

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>

DÜŞÜNSEL

ALAIN BADIOU



Yüzyıl

Türkçesi: Işık Ergüden

2.
Baskı

*SEL

ALAMIN BADOU • YÜZYL



Ücretsiz

YÜZYIL*

ALAIN BADIOU, 1937 doğumlu felsefeci, romancı ve oyun yazarı. Paris'teki Uluslararası Felsefe Okulu'nda ve École Normale Supérieure'de dersler vermektedir. Akademik kariyerinin yanı sıra siyasal alandaki militan kişiliğiyle de tanınır. Uzun bir süre Fransız Genç Komünistler Birliği'nin önde gelen üyelelerinden biri olan Badiou, halen L'Organisation Politique içinde siyasal mücadelesini sürdürmektedir. Birçok roman, oyun ve deneme de kaleme almış olan yazarın Türkçeye çevrilmiş bazı eserleri şunlardır: *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Emine Bora); *Sonsuz Düşünce*, (Çev. Işık Ergüden, Tuncay Birkan); *Başka Bir Estetik*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç); *Bir İdea Olarak Komünizm*, (Çev. Ahmet Ergenç, Ebru Kılıç); *Aşka Övgü*, (Çev. Orçun Türkay).

IŞIK ERGÜDEN, 1960 İstanbul doğumlu. Galatasaray Lisesi ve Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde okudu. Fransızca, İngilizce ve İspanyolca'dan çevirdiği ve yayıma hazırladığı pek çok kitap bulunmaktadır. *Hapishane Çağı - Kapatılan İnsan*, *Kurşun Kalemle*, *Sessizliğin Anarşisi* ile *Kurgusuz ve Yaşanmamış* isimli kitapların da yazarıdır.

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11/3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 518**

DÜŞÜNSEL: 08

ISBN 978-975-570-496-8

YÜZYIL

Alain Badiou

Türkçesi: Işık Ergüden

Özgün Adı:

Le Siècle

© Editions du Seuil, 2005

© Sel Yayıncılık, 2010

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Dizi Editörü: Bilge Sancı

Editör: Mert Tanaydın

Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Kapak görseli: Kazimir Maleviç'in Karmaşık Öncezi:

Sanı Gömleklili Yanım Figür adlı çalışması

Birinci Baskı: Ekim 2011

İkinci Baskı: Aralık 2013

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Alain Badiou

Yüzyıl

Türkçesi: Işık Ergüden

İÇİNDEKİLER

1 Yöntem Soruları	7
2 Hayvan	19
3 Uzlaşmayan	35
4 Yeni Bir Dünya, Evet, Ama Ne Zaman?	47
5 Gerçek Tutkusu Ve Taklit Montajı	57
6 Bir İkiye Bölünür	69
7 Cinsellik Krizi	79
8 Anabasis	91
9 Yedi Varyasyon	107
10 Zulümler	121
11 Avangardlar	141
12 Sonsuz	159
13 İnsanla Tanrı'nın Birlikte Yokoluşu	177
Kaynakça	191

İTHAF

Devrimlere ve militanlara yönelik aforozlara ve günümüz “demokratlarının” bütün bunları geçersiz kılma çabasına aldırmayan Natacha Michel, bir gün, “20. yüzyıl yaşandı,” dememiş olsaydı bu metinleri yazma fikri aklıma bile gelmezdi.

Bu on üç dersin döl yatağı, Uluslararası Felsefe Koleji’nde 1998-1999, 1999-2000 ve 2000-2001 akademik yıllarında verilen seminerlerdir.

Dolayısıyla Koleji’e ve özellikle o yıllardaki başkanı Jean-Claude Milner’e bu düşüncelerin kitleye sunumuna imkân tanıdığı için teşekkür ederim.

Seminerin dinleyicilerine teşekkür ederim, bu girişime tek anlam veren şey onların kolektif desteği oldu.

Isabelle Vodoz’a teşekkür ederim, uçuşan doğaçlamalardan tuttuğu mükemmel notlar ve onları daktilo edişi bu küçük kitabın hammaddesi oldu.

Yöntem Sorunları

21 Ekim 1998

Yüzyıl nedir? Jean Genet'in *Zenciler** piyesi için yazdığı önsöz geliyor aklıma.¹ Burada "Zenci nedir?" sorusunu ironik biçimde sorar Genet ve ekler "Öncelikle, Zenci ne renktir?" Ben de sormak istiyorum: Bir yüzyıl kaç yıl eder? Yüz yıl mı? Bu kez de Bossuet'nin² sorusu gelip dayatır kendini: "Tek bir an bile silebiliyorsa, yüz yıl nedir ki, bin yıl nedir ki?" Bu durumda, 20. yüzyılı silen istisnai an hangisidir diye soracağız. Berlin duvarının yıkılışı mı? Genomun diziliminin belirlenmesi mi? Avro'nun doğuşu mu?

* Belirtilen eserlerin referansları kaynakçada verilmiştir.

1 *Zenciler*, Genet'nin ilk romanlarından sonraki aşağı yukarı bütün metinleri gibi (dolayısıyla, Sartre'ın devasa *Saint Genet, comédien et martyr*'inden sonraki metinler), Beyaz Batılıların bilinçdışı siyah tarihleri denebilecek şeyle ilişkiyi söze döktüğünden, yüzyıl üzerine temel bir belgedir. Örneğin *Paravanlar*, Cezayir'deki korkunç sömürgeci savaşın anekdotlarını değil, öznel açılarından orada ortaya çıkan şeyin tiyatrosunu yapmaya çalıştığından bu türden biricik bir teşebbüs oluşturur. Elbette, savaşın bir tür materyalist şiirini yazan Guyotat'nın, tek başına duran o muhteşem eseri, Lukretius'un şiirini andıran, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*'sını bir yana ayırıyoruz.

Genet'nin edebi teşebbüsü, varış noktasını, bence onun başyapıtı olan *Sevdalı Tutsak*'ta bulur, bu bir tiyatro piyesi değil düzyazıdır; Filistinliler'in İsrail'e karşı savaşının kilit bir ânını ve ayrıca Kara Panterler'le birlikte, Amerika Birleşik Devletleri denen daimi ve gizli iç savaşın bir ânını sonsuza taşır.

2 Bossuet'nin, özellikle de burada alıntı yaptığım *Sermon sur la mort*'unun hâlâ okunduğunu sanmıyorum. Yine de o –bu meseleyi uzun süredir ve inatla savunan Philippe Sollers'in hakkını vermek gerekir– tarihimizin en güçlü dillerinden biridir. Bu eserin okurunun da yaptığını varsaydığımız gibi, yüzyılların bilançosuyla ilgilenen kişinin, Bossuet'de, insanlık tarihine inayetçi ve dolayısıyla –idrak gücümüzün kaynaklarını aşsa da– rasyonel bir bakışın en tutarlı savunucusunu okuması önemlidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yüzyılı inşa etmeyi başardığımızı, onu bir düşünce nesnesi gibi kurabildiğimizi varsaysak bile, bu, spekülâtif nitelikteki bu tekil isteğe açık, felsefi bir nesne olur mu? Yüzyıl öncelikle tarihsel bir birim değil midir?

