarıyla hiçbir bağlantısı olmayan mutlak varoluşları üzerine söylenenleri anlamak ise bana büsbütün olanaksız görünüyor. Bu şeylerin varlığı algılanmaktır, kendilerini algılayan zihinlerin ya da düşünen şeylerin dışında varolmaları olanaksızdır.

İtirazları öngörerek, 23. paragrafta şu görüşü ekliyor:

Ancak, çevrede onları algılayan hiç kimse olmasa bile ağaçların koruda, kitapların kitaplıkta varolmayı sürdürdüklerini imgelemekten kolay bir şey yoktur diyorsunuz. Bu hiç de güç değildir; ancak sorarım, böyle bir şey yapmak zihniniz-

de kitap, ağaç diye adlandırdığınız belli idealar tasarlarken, bunları algılayabilecek birinin ideasını tasarlamayı unutmaktan başka nedir? Bu sırada ideaların tümünü algılamaz, düşünmez misiniz? O halde yukarıda söylenenler işe yaramayacak, çünkü bütün gösterdikleri zihninizde bir idea tasarlama yetisi ya da bir imgelem olduğudur. Bunlar düşüncenizin nesnelerinin zihin olmaksızın varolabileceklerinin kavranılabilir bir şey olduğunu göstermez.

Daha önce, 6. paragrafta, şunu öne sürmüştü:

Bazı gerçeklikler zihne o denli yakın ve açıktırlar ki onları görmek için bakmak yeterlidir. Bütün bu gökyüzü korosunun, bütün bu yeryüzü varlıklarının, kısacası dünyanın devasa çatısını oluşturan bütün cisimlerin bir zihin olmaksızın kalıcı olmadıkları, bunların varlıklarının *algılanmak* ya da *bilinmek* olduğu ve ben onları algılamadığımda, zihnimde ya da herhangi başka bir yaratılmış tinin zihninde varolmadıklarında hiç varolmayacakları, ya da ancak sonsuz bir tinin zihninde kalıcı olabilecekleri, bana göre işte böyle yakın ve açık bir gerçeklik.

(Berkeley'in tanrısı, amacı dünyanın tutarlılığını sağlamak olan, her yerde hazır ve nazır bir seyircidir.)

Yukarıda açıkladığım doktrin yanlış yorumlanmıştır. Herbert Spencer (*Principles of Psychology*, VIII, 6) bilinç dışında hiçbir şey yoksa, bilincin zaman ve mekânda sonsuz olması gerektiğini ileri sürerek Berkeley'in savını çürüttüğüne inanıyor. Eğer tüm zamanın birisi tarafından algılandığını kabul edersek, bilincin zamanda sonsuz olduğu doğru; ama zamanın, doğası gereği, sonsuz sayıda yüzyılı içine aldığını düşünüyorsak, yanlış. Bilincin mekânda sonsuz olması gerektiği ise geçersiz bir sav, çünkü Berkeley (*Principles of Human Knowledge*, 116; *Siris*, 266) mutlak mekânı defalarca yadsı-

mıştı. Schopenhauer'in (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 1), idealistlerin dünyasının beyinsel bir görüngü olduğunu öne sürdüğünde düştüğü hataysa çok daha anlaşılır. Gerçekten de Berkeley bir yerde şu soruyu soruyordu (*Dialogues between Hylas and Philonous*, II): "Beyin... duyu algılayan bir şey olduğundan yalnızca zihinde var olabilir. Zihindeki bir ideanın ya da bir şeyin bütün öteki idealara yol açtığı varsayımını akla yakın mı buluyorsun, bunu bilmek isterim. Eğer yanıtın evetse o ilk düşüncenin ya da beynin kökenini nasıl açıklarsın?" Aslına bakılırsa, beyin en az Centaurus takımıydı kadar dış dünyanın bir parçası.