Ânın hâkimi olan Tarihin cazibesine bırakalım kendimizi. Tarihin, her politikanın kütleli dayanağı olduğu varsayılır. Örneğin, mantıken şunu söyleyebilirim: Yüzyıl 14-18 savaşıyla, Ekim 17 devrimini de kapsayan savaşla başlar, SSCB'nin çöküşü ve soğuk savaşın sonuyla tamamlanır. Bu, son derece birleşik, küçük bir yüzyıldır (yetmiş beş yıl). Kısacası, Sovyet yüzyılı. Bunu, savaş ve devrim gibi tamamen bilinebilir, tamamen klasik tarihsel ve politik parametreler yardımıyla inşa ediyoruz. Savaş ve devrim, burada, “dünya çapında” olma özelliği taşır. Yüzyıl, bir yandan iki dünya savaşı etrafında dile getirilirken, diğer yandan gezegen çapında bir teşebbüs olan “komünist” denen teşebbüsün kökeni, gelişimi ve çöküşü etrafında dile getirilir.

Tarihe ya da “anı” olarak adlandırdıkları şeye aynı ölçüde takınaklı olan başkalarının ise yüzyılı bambaşka ele aldıkları doğrudur. Onların düşüncesini de kolayca takip edebilirim. Bu kez yüzyıl öylesine kıyametimsi, öylesine ürkütücü olayların yeridir ki, buradaki birliği dile getirmeye uygun tek kategori suç kategorisidir. Stalinci komünizmin suçları ve Nazilerin suçları. Bu durumda, yüzyılın kalbinde, suçların ölçüsü olan Suç, yani Avrupa Yahudilerinin kökünün kazınması yer alır. Yüzyıl, lanetli bir yüzyıldır. Bunu düşünmenin önemli parametreleri ölüm kamplarıdır, gaz odalarıdır, katliamlar, işkenceler, örgütlü devlet suçlarıdır. Asıl niteleyici olarak sayılar araya girer; çünkü suç kategorisi, devlete bağlandığında, kitle katliamını belirtir. Yüzyılın bilançosu, hemen ölümlerin sayılması meselesini gündeme getirir.³ Sayma isteği nereden gelir? Etik yargı, burada,

3 Ölümlerin sayılmasının yüzyılın bilançosu anlamına geldiği, politikacıların her düşüncesini en regresif “ahlak” uyarısına tabi kılmaya kalkışmış “yeni filozofların” yirmi yılı aşkın süredir savunduğu şeydir. *Komünizmin Kara Kitabı*'nın yakın dönemde çıkışını, bu regresyona tamamen melankolik bir tarihçi sahiplenmesi olarak görmek gerekir. Esinleri ve evreleri bakımından son derece farklı olan yetmiş yıllık tarihe yayılan politikalar açısından, her kaba uyan “komünizm” kelimesi altında burada ele alınan şeylerin hiçbirisi bu muhasebe bilançosunda anlaşılır değildir. Bu politikaların bazılarının gerçekten de eşlik etmiş olan deşâsâ katliamlar ve insan yaşamlarının ge-

kendi gerçeğini suçun ezici aşırılığında, kurbanların milyonlarla hesaplanmasında bulur çünkü. Sayma, ölümün sınıai boyutunun yargı zorunluluğuyla kesiştiği noktadır. Sayma, ahlaki buyruğa atfedilen gerçektir. Bu gerçek ile devlet suçunun birlikteliğinin bir adı vardır: Bu yüzyıl totaliter yüzyıldır.

Şunu belirtelim ki, bu, “komünist” yüzyıldan daha küçüktür. 1917 yılında Lenin’le başlar (kimileri bunu 1793’te Robespierre’le başlatmayı isteyecektir ama o zaman çok uzun olur),⁴ 1937 yılında Stalin’le, 1942-45 yılında Hitler’le doruğa erişir ve esasen 1976’da Mao Zedong’un ölümüyle sona erer. Demek ki altmış yıl kadar sürer. Tabii, Fidel Castro gibi egzotik birkaç kalıntısı ya da “fanatik” İslamcılık gibi şeytansı ve merkez dışı bazı hortlamaları, en azından, göz ardı edersek.

Bununla birlikte, ölümcül öfkesi içindeki bu küçük yüzyılı soğukkanlılıkla arşınlayan ya da onu anıya veya hüznü bir anmaya dönüştüren kişinin, çağımızı sonuçtan yola çıkarak tarihsel olarak düşünmesi mümkündür. Sonuçta, 20. yüzyıl, kapitalizmin ve dünya pazarının zafer yüzyılı olur. Kısıtlamasız Pazar ile hudutsuz Demokrasinin mutlu mesut birlikteliği, sonunda, zincirinden boşanmış istenç patolojilerini gömerek, yüzyılın anlamını pasifleştirme ya da vasatlığın bilgeliği olarak inşa etmiş olur. Yüzyıl, terimin her anlamında iktisadın zaferini dile getirir: Düşüncenin akıldışı tutkularının iktisadı olan Sermaye. Liberal yüzyıldır bu. Parlamentarizmin ve dayanağının, minnacık fikirlerin şanlı yolunu açtığı bu yüzyıl hepsinin en kısasıdır. Olsa olsa 1970’li yıllardan (devrimci coşkunun

reksiz yitimleri, bunlara ayrıldığı iddia edilen bu kitabın yöntemleri takip edilirse, her düşünceden mutlak anlamda azadedir. Oysa, üzerinde düşünülmeyen şey ısrarcıdır. Genellikle söylenenin tersine, tekrarı engelleyen şey düşüncedir, bellek değil.

- 4 Özgürleşme politikalarının ya da liberal olmayan politikaların “totaliter” kimliği üzerine söylemin izinden giden bazıları, bunun köklerini Fransız Devriminde ve özellikle bu devrimin merkezi nitelikteki olayı olan Jakobenler’de aramanın doğru olduğunu düşündüler. Örneğin, 70’li yılların sonundan itibaren, Robespierre-Stalin üzerine, hatta –karşı çıkanlara kanıt olarak ileri sürülen– Cumhuriyetçiler’in amaçladıkları taşra “jenosidi” karşısında Vendéeliler’in kurtarıcı dehası üzerine kimi bulgular okuyabildik. Bu anlamda 20. yüzyıl, eğer özü totaliter iğrençlikse, Restorasyon döneminin birkaç aşırılıksız için Kamu Selameti Komitesi’yle başlar.

son yılları) sonra başlayarak otuz yıl sürer. Buna mutlu yüzyıl denir. Kuyruk sokumu yüzyıl.

*

Bütün bunlar üzerine felsefi olarak nasıl düşünebiliriz? Totaliter yüzyılın, Sovyet yüzyılının ve liberal yüzyılın çakışması üzerine – kavrama bakıp– ne söyleyebiliriz? Nesnel ya da tarihsel bir birim türü seçmek (komünist destan ya da radikal kötülük ya da muzaffer demokrasi...), doğrudan doğruya işimize yaramaz. Çünkü biz filozoflar için mesele, yüzyılda nelerin olup bittiği değil, nelerin düşünüldüğüdür. Bu yüzyılda insanlar, önceki bir düşüncenin basitçe devamı olmayan neyi düşünmüşlerdir? Aktarılmayan düşünceler nelerdir? Önceden düşünülmemiş, hatta düşünülemez olan ne düşünülmüştür?

Yöntem şu olacaktır: Yüzyılın üretimi içinde, yüzyılın kendini nasıl düşündüğünü belirten birkaç belgenin, birkaç izin ortaya çıkarılması. Özellikle de, yüzyılın kendi düşüncesini nasıl düşündüğü, düşüncesinin tarihselliğiyle ilişkisinin düşünen tekilliğini nasıl tarif ettiği.

Bu yöntem konusunu aydınlatmak için, günümüzde provoke edici, hatta yasak şu soruyu sormama izin verin: Nazilerin düşüncesi neydi? Naziler ne düşünüyordu? Nazilerin yaptıklarına (Avrupa Yahudilerini gaz odalarında yok etmeye giriştiler) yeniden yönelmenin kültürel bir tarzı daima vardır ki, bu, onların bunu yaparken ne düşündüklerine ya da ne düşündüklerini hayal ettiklerine her tür erişimi kesin olarak engellemektedir. Oysa Nazilerin ne düşündüklerini düşünmemek, ne yaptıklarını düşünmeyi de engeller ve sonuç olarak, bunu tekrar yapmayı yasaklayan her gerçek politikayı da engeller. Nazi düşüncesi düşünülmedikçe, bizim aramızda, düşünülmemiş, dolayısıyla yıkılmaz olarak kalır.

Nazilerin yaptıklarının (kökünü kazıma) düşünülemez ya da sözle ifade edilemez düzlemde olduğu fikri üzerinde iyice düşünüp taşınmadan söylendiğinde önemli bir nokta unutulur ki bu, Nazilerin yaptıklarını çok büyük bir dikkatle, çok büyük bir kararlılıkla düşünmüş ve dile getirmiş olduklarıdır.

Nazizmin bir düşünce olmadığını söylemek ya da daha genel olarak barbarlığın düşünmediğini söylemek, aslında onu temize çıkarmanın sinsî bir yoludur. Aslında tek bir *politikanın* öne çıkması olan, günümüzdeki “tek düşünce”nin biçimlerinden biridir bu. Politika bir düşüncedir, barbarlık düşünce değildir, dolayısıyla hiçbir politika barbar değildir. Bu tasım, günümüzde bizi belirleyen kapitalist-parlamentarizmin aşikâr barbarlığını gizlemeyi hedeflemektedir. Bu gizlemeden kurtulmak için, yüzyılın tanıklığı içinde ve bu tanıklık aracılığıyla, Nazizmin kendisinin de bir politika, bir düşünce olduğunu savunmak gerekir.

Bu durumda bana, Nazizmin ve dahası Stalinizmin öncelikle Kötülük simgeleri olduğunu görmek istemiyorsunuz denecektir. Bense tersine, onları düşünce ya da politika olarak tanımlayarak, sonuçta onları yargılama araçlarını kendime verdiğimi, sizin ise yargıyı hipostaz haline getirerek tekrarını koruduğunuzu düşünüyorum.

Gerçekten de, Nazi (ya da Stalinci) “düşünülemezi” Kötülükle özdeşleştiren ahlaki denklem zayıf bir teolojidir. Çünkü uzun bir tarihin mirasçısıyız; bu tarih, Kötülüğün var-olmayanla teolojik özdeşleştirilmesinin tarihidir. Gerçekte eğer Kötülük varsa ve eğer Kötülüğün ontolojik bir olumluluğu varsa, bundan çıkan sonuç Tanrı’nın onun yaratıcısı, dolayısıyla sorumlusu olduğudur. Tanrı’yı aklamak için Kötülüğün her türlü varlığını inkâr etmek gerekir. Nazizmin bir düşünce olmadığını ya da (kendi “demokrasi”lerinin tersine) bir politika olmadığını ileri sürenler, düşünceyi ya da politikayı aklamak istemektedirler. Yani, Nazizmin politik gerçeği ile demokratik masumiyet olduğunu iddia ettikleri şey arasındaki gizli ve derin yakınlığı kamufle etmek istemektedirler.

Yüzyılın hakikatlerinden biri, Hitler’e karşı savaşta müttefik olmuş demokrasilerin soykırımı neredeyse hiç dert etmemiş olduklarıdır. Stratejik olarak onlar Alman yayılmacılığına karşı savaşıyorlardı, kesinlikle Nazi rejime karşı değil. Taktik olarak (saldırıların ritmi, bombalanan yerler, komando operasyonları vs.), hiçbir kararları soykırımı engelleme, en azından sınırlama hedefi taşımamaktaydı. Üstelik çok erken dönemden itibaren soykırımdan gayet haberdar

olmalarına rağmen bu böyledir.⁵ Bugün bile Sırbistan'ı ya da Irak'ı bombalarken tamamen insancıl olma iddiasındaki demokrasilerimiz, denetlenebilen ve Avrupa'da ya da Amerika Birleşik Devletleri'nde denetlenen bir hastalıktan, AIDS'ten, Afrika'da milyonların kırılmasını aslında hiç dert etmemektedirler. İktisat ve mülkiyet ilişkileri nedeniyle, ticaret hakkı ve finansman öncelikleri nedeniyle, emperyal nedenlerle, tamamen düşünülebilir ve düşünülen nedenlerle, ilaçlar Afrika'daki can çekişenlere verilmeyecektir. Yalnızca demokrat Beyazlara verilecektir. Her iki durumda da, yüzyılın gerçek sorunu, "demokrasiler" ile onların –sonradan– kendi Öteki'leri olarak, kendilerini masum kılarak barbarlık diye belirttikleri şey arasındaki etkileşimli ilişkidir. Bozulması gereken şey de bu aklayıcı söylemsel yordamdır. Bu noktadaki kimi hakikatler ancak böyle inşa edilebilir.