Berkeley duyulardan gelen izlenimlerin ardında bir nesne olduğunu yadsıyordu; David Hume ise, algılanan değişimlerin ardında bir özne olduğunu yadsıdı. Berkeley maddeyi yadsıdı, Hume tını; Berkeley birbirini izleyen algılamalara maddenin metafizik nosyonunu eklememizi istemiyordu, Hume birbirini izleyen zihinsel durumlara bir metafizik ben nosyonunu eklememizi istemiyor. Alexander Campbell'in işaret ettiği gibi, Berkeley'in argümanlarının çoğaltılması öylesine mantıksal ki, zaten kendisi de bunu öngörmüştü; hatta Kartezyen *ergo sum* aracılığıyla reddetmeyi denemişti. Hylas, David Hume'dan önce davranarak, "Eğer ilkelerin geçerliyse, sen kendin de hiçbir tözün desteklemediği, sık sık değişen bir idealar sisteminden başka bir şey değilsin... tinsel tözden söz etmek özdeksel tözden söz etmek kadar saçma," diye fikir yürütüyor *Dialogues*'un üçüncü ve son bölümünde. Hume (*A Treatise of Human Nature*, I, 4, 6) bu görüşe katılıyor:

... İnsanlığın geri kalanı için şunu söyleyebilirim; birbirini akıl almaz hızla izleyen farklı algıların oluşturduğu bir kümeden ya da bu algıların toplamından başka bir şey değildir... Zihin, algıların birbirini izleyerek sahne aldığı, geçit

yaptığı, tekrar geçit yaptığı, akıp gittiği ve sonsuz haller ve durumlarla birbirine eklemlendiği bir tür tiyatro... Bu benzetme bizi aldatmamalı. Zihin yalnızca birbirini izleyen algılardan oluşur; bu sahnelerin nerede gerçekleştiği, ya da hangi malzemeden oluştuğu hakkında en küçük bir fikrimiz olmaz.

İdealist sav kabul edilirse, daha ileri gitmek mümkün – hatta belki de kaçınılmaz. Berkeley’e göre zaman, “bütün varlıkların katıldığı... ideaların hep aynı biçimde art arda gelmesi” (*Principles of Human Knowledge*, 98); Hume’a göre ise “bölünemez anlardan oluşuyor” (*A Treatise of Human Nature*, I, 2, 3). Ancak, birer süreklilik olan madde ve tin yok sayılıyorsa, ayrıca uzam da yok sayılıyorsa, bir başka süreklilik olan zamanı ne hakla var kabul edebiliriz bilemiyorum. (Gerçek ya da varsayılan) madde algılanmadığında var olmuyorsa; zihinsel durumlar olmadan tin var olmuyorsa; şimdiki anın dışında zaman da var olmayacaktır. Çok basit olan bir an seçelim, örneğin Chuang Tzu’nun (Herbert Allen Giles: *Chuang Tzu*, 1889) düşü. Chuang Tzu, yirmi dört yüzyıl önce bir kelebek olduğunu düşledi ve uyandığında, düşünde kelebek olduğunu gören bir adam mı, yoksa adam olduğunu düşleyen bir kelebek mi olduğunu bilemedi. Uyandığı anı ele almayalım, düş gördüğü anları, ya da bu anlardan herhangi birini düşünelim. “Düşümde havada uçan ve Chuang Tzu’dan haberi bile olmayan bir kelebek olduğumu gördüm,” diyor kadim metin. Chuang Tzu’nun üzerinde uçuğu bir bahçe mi, yoksa hareket eden sarı bir üçgen mi, ki bu kuşkusuz kendisi, gördüğünü hiçbir zaman bilemeyeceğiz; ama bellek üretiyor olsa da, imgenin öznel olduğundan eminiz. Psikofizik koşutluk doktrini bu imgeyi düş görenin sinir sistemindeki bir değişikliğe dayandırır; Berkeley’e göre o anda ne Chuang Tzu’nun bedeni, ne de düş içinde düş gör-