Bu hakikatlerin mantığı, bunların öznelerinin, yani gerçeğin herhangi bir fragmanının inkârı içinde işleyen fiili işlemin belirlenmesini gerektirir. Yüzyıl konusunda da bunu yapmaya çalışacağız.

Benim fikrim, yüzyılın özneliliklerinin en yakınında duruyor olduğumuzdur. Herhangi bir öznelilik değil; özellikle yüzyılın kendisine gönderme yapan öznelilik. Hedef, "20. yüzyıl" diziminin, basit bir ampirik sayılama olmanın ötesinde, düşünce açısından makul olup olmadığını görmeye çalışmaktır. Azami içsellikte bir yöntem kullanmaktayız. Yüzyılı nesnel bir veri olarak yargılamak değil, bunun nasıl nesnelleştiğini kendimize sormak; yüzyılın kendi kategorisi olarak, yüzyıla çıkartılan içkin celpten yola çıkarak bu yüzyılı kavramak

5 Soykırım süreci ve gaz odaları hakkında Müttefiklere aktarılan bilgiler konusunda özellikle Rudolf Vrba ile Alain Bestic'in *Je me suis évadé d'Auschwitz* kitabına bakılabilir (İngilizceden çeviren Jenny Plocki ve Lily Slyper, Ramsay, 1988).

Bu okuma, Cécile Winter'in "Ce qui a fait que le mot *juif* est devenu imprononçable" adlı makalesiyle tamamlanacaktır. Bu makale, başka şeylerin yanında, Claude Lanzmann'ın *Shoah* filminin montajında Rudolf Vrba'nın tanıklığının nasıl kesildiğini yorumlamaktadır.

Soykırım girişiminin evreleri üzerine temel kitap Raul Hilberg'inkidir: *La Destruction des Juifs d'Europe* (Fayard, 1988).

Nazi politikasının bilançosunun düşünceye getirdiği sorunların bütününe bir bakış ve gaz odalarının varlığının inkârı üzerine inşa edilen revizyonizm için Natacha Michel'in hazırladığı kolektif esere bakılabilir: *Paroles à la bouche du présent. Le négationnisme: histoire ou politique?* (Marsilya, Al Dante, 1997).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

söz konusudur. Bizim için ayrıcalıklı belgeler, yüzyılın aktörleri için yüzyılın anlamına çağrı yapan ya da bu yüzyıl sürerken, hatta henüz başlamışken “yüzyıl” kelimesini temel kelimelerden biri yapan metinler (ya da tablolar, sekanslar...) olacaktır.

Belki de bunu yaparken, yargıların yerine bazı problemlerin çözümünü koymayı başarırız. Çağımızın ahlaki enflasyonu yüzyılın dört bir yandan yargılanmasına ve mahkûm edilmesine yol açıyor. Yüzyıla itibarını iade etme niyetinde değilim; yalnızca onu düşünmeyi, dolayısıyla onun düşünebilir-varlığı üzerinde tasarrufta bulunmayı amaçlıyorum. İlgimizi çekmesi gereken şey, öncelikle, Amerikalıların kurduğu Uluslararası Ceza Mahkemesi’nin hukuksal ve politik bakımdan vasatlığı kadar entelektüel bakımdan vasat bir İnsan Hakları Mahkemesi’nin gözünden yüzyılın “değeri” değildir. Daha ziyade, bazı muammaları tek tek ele almaya çalışalım.

Bu dersi bitirirken, bu muammalardan birini, kapsamı çok büyük olanını belirteceğim.

20. yüzyıl istisnai bir atıfla açılır. 1890 ve 1914 arasındaki iki büyük on yılı onun öndeyişi olarak kabul edelim. Her düşünce düzleminde bu yıllar istisnai bir icat evresini temsil eder; ancak Floransa Rönesansı’yla ya da Perikles çağıyla karşılaştırılabilecek çokbiçimli bir yaratıcılık evresidir. Bu, görkemli bir kıskırtma ve kopuş dönemidir. Yalnızca birkaç mihenk noktası alın: 1898 yılında Mallarmé, çağdaş yazının manifestosu olan *Bir Zar Atımı*’m yayımladıktan hemen sonra ölür. 1905 yılında Einstein –Poincaré ondan önce gelmemişse eğer– özel göreliliği ve ışığın kuantum teorisini bulur. 1900’de Freud *Düşlerin Yorumu*’nu yayımlar ve psikanalitik devrimin ilk sistematik başyapıtını verir. Yine bu dönemde Viyana’da, 1908 yılında Schoenberg tonal olmayan bir müziğin imkânını temellendirir. 1902 yılında Lenin modern politikayı kurar ve bu yaratı *Ne Yapmalı?*’da sunulur. James’in ya da Conrad’ın engin romanları da bu yüzyıl başına tarihlenir; Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*’sinin esası bu dönemde yazılır; Joyce’un *Ulysses*’i bu dönemde olgunlaşır. Frege, Russel, Hilbert, genç Wittgenstein ve başkalarıyla birlikte başlayan matematiksel mantık ve onun yanında dil felsefesi, hem kıta Avrupası’nda hem de Birleşik Krallık’ta gelişme gösterir. 1912’ye doğru Picasso

ve Braque resim mantığını altüst ederler. Husserl, münzevi coşkusıyla, fenomenolojik betimlemeyi sergiler. Buna paralel olarak, Riemann'ın, Dedekind'in ve Cantor'un soyundan gelen Poincaré ve Hilbert gibi güçlü dehalar, matematikçilerin üslubunu baştan sona bütünüyle elden geçirirler. 1914 savaşından hemen önce, küçük Portekiz'de Fernando Pessôa şiire devasa görevler yükler. Henüz icat edilmiş sinema, Méliès, Griffith ve Chaplin'le birlikte ilk dehalarına kavuşur. Bu kısa dönemin olağanüstü dehaları saymakla bitmez.

Ama hemen sonrası, 14-18 Savaşıyla rengi iyice belli olacak uzun bir trajedi gibidir; insan malzemesi ruhsuzca kullanılır. 30'lu yılların bir ruhu vardır. Bu yıllar asla kısır değildir; bu konuya tekrar döneceğiz. Fakat yüzyıl başı ne kadar yaratıcı ve incelikliyse, bu yıllar da o ölçüde kütleli ve şiddetlidir. Bu ardışıklığın anlamı muammadır.

Ya da problem diyebiliriz. Kendimize şunu soralım: Dünya savaşlarıyla, sömürgeci savaşlarla, şeffaf olmayan politik yapılarla, kitle katliamlarıyla, devasa ve geçici teşebbüslerle, mağlubiyet denemek kadar bedeli yüksek galibiyetlerle dolu 30'lu, 40'lu ya da 50'li korkunç yıllar, bu yüzyılın ilk yıllarının oluşturduğu son derece aydınlık, yaratıcı, uygar görünümlü atılımla ilişkili midir, ilişkisiz midir? Bu iki zaman dilimi arasında 14 Savaşı vardır. Bu durumda bu savaşın anlamı nedir? Neyin sonucu ya da sembolüdür?

Kutsanmış dönemin, aynı zamanda sömürge fetihlerinin, tüm (ya da hemen hemen tüm) dünya üzerinde Avrupa nüfuzunun dorukta olduğu dönem olduğu hatırlanmazsa bu problemi çözmenin hiç ihtimali olmadığını söyleyelim. Üstelik, başka yerde, uzakta, ama insanların çok yakınında, her ailede, kölelik ve katliam zaten mevcuttu. 14 Savaşından önce Afrika vardır; az sayıda birkaç tanık ya da sanatçı, oranın fetihçi ve iyi düşünülüp taşınılmış bir vahşete teslim edildiğini söylemiştir.⁶ Anne babamdan kalan 1932 tarihli Larousse sözlü-

6 Sömürgeleştirmenin vahşiliği üzerine yüzyılın Fransız sanatçılarının ender tanıklıkları arasında elbette Gide'in *Voyage au Congo*'sunu sayabiliriz. Aynı zamanda küçük bir şeyi, Maurice Ravel'in *Chansons madécasses*'lerinden birini de sayabiliriz. Nakaratı şöyledir: "Sahilde yaşayanlar, Beyazlardan sakının kendinizi." Ravel, Fransız hükümeti Rusya'daki Bolşevik devrime karşı akla hayale gelebilecek her türlü manevrayı desteklediği için *Légion d'honneur*'ü reddetmiş biridir.⁶ Sömürgeleştirmenin vahşiliği üzerine yüzyılın Fransız sanatçılarının ender tanıklıkları arasında

ğüne ben bile korkuyla bakıyorum; herkesin kesin gözüyle baktığı ırklar hiyerarşisi kaydında, zenci kafatası gorilinki ile Avrupalınıninki arasında çizilmiştir.

Kölelik amacıyla iki ya da üç yüzyıl boyunca sürmüş insan eti ihracının ardından gelen fetih, sonunda Afrika'yı kapitalist ve demokratik Avrupa görkeminin dehşetli arka yüzü yapmayı başardı. Bugün de devam ediyor bu. 30'lu yılların kara öfkesinde, ölüme kayıtsızlıkta, Büyük Savaş'tan ve siperlerden gelen bir şey var elbet; ama bu aynı zamanda, cehennemi bir geri dönüş gibi, sömürgelerden, insanlık içindeki farklılıkları orada ele alış tarzından da kaynaklanıyor.

Yüzyılımızın, Malraux'nun dediği gibi, politikanın trajedi halini aldığı bir yüzyıl olduğunu kabul edelim. Yüzyıl başında, "Belle Époque"un parlak atılım döneminde, olaylara bu bakışı hazırlayan neydi? Aslında, belli bir dönemden itibaren, yüzyıl, insanı değiştirme, yeni insan yaratma fikrini takıntı haline getirmişti. Bu fikrin faşizmlerle komünizmler arasında dolaştığı, heykellerin aşağı yukarı aynı olduğu doğrudur; özgürleşmiş dünyanın eşiğinde ayağa kalkan proleter ile örnek Aryan, dekadansın ejderhalarını yere seren Siegfried. Yeni bir insan yaratmak her zaman için eski insanın yok olmasını istemek demektir. Şiddetli, uzlaşmasız tartışma, eski insanın ne olduğuna yöneliktir. Fakat her durumda proje öyle radikaldir ki, gerçekleşmesinde, insan yaşamlarının tekilliği dikkate alınmaz – yalnızca bir malzeme gözüyle bakılır. Tıpkı tonal ya da figüratif armonilerinden kopartılmış ses ve biçimlerin modern sanatçıların malzemesi olması ve bunlara yeniden yön vermeye çalışmaları gibi. Ya da, her türlü nesnel idealleştirmeden azat edilmiş biçimsel işaretlerin matematiği mekanikleştirilebilir bir tamamlanmaya yönltilmesi gibi. Yeni insan projesi, bu anlamda, bir kopuş ve kuruluş projesidir; ve bu proje, tarihin ve devletin düzeni içinde, yüzyıl başındaki bilimsel, sanatsal, cinsel kopuşlarla aynı öznel tonaliteyi destekler.

da elbette Gide'in *Voyage au Congo*'sunu sayabiliriz. Aynı zamanda küçük bir şeyi, Maurice Ravel'in *Chansons madécasses*'lerinden birini de sayabiliriz. Nakaratı şöyledir: "Sahilde yaşayanlar, Beyazlardan sakının kendinizi." Ravel, Fransız hükümeti Rusya'daki Bolşevik devrime karşı akla hayale gelebilecek her türlü manevrayı desteklediği için *Légion d'honneur*'ü reddetmiş biridir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Dolayısıyla, yüzyılın kendi öndeyişine sadık kaldığını ileri sürmek mümkündür. Gözünün yaşına bakmadan sadık kalmıştır.

Tuhaf olan şey, günümüzde bu kategorilerin ölü olmaları, yeni bir insanı politik olarak yaratmayı kimsenin dert etmemesidir; tersine, dört bir yandan gelen talep, eski insanın korunması yönündedir – özellikle de tehlike altındaki bütün hayvanların, hatta yaşlı mısırın korunmasıdır; ve yine günümüzde, genetik manipülasyonlarla birlikte, insanı gerçekten değiştirmeye, türü dönüştürmeye hazırlanılmaktadır. Tüm fark, genetiğin tamamen apolitik olmasıdır. Hatta genetiğin aptalca olduğunu, en azından bir düşünce olmadığını, olsa olsa bir teknik olduğunu bile sanırım söyleyebiliriz. Dolayısıyla, Prometheusçu politik projenin (özgürleşmiş toplumun yeni insanı) mahkûm edilmesinin, insanın özgüllüğünü değiştirmenin teknik ve son tahlilde mali olasılığıyla çakışması mantıklıdır. Çünkü bu değişim hiçbir projeye denk düşmez. Bunun mümkün olduğunu, beş ayağımızın olabileceğini ya da ölümsüz olabileceğimizi gazetelerden okuyoruz. Ve bu da kesin olarak gerçekleşecektir, çünkü bu bir proje değildir. Olayların doğal akışı içinde olacaktır.