düğü yatak odası vardı, o anda her ikisi de sadece Tanrı'nın zihninde birer algıydı. Hume olanları daha da basitleştiriyor. O anda Chuang Tzu'nun tininin var olmadığını, yalnızca düşünün renklerinin ve kelebek olduğu inancının var olduğunu ileri sürüyor. İsa'dan dört yüzyıl kadar önce, Chuang Tzu'nun zihninde çok kısa bir süre için var olmuş olan bir "algılar toplamı ya da kümesi"nin terimi olarak; $n - 1$ ve $n + 1$ arasındaki sonsuz zamansal dizimin n terimi olarak varoldu yalnızca. İdealizm için zihinsel süreçlerin dışında bir gerçek yok; algılanan kelebeğe nesnel bir kelebek eklemek idealistler için gereksiz bir ikileme ve yine onlara göre herhangi bir sürece bir ben eklemek de en az bir o kadar aşırılık. Bir düş görüldüğünü, bir algılama olduğunu kabul ediyor, ama ne bir düş göreni, ne de bir düşün varlığını kabul ediyor; nesneler ve öznelere söz etmeyi kirli bir söylencesel girişim olarak görüyor. Her psişik durum kendi içinde yeterliyse ve bu durumla başka durumlar ya da bir ben arasında ilişki kurmak yanlış ve boşuna bir eklentiye, ne hakla onlara zaman içinde yer verebiliriz? Chuang Tzu düşünde bir kelebek olduğunu görüyor, bu düş süresince o Chuang Tzu değil, bir kelebek. Uzam ve ben ortadan kalktığına göre, bu anlarla uyanma anı ve Çin tarihinin feodal dönemi arasında nasıl ilişki kurabiliriz? Bu, o düşün tarihini, hiç değilse yaklaşık olarak, hiçbir zaman bilemeyiz anlamına gelmiyor; yalnızca bir olayın, yeryüzündeki herhangi bir olayın kronolojik tarihinin saptanması o olaya yabancı ve onun dışındadır demek oluyor. Çin'de Chuang Tzu'nun düşü dilden dile dolaşmış; diyelim ki sayısız okurları arasından biri bir kelebek ve sonra Chuang Tzu olduğunu düşledi. Hatta, hiç de olanaksız olmayan bir rastlantı eseri, bu kişinin gördüğü düşün ustanın düşünün tıpatıp aynısı olduğunu varsayalım. Böyle bir eşitliği varsaydıktan sonra şu soruyu sormalıyız: Tastamam örtüşen anlar aynı anlar değil mi? *Yinelenen tek bir öge*

dünya tarihini altüst edip karıştırmak, hatta böyle bir tarih olmadığını göstermek için yeterli değil mi?

Zamanı yadsımak iki şeyi yadsımaktır: Birincisi bir dizinin öğelerinin ard ardalığını yadsımak, ikincisi iki dizinin öğelerinin eşzamanlılığını yadsımak. Dahası, eğer her öğe mutlaksa, her birinin ilişkileri, bu ilişkilerin varlığının bilincine indirgenir. Bir durumun ötekinden önce geldiğini biliyorsak bu durumun ötekini öncelediğini söyleyebiliriz; G durumuyla H durumu eşzamanlı olarak tanımlanmışsa, ikisinin eşzamanlı olduğunu söyleyebiliriz. Schopenhaur'un² temel gerçekler çizelgesinde (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 4) iddia ettiğinin tersine zamanın her bir kesiti aynı anda bütün uzamı doldurmaz, zaman aynı anda her yerde değildir. (Doğal olarak, geldiğimiz bu noktada, uzamın da var olduğu söylenemez.)

Meinong, ilksezi kuramında, imgelem ürünü nesnelerin varlıklarının sezilebileceğini kabul ediyor; örneğin dördüncü boyut, ya da Condillac'ın duyarlı yontusu, Lotze'nin varsayımsal hayvanı veya *I'nın* karekökü. İşaret ettiğim nedenler geçerliyse, madde de, ben de, dış dünya da, evrensel tarih de, yaşamlarımız da bu bulanık ve belirsiz küreye ait.