Kısacası, tekniğe dair iktisadi sahiplenme içinde en kör ve en nesnel ne varsa, bunun, politikadaki en öznel ve en iradi şey üzerindeki rövanşını yaşıyoruz. Aynı zamanda bu, bir anlamda, bilimsel problemin politik proje üzerindeki rövanşıdır. Çünkü bilimin problemleri vardır, projesi yoktur; onun büyüklüğü de budur. “İnsanı en derinden değiştirmek”⁷ devrimci bir projeydi, kuşkusuz kötü bir projeydi; ama şimdi bilimsel bir problem halini aldı, belki de yalnızca teknik bir problem, her koşulda çözümleri olan bir problem. Problemin çözümü bilinmektedir ya da öğrenilecektir.

7 Kültür Devriminin başlangıç evresinde aralarında Lin Piao’nun da bulunduğu yöneticiler, “insanı en derinden değiştirmek” sloganını benimsediler. İnsan derinliklerindeki bu değişimin, her koşulda, çok rastlantısal sonuçlar elde edebilmek için, demirden bir diktatörlük ve eşine ender rastlanır şiddette hesap sormalar gerektirdiğini çok erkenden gördük. Keza, yeni insanın bu zorunlu doğumu sonraki bir sekansta “goşist” aşırılık olarak teşhir edildi. 1969’da göklere çıkarılan Lin Piao, Eylül 1971’deki bu karşı-akım içinde, muhtemelen bir yöneticiler toplantısının koridorlarında tasfiye edilerek aramızdan ayrıldı. Ölümünün üzeri Çin’de, devlet sırrı olarak örtüldü.

Elbette Őu sorulabilir: Problemi çözmek öğrenilince ne yapılacaktır? Ama bu soruya cevap vermek için bir proje olması gerekir. Büyük, epik, Şiddetli bir politik proje. “Bilim yeni insan yapmayı bilince ne yapacağız?” sorusuna cevap verecek olanlar, emin olun ki, iyi yürekli etik komisyonu üyeleri değildir. Bilimin projesi olmadığından ya da proje diye bir Şey olmadığından, verilebilecek tek cevap da iyi bilinmektedir: Ne yapılacağını kâr söyleyecektir.

Sonuçta yüzyıl, sonuna dek, başka bir insanlığın ortaya çıkışının, insanın mevcut halinin radikal değışiminin yüzyılı olacaktır. İlk yıllarındaki olağandışı zihniyet kopuşlarına bu anlamda sadık kalacaktır. Ne var ki, proje düzeninden kârın otomatizmleri düzenine yavaş yavaş geçilecektir. Proje, çok fazla öldürmüş olacaktır. Otomatizm de. Öldürmeye de devam edecektir, ama kimse bir sorumlu saptamayacaktır. Bunu açıklayabilmek için, yüzyılın büyük suçların vesilesi olduğunu kabul edelim. Üstelik bu suçların bitmediğini de ekleyelim; yalnızca adı olan katillerin yerini hisse senetli Őirketlerden oluşan anonim katiller almıştır.

II

Hayvan

18 Kasım 1998

Yöntemimiz, yüzyılın kendisiyle ilgilenme yol ve tarzlarından yola çıkmak olduğundan, Rus şair Osip Mandelstam'ın *Yüzyıl* adlı şiiri hiç kuşkusuz örnek bir belgedir. Üstelik de 20'li yıllarda, 14 Savaşından hemen sonra ve Bolşevik iktidarın ilk yıllarında yazıldığı için.

Mandelstam¹ günümüzde yüzyılın en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bizi ilgilendiren yıllarda ise elbette böyle değildi. Yine de meçhul bir yazar değildir. Savaş öncesi dönemin poetik okullarının biçimsel taşkınlığından geçmiştir. O da, kendi tarzında, bir savaş ve devrim insanıdır. Ülkesinde, şiddetli bir şekilde yaşanan görülmedik olaylar onu etkiler ve poetik meditasyona yöneltir. 1930'lu yıllarda, Stalin despotizmine karşı kuşkusuz bir tür asi sanatçı olacaktır; kendine ne SSCB'den başka bir yerde yazgı düşünmüştür, ne de gerçek bir politik muhalif olmayı. Yargılarını daima şiirde ya da şiirini çevreleyen çok incelikli düşüncede toplamıştır. İlk kez 1934'te, Stalin üzerine bir şiir yazdıktan sonra tutuklandı.² Bu bir politik eleştiri şiiri

1 Mandelstam'ın 20'li yıllardaki şiirleri için, şiir seçimlerinin ve çevirilerinin François Kérel tarafından yapıldığı *Tristia et autres poèmes* (Gallimard, 1982) adlı küçük kitaba gönderme yapacağız.

2 Stalin üzerine şiirin [Cevat Çapan] çevirisi:

*Yaşıyoruz, ama hissetmiyoruz artık bastığımız toprağı.
On adım öteden duyulmuyor konuştuklarımız.*

*Oysa ne zaman iki çift laf edecek olsa birileri,
Kremlin'in dağcısını anmadan edemiyorlar.*

Parmakları kalın tırnalar gibi

ve ağır kurşun gibi dökülen ağızdan kelimeleri.

SÖZSİZ PDF Kütüphane - <https://rantey.org>

olmaktan ziyade bir tür acı uyarıdır. İhtiyatsız biri olan, düşünceye naif bir inanç besleyen Mandelstam bu şiiri bir düzine kadar insana gösterdi; muhtemelen sekiz ya da dokuz kişiye. Herkes onun mahvolduğunu düşündü ama Şef'in kişisel müdahalesiyle serbest kaldı. Sanatçıları yöneten despotların hoşuna giden şu teatral etkilerden biridir bu. Stalin gecenin bir vakti Pasternak'a telefon edip Mandelstam'ın gerçekten Rus dilinin büyük bir şairi olup olmadığını sorar. Pasternak'ın olumlu cevabı karşısında, kesin gözüken ölümcül sürgün ev hapsine döner. Bu yine de kısmi bir bağışlamadır. Mandelstam 1937 yılının büyük temizlikleri sırasında alınır ve Uzak Asya'da, kamp yolunda ölür.