Bunun yanı sıra, *zamanı yadsıma* ifadesinin anlamı da açık değil. Platon'un ya da Boethius'un anladığı anlamda sonsuzluk anlamına da gelebilir, Sextus Empiricus'un ikilemleri anlamına da. Sextus Empiricus (*Adversus mathematicos*, XI, 197) geçmiş, yani gerçekleşmiş olanı ve geleceği, yani henüz gerçekleşmemiş olanı yadsıyor ve şimdiki zamanın bölünebilir mi bölünemez mi olduğunu tartışıyor. Bölünemez değil, çünkü öyle olsaydı ne onu geçmişe bağlayan bir başlangıcı ne de geleceğe bağlayan bir sonu olurdu; bir ortası da olmazdı, çünkü başlangıcı ve sonu olmayan bir şeyin orta-

2 Ondan önce Newton, "Uzamın her parçacığı sonsuzdur, her bölünemez anın süresi her yerdedir," demişti (*Principia*, III, 42).

sı da olamaz; bölünür de değil, çünkü bölünür olması için bir olmuş olan bir de olmayan parçası olması gerekir. Ergo, şimdi yoktur, geçmiş ve gelecek de var olmadığı için zaman da yoktur. F. H. Bradley bu karmaşayı yeniden keşfediyor ve geliştiriyor. Ona göre (*Appearance and Reality*, IV) eğer şimdi başka şimdilere bölünebiliyorsa zamandan daha az karmaşık değil; eğer bölünemiyorsa zaman, zaman dışı şeyler arasındaki ilişkiden ibaret. Görüyoruz ki bu tür uslamalar bütünün yadsımak için önce bütünün oluşturan parçaları yadsıyor; ben bütünün oluşturan her bir parçayı yüceltmek için bütünün yadsıyorum. Berkeley ve Hume'un diyalektiğinden Shopenhauer'in görüşlerine ulaştım:

Istencin ortaya çıkma biçimi geçmiş ya da gelecek zaman değil, şimdiki zamandır; ilk ikisi yalnızca kavram olarak ve akılcı ilke doğrultusunda, bilinci harekete geçirmek için vardır. Kimse geçmişte yaşamadı, kimse gelecekte yaşamayacaktır: bütün yaşamın tek biçimi şimdiki zamandır; bu öyle bir aidiyettir ki hiçbir felaket söküp alamaz... Zaman sürekli dönen bir çember gibidir: aşağıya inen yay geçmiştir, yukarı çıkan yay da gelecek; yukarıda, teğete dokunan bölünemez bir nokta vardır, işte bu nokta şimdiki zamandır. Teğet kadar hareketsiz olan bu ufacık nokta nesnenin, ki biçimini zamandan alır, özneye dokunduğu yerdir; özne biçimden yoksundur, çünkü bilinebilire ait değildir ve bilginin önkoşuludur (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 54).

Budizm üzerine V. yüzyılda yazılmış bir kitap, *Visuddhimagga* (Aydınlanma Yolu) aynı doktrini aynı simgeyle açıklıyor: “Doğrusu şu ki, bir varlığın ömrü bir düşüncenin süresi kadardır. Nasıl bir araba tekerleği dönerken yere yalnız bir noktada değiyorsa, yaşam da tek bir düşünce kadar sürer” (Radhakrishnan: *Indian Philosophy*, I, 373). Başka Budist metinlerde dünyanın günde altı milyar beş yüz milyon kez kendi

kendini yok edip yeniden doğduğundan ve her insanın, ancak bir an var olan bir dizi yalnız insanın başdöndürücü biçimde gerçekleştirdiği bir yanılsama olduğundan söz ediliyor. “Geçmiş andaki kişi –Arınma Yolu bizi uyarıyor– yaşamıştır, ama artık yaşamıyor ve yaşamayacak; gelecekteki bir ana ait bir kişi yaşayacak, ama ne yaşadı ne de yaşıyor; şimdiye ait bir kişi yaşıyor, ama ne yaşadı ne de yaşayacak” (A.g.e., I, 407). Bu sözleri Plutarch’ın (*De E apud Delphos*, 18) şu sözleriyle karşılaştırabiliriz: “Dünün kişisi bugünün kişisinde öldü, bugünün kişisi yarınkinde ölecek”.