*Hamamböceği bıyığı sırtıyor
ve pırıl pırıl çizmelerinin üstleri,*

*İnce boyunlu adamları sarmış çevresini,
bu insan bozuntularının soytarılıklarıyla oyalanıyor.*

*Biri ıslık çalıyor, biri miyavlıyor, biri inliyor,
Yalnız o parmağını bize sallıyarak kükrüyor.*

30'lu yılların bu Rus şiirini 1949 tarihli bir Fransız şiiriyle, burada bazı bölümlerini verdiğim Paul Eluard'ın bir şiiriyle karşılaştırmak ilginç olacaktır:

*Stalin silip atıyor bugün mutsuzluğu
Onun aşk beyninin meyvesidir güven
Akılcı salkım, öylesine kusursuz*

*Onun sayesinde yaşıyoruz bilmeden sonbaharı
Stalin'in ufku hep yeniden doğar
Karanlığın dibinde bile kuşku duymadan yaşıyoruz
Yaşamı üretiyor ve geleceği düzenliyoruz
Yarınsız gün yok bizim için
Öğlesiz şafak sıcaklıksız serinlik [...]*

*Çünkü hayat ve insanlar seçti Stalin'i
Umutlarını hudutsuzca temsil etsin diye yeryüzünde.*

“Komünizm” denilen cinsin Stalinci alt-türü karşısında yüzyılın öznelliğini düşünmek, kısacası, bu iki metnin farkını, Mandelstam haklı ve Eluard haksız diye alelacele söylemeden düşünmektir. Bu, bazı açılardan doğru olsa bile, düşüncede hiçbir etki yaratmaz. Eski-gerçeküstücü Eluard'ın sözcésinin *hakikatini*, yani “Stalin” adının gerçekten de milyonlarca proleter ve entelektüel için “sonbaharı tanımadan” yaşayabilmek ve özellikle kuşku duymadan yaşamı üretebilmek anlamına geldiğini dosdoğru ele almak daha ilginç olur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İncelediğimiz şiir çok önceye aittir, 1923 tarihlidir. 1923 yılında yoğun bir entelektüel faaliyet hüküm sürmektedir.³ SSCB'nin geleceği henüz belirsizdir. Mandelstam, ülkesinin kaotik geleceğinde temel bir şeylerin tehlikede olduğuna dair poetik bilince sahiptir. Kaygı duyduğu bu belirsizlik ve sallantı döneminin muammasını kendisi için aydınlatmaya çalışmaktadır. Önce bütün şiiri okuyalım. Şiirin Cécile Winter'ın ve benim çabalarımla yenilenen ama Henri Abril'in, François Kérel'in ve Tatiana Roy'un önceki teşebbüslerine de çok şey borçlu olduğumuz çevirisi:

- 1 *Benim yüzyılım, benim hayvanım, kim*
- 2 *Daldıracak gözlerini senin gözbebeklerine*
- 3 *Ve kanıyla yapıştıracak*
- 4 *İki dönemin omurlarını?*
- 5 *Sel gibi akan yapıcı-kan*
- 6 *Dünyevi şeyler boşalt!*
- 7 *Omurgayı yapan ürperiyor belli belirsiz*
- 8 *Yeni günün eşiğinde.*

- 9 *Yaratılan yaşadıkça*
- 10 *İflahı kesilmeli, bitmeli*
- 11 *Ve dalga oynar*
- 12 *Görünmez omurgalanmayla.*
- 13 *Yeryüzünün son doğmuş yüzyılı*
- 14 *Bir çocuğun yumuşak kıkırdağı gibidir.*

3 Mandelstam'ın karısı Nadejda'nın anıları (*Contre tout espoir*, 3 cilt, Rusçadan çeviren Maya Minoustchine, Gallimard, 1975) Sovyet iktidarı döneminde aydınların yaşamı ve 20'li yılların faaliyetlerinden 30'lu yılların kaygılarına, suskunluklarına ve "kayıplarına" götüren evreler üzerine son derece ilginç bir belgedir. Örneğin burada, on binlerce insanın kurşuna dizildiği ve yüz binlercesinin sürgün edildiği 1937 Terörü'nün büyük örgütleyicisi Ješov'un rafine bir entelektüel olduğu, şairler ve yazarlar arasında tanındığı belirtilmektedir. Genel olarak, eylemin "sert çekirdeği"yle yüzleşme tutkusunu çok sayıda aydını polisiye görevlere ya da gizli servislere yöneltiyordu. Cambridge aydınlarının "komünizmi"nin esasen ihbarcılık ve sızma yetenekleriyle kendini göstereceği İngiltere'de de bu görülecektir. Bu güzergâhlar, gerçeklik tutkusunun sapkın varyantları olarak görülebilir.

- 15 Bir kez daha kurban etmeli, koyun gibi,
 16 Sunulan kafatası ucudur yaşamın.
 17 Yüzyılı hapishanesinden koparıp çıkarmak için,
 18 Yeni bir dünyaya başlamak için,
 19 Düğümlü günlerin dizlerini
 20 Birleştirmeli flüt.
 21 Yüzyıldan başkası değil hareketlendiren dalgayı
 22 İnsanın hüznüyle,
 23 Ve çayırdaki soluk alır engerek
 24 Yüzyılın altın ritmiyle.
 25 Yine patlayacak tomurcuklar
 26 Yeşil filiz fışkıracak,
 27 Ama omurgan kırık senin
 28 Zavallı, güzelim yüzyılım!
 29 Anlamsız bir gülümsemeyle
 30 Bakıyorsun geriye, acımasız ve zayıf,
 31 Nasıl çevikse vaktiyle bir hayvan
 34 Kendi adımlarının izlerine.

1. Şiirin temel simgesi, anlamını buyuran simge, hayvandır. Metin onunla başlayıp onunla bitiyor. Yüzyıl, henüz başlamış olan ama Rusya'da başka yerde olduğundan çok daha radikal bir kopma dayatmış olan bu yüzyıl, bir hayvandır. Ve şiir, hayvanın röntgenini çekecektir; iskeletin, kemiklerin görüntüsünü oluşturacaktır. Başlangıçta, canlı bir hayvandır. Sonda ise kendi bıraktığı ize bakar. İkisinin arasında, temel soru omurgalanmadır, hayvanın belkemiğinin sağlamlığıdır. Bütün bunlar filozofa ne sunar?

Bu şiir yüzyıla dair mekanik değil organik bir bakış inşa etmeye çalışmaktadır. Düşüncenin görevi, yüzyılı canlı bir bileşim olarak özneleştirmektir. Fakat tüm şiir, bu hayvan için hayat memnat sorununun belirsizliğini göstermektedir. Şiir şunu sormaktadır: Bir yüzyıl hangi anlamda canlı kabul edilebilir? Dönemin yaşamı nedir? Yüzyılımız yaşamın mı yoksa ölümün mü yüzyılıdır?

Nietzsche Alıncada, (ve Torino'nun delisine kıyasla bizim ulusal ılımlılığımızın taşıyıcısı) Bergson Fransızcada bu tür soruların gerçek kâhinleridir. Gerçekten de, her şey hakkında, birleşik bir organik temsil yaratmak isterler. 19. yüzyıl bilimciliğinin önerdiği mekanik ya da termodinamik modellerden kopulmaktadır. 20. yüzyılın önemli ontolojik sorusu şudur: Yaşam nedir? Bilgi, şeylerin organik değerinin sezgisi halini almalıdır. Bu nedenle, yüzyılın bilgisinin metaforu, bir hayvan tipolojisi olabilir. Normatif soru ise şöyle formüle edilir: Gerçek yaşam nedir, gerçekten yaşamak, yaşamının organik yoğunluğuna uygun bir yaşamı yaşamak nedir? Bu soru, yüzyılı Nietzsche'nin üst-insanının öncelediği yeni insan sorusuyla ilişki içinde kat eder. Yaşam düşüncesi yaşama istencinin gücünü sorgular. Bir yaşama istencine göre yaşamak nedir? Ve eğer yüzyıl söz konusuysa: Organizma olarak, hayvan olarak, kemik çatısı olan canlı bir güç olarak yüzyıl nedir? Çünkü, hepimiz bu yaşayan yüzyıla mensubuz. İster istemez bu yüzyılın yaşamını yaşıyoruz. Mandelstam'ın, daha şiirin ilk saldırısında dediği gibi, hayvan gibi olan yüzyıl "benim hayvanım"dır.