And yet, and yet... Zamanın sürekliliğini yadsımak, ben’i yadsımak, astronomik evreni yadsımak; bunlar apaçık karamsarlıklar ve gizli tesellilerdir. Yazgımızın korkunçluğu (Swedenborg’un cehenneminden ve Tibet mitolojisindeki cehennemden farklı olarak) gerçekdışı olmasından gelmiyor; korkunç, çünkü geriye dönüşü yok ve kaskatı. Zaman, beni oluşturan töz. Zaman beni kapıp sürükleyerek götüren bir nehir, ama nehir benim; zaman beni parçalayan bir kaplan, ama kaplan benim; zaman beni yakan bir ateş, ama ateş benim. Yeryüzü, ne yazık ki, gerçek; ben, ne yazık ki, Borges’im.

*Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,
So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.**

(ANGLUS SILSIUS: *Cherubinischer Wandersmann*, vı, 263, 1675).

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

(*) Alm. Dostum, yeter. Daha okumak istiyorsan,
O zaman git ve kendin yazı ol, varlığın kendisi ol.

KLASİKLER ÜZERİNE

Çok az bilim kolu kökenbilimden daha ilgi çekici olabilir; bunun nedeni tarih boyunca sözcüklerin ilk anlamlarında yaşanan beklenmedik değişimlerdir. Aykırı düşünceye çokça yaklaşan bu değişimler bir sözcüğün kökenini açıklamakta bize çok az yardımcı olabilir. İspanyolca *calculo*, hesap sözcüğünün Latince küçük taş anlamına geldiğini ve sayılar icat edilmeden önce Pythagorasçıların bu taşları kullandıklarını bilmemiz, cebirin bilinmeyenlerini kavramamızı sağlamaz; İspanyolca'daki *hipócrita*, yani iki yüzlü sözcüğünün ilk anlamının oyuncu; *persona*, yani kişi sözcüğünün ilk anlamının maske olduğunu bilmek, törebilim öğrenimi için değerli bir araç değildir. Aynı şekilde, klasik sözcüğünün bugünkü anlamını kesinleştirmek için bu sıfatın Latince *classis* –ki ilk başta filo, donanma anlamına gelirken daha sonraları düzen anlamını alıyor– sözcüğünden geldiğini bilmenin bir yararı yok. (Yeri gelmişken *ship-shape*'in benzer oluşumunu da anımsatalım.)

Şimdilerde klasik bir kitap nedir? Elimin altında Eliot'un, Arnold'un ve Sainte-Beuve'ün tanımlamaları var ki hepsi de

uygun, aydınlatıcı tanımlamalar; bu ünlü yazarlarla aynı fikirde olmak benim için sevindirici olurdu, ama onlara başvurmayacağım. Altmış küsur yaşımı doldurdum, kişi benim yaşıma gelince rastlantılar ya da yeniliklerden çok gerçek olduğuna inandığı şeylere önem veriyor. Yani demem o ki, bu konuda düşündüklerimi açıklamakla yetineceğim.

Bu konuda beni ilk uyaran Herbert Allen Giles'in Çin Edebiyat Tarihi (1901) oldu. Kitabın ikinci bölümünde Konfüçyüs'ün yayımladığı beş kutsal metninden birinin *I King*, ya da Değişimler Kitabı olduğunu okudum. Altmış dört heksagramdan oluşan *I King* bazıları kesik, bazıları tam altı çizginin olası bütün bileşimlerini içeriyor. Örneğin, şemalardan biri iki tam çizgi, bir kesik çizgi ve üç tam çizgiden oluşuyor. Tarih öncesi imparatorlarından biri, heksagramları kutsal kaplumbağaların kabuğunda bulmuş. Leibniz, şemadaki heksagramda ikili sayı sistemi gördüğüne inanıyordu; başkaları anlaşılması güç bir felsefe görüyorlardı, Wilhelm gibi daha başkaları için ise altmış dört figür, bir girişim ya da sürecin altmış dört evresine tekabül ediyordu, bu yüzden geleceği görmeye yarayan bir araçtı. Daha başkaları için bir kabilenin sözlüğü, yine başka kişiler için bir takvimdi. Xul Solar'ın bu şemayı kürdanlar ve kibrit çöpleriyle yeniden kurduğunu anımsıyorum. Değişimler Kitabı yabancılarla salt *chinioserie** gibi gelebilir, böyle bir risk olduğu doğru; ama binlerce kuşaktan kültürlü kişiler bu kitabı inançla okumuşlar, okuyorlar, okumayı sürdürecekler. Konfüçyüs öğrencilerine, eğer gelecek ona yüz yıl daha yaşama fırsatı tanıyacak olsa, geri kalan ömrünün yarısını *I King*'in incelenmesine ve yorumlarına adayacağını, yoksa boşuna yaşamış olacağını söylemişti.

Bilerek uç bir örnek seçtim, inanç ve bağlılıkla okumak

(*) Fr. Çin işi gibi, tuhaf ve karışık iş.

gereken bir örnek. Şimdi savıma geliyorum. Klasik bir kitap, bir ulusun ya da bir uluslar topluluğunun, uzun yıllar içinde, sanki kitabın sayfalarındaki her şey kosmos misali bilerek yaratılmış, kaçınılmaz, derin ve sınırsız yorumlara açılmış gibi okumaya karar verdiği kitaptır. Öngörülebileceği gibi bu karar değişkendir. Almanlar ve Avusturyalılar için *Faust* dâhice bir kitaptır, başkaları için can sıkıntısının en ünlü biçimidir, tıpkı Milton'un ikinci *Cennet*'i ya da Rabelais'in yapıtları gibi. Eyüp'ün Kitabı, *İlahi Komedy*a, *Macbeth* (ve benim için bazı İskandinav öyküleri) uzun süre ölümsüzlük vaat eden kitaplardır; ama gelecek hakkında bugünden farklı olacağının dışında hiçbir şey bilmiyoruz.

Bir ikonoklast değilim, böyle bir eğilimim yok. 1930'lara doğru, Macedonio Hernández'in etkisi altında güzelliğin yalnızca bazı yazarların ayrıcalığı olduğuna inanıyordum; şimdi olağan olduğunu ve vasat bir kitabın sayfaları arasında ya da bir sokak sohbetinde bizi bekliyor olabileceğini biliyorum. Malaya ve Macar edebiyatı hakkında hiç mi hiç bilgim yok, ama yaşam bana bu konu üzerinde çalışma fırsatı verirse ruhu besleyecek ne varsa bu edebiyatlarda bulabileceğimden hiç kuşum yok. Dil engelinin dışında araya bir de siyasi ve coğrafi engeller giriyor. Burns İskoçya'da bir klasik; Tweed'in güneyinde Dunbar ya da Stevenson'dan çok daha az ilgi çekiyor. Sözün kısası, bir ozanın ünü birçok kuşaktan adsız kişilerin sınamalarına, evlerindeki kütüphanenin ıssız köşesinde şiirlerini okurken duydukları heyecana ya da ilgisizliğe bağlı.

Edebiyatın uyandırdığı duygular, heyecanlar belki de sonsuz, ama bu duyguları uyandıran araçlar, yollar erdemlerini yitirmemek için az da olsa sürekli değişmek zorunda. Okur onları ne denli iyi tanırorsa o denli yıpranır. Bu nedenle klasik yapıtların var olduğunu ve sonsuza dek var olacaklarını söylemek tehlikeli.