Bu dirimsel özdeşleşme şiirin hareketine hükmeder: Hayvana bakıştan hayvanın kendi bakışına geçilecektir. Yüzyıla yüz yüze olmaktan, geriye bakan yüzyıla geçilecektir. Zamanın poetik düşüncesi, şeyleri onların kendi gözleriyle görürken, bizzat yüzyılın gözüyle görmektir. Burada bütün modernitenin şaşırtıcı tarihselliğiyle temas ederiz; şiirin dirimselliğine dek yerleşmiş bir tarihselliktir bu. Çünkü Yaşam ve Tarih aynı şeyin iki adıdır: Ölümden sökülüp alınan hareket, olumlamanın oluşu.

Yüzyıla musallat olmuş ve yaşamın da sorunsalı olan bu anlamsal ve ontolojik sorunsal sonuçta nedir? Neye karşı koymaktadır? Felsefenin kişisel bir bilgelik olduğuna. Hayır, der yüzyıl, en azından 1980'de başlayan restorasyona dek. Hayır, bireysel bilgelik yoktur. Yaşamla Tarihin eş kelimeleri altında, düşünce daima bireyden daha fazlasıyla ilişkidir. O, basit insan-hayvandan çok daha güçlü bir hayvanlıkla ilişkidir. Ve bu ilişki, var olanın organik kavranışına hükmeder; bu kavrayışa bireyi feda etmek haklı olabilir.

Bu anlamda yüzyıl, Yaşamın aşkınlaştırdığı kısmi varlık olan insan-hayvanın yüzyılıdır. İnsan hangi hayvandır? Bu hayvanın di-

rimisel oluşu nedir? Yaşamla ya da Tarihle daha derinden bir uyumu nasıl sağlayabilir? Bu sorular, tekilliği aşan kategorilerin, devrimci sınıf, proletarya, Komünist Parti kategorilerinin yüzyıl içindeki gücünü açıklamaktadır. Ama aynı zamanda, ırksal sorunların bitmek bilmeyen ağırlığını da kabul etmek gerekir.

Şiir bu tür aşkımlığa kendini vermiyor. Ama yüzyılı bir hayvanın dirimsel kaynakları imgesine güçlü bir şekilde bağlıyor.

2. “Kim daldıracak gözlerini senin gözbebeklerine...?” Yüz yüze-lik sorunu, yüzyılın kahramanlık sorunudur. Tarihsel zamanın karşısında dik durulabilir mi? Tarihin zamanı *içinde* olmaktan fazlası söz konusudur. Hayvan-yüzyılın gözlerinin içine bakmak, basitçe kendi dönemiyle birlikte yürüyeninkinden çok yüksek bir öznel kapasite gerektirir. Yüzyılın insanı Tarihin kütleselliği karşısında durabilmelidir; düşünce ile Tarih arasında karşılaştırma yapabilecek Prometheusçu projeyi destekleyebilmelidir. 19. yüzyılın Hegelci düşüncesi Tarihin hareketine bel bağlamaktır, “nesnenin yaşamına kendini bırakmak”tır.⁴ 20. yüzyılın fikri Tarihle yüzleşmektir, politik olarak ona hâkim olmaktır. Çünkü, 14-18 Savaşından beri artık kimse Tarihe, hareketinin sözde ilerlemesine kendini bırakacak denli güvenemez.

Özellikle, zamanla ilişki figürü kahramanca bir hal almıştır; Marksizm, Tarihin anlamı fikrini –hiç kullanamadan– hâlâ peşinden sürüklese de bu böyledir. 19. yüzyılın odağı ile “küçük 20. yüzyıl”ın başı arasında, 1850 ile 1920 arasında, tarihsel ilerlemecilikten politik-tarihsel kahramanlığa geçilir, çünkü –söz konusu olan şey kendiliğinden tarihsel hareket olduğundan– güvenden güvensizliğe geçilir. Yeni insan projesi, tarihin engelleneceği, zorlanacağı fikrini dayatır. 20. yüzyıl iradeci bir yüzyıldır. İradeci bir tarihselciliğin paradoksal yüzyılı olduğunu söyleyebiliriz. Tarih devasa ve güçlü bir hayvandır, bizi aşar; ama yine de kurşun gibi bakışına dayanmak, bize hizmet etmesi için onu zorlamak gerekir.

4 *Tinin Fenomenolojisi*’nin önsözünü okumak ya da tekrar okumak gerekir. Bu, kuşkusuz, 19. yüzyılın 20. yüzyıldaki yankısı en güçlü olmuş spekülâtif metinlerinden biridir. Hatta bu metnin kendi döneminde vakitsiz olduğu ve 1930’lara doğru ise tamamen doğru çıktığı bile söylenebilir.

Şiirin sorunu –ki bu aynı zamanda yüzyılın sorunudur– dirimsellik ile iradecilik arasındaki, zamanın hayvansı gücünün aşıkârlığı ile yüz yüze gelmenin kahramanca normu arasındaki bağdadır. Yaşam sorunu ile iradecilik sorunu yüzyılın içinde birbirine nasıl bağlanmaktadır? Burada da, Nietzsche “güç istenci” ile kâhin konumundadır. Nietzsche yaşam ile istek arasındaki önemli diyalektiği ortaya çıkardı. Bu çok büyük bir gerilimdir; ve bunun sembolü, yüzyılın içinde olup bitenin bakış açısından, temel aktörlerin bunun dirimsel bir ihtiyaca, tarihsel bir kısıtlamaya denk düştüğünü, ancak gerilimli ve soyut bir iradeyle elde edilebileceğini daima ileri sürmüş olmalarıdır. Yaşam ontolojisi (ki bence Tarihin ontolojisiyle türdeşdir) ile iradeci süreksizlik teorisi arasında bir tür bağdaşmazlık vardır. Ama bu bağdaşmazlık, hayvan-yüzyılın etkin öznelliğini oluşturur. Sanki dirimsel süreklilik kendi amaçlarını iradeci süreksizlik içinde yerine getirebiliyor gibidir. Felsefi olarak sorun