Hepimiz zaman zaman sanatımıza güvenmeyiz, yapmacık olma olasılığı bize kuşku verir. Ben (1965 yılının son günlerinin bu akşamında), sonunda Voltaire ve Shakespeare'in sonsuza dek hatırlanacağından kuşkulanmakla yetiniyorum, Schopenhauer ve Berkley'in daha uzun soluklu olacağına inanıyorum.

Klasik kitap (bir kez daha söylüyorum) ille de şu ya da bu değerleri olan kitap değildir; kuşaklar boyunca kişilerin farklı nedenlerle büyük bir aşk ve şevkle ve gizemli bir bağlılıkla okudukları bir kitaptır.

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

SONSÖZ

Bu kitaptaki denemelerin düzeltisini yaparken iki eğilim gözümüne çarptı.

Bunlardan biri dinî ve felsefî düşünceleri estetik değerlerine, hatta eşsiz ve olağanüstü içeriklerine göre değerlendirmek. Bu belki de temel bir şüpheciliğin göstergesi. Öteki, insanın imgelem gücünün yaratabileceği masalların ve metaforların sayısının sınırlı olduğu, ama bu sayılı buluşların, Apostol gibi, herkes için her şey olabileceğini önceden varsaymak.

Bu fırsattan yararlanarak bir yanlışı düzeltmek istiyorum. Bir denemede Tanrı'nın iki kitap oluşturduğu fikrini Bacon'a atfetmişim: Dünya ve Kutsal Kitap. Bacon yalnızca skolastik bir bilineni yinelemekle yetiniyor; San Buenaventura'nın Breviloquium'unda –XIII. yüzyılda yazılmış bir kitap– şunu okuyoruz: creatura mundi est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas. Bakınız, Etienne Gilson, La philosophie au moyen âge, sayfa 442, 464.*

J.L.B.

Buenos Aires, 25 Haziran 1952

ÇEVİREN Peral Bayaz Charum

(*) Lat. Dünyanın yaratıkları, içinde Teslis'in okunduğu bir kitaptır...

**“...bizler büyüü bir kitabın satırları, sözcükleri
ya da harfleriyiz ve bu bitimsiz kitap dünyada
var olan tek şey; daha doğrusu dünyanın ta kendisi.”**

J.L. Borges

Borges'in ilk kez 1952'de yayımlanan *Öteki Soruşturmalar*'daki denemelerinin büyük bölümü, yazarın önceki on üç yılda Buenos Aires'teki *Sır* dergisine ve *La Nación* gazetesinin edebiyat ekine yazdığı yazılardan oluşuyor. Borges denemelerini ilk kez 1925 yılında, *Inquisiciones - Soruşturmalar* adlı kitapta bir araya getirdiğinde yirmi altı yaşındaydı; sonradan aşırı duygusal ve dogmatik avangard karalamalar olarak nitelendiği bu derlemenin yeni baskılarını yasaklamış, hatta şahsen kitapçıları dolaşarak eski baskıları satın alıp yok etmişti. Bu açıdan bakıldığında *Öteki Soruşturmalar* ilk kitabın devamı, Borges'in alçakgönüllü ifadesiyle bir “hatalı sonuçlanmaya mahkûm yeni denemeler” derlemesi olarak nitelenebilir. Borges bu kitapta; Coleridge, Cervantes, Hawthorne, Valéry, Wilde, Shaw ve Kafka gibi edebi şahsiyetleri inceliyor, bir dünya dilinden, rüyaların doğasına, intiharın aklanmasına, zamanın çürütülmesine, Joseph Conrad'a, Ömer Hayyam'a, kadim Çin'den modern İngiltere'ye kadar birbirinden çok farklı konuları, kendine özgü zarif üslubuyla, kitabın başlığının ima ettiği anlam çeşitliliğini kapsayan bir bakış açısıyla yorumluyor.



J. L. Borges.

**Herkesten çok o, kurgunun dilini yeniledi ve böylece dikkat
çeker bir İspanyol-Amerikan romancılarının yolunu açtı.**

J.M. Co



İLETİŞİM 1089
MODERN
KLASİKLER 14

ISBN-13: 978-975-0



9 789750 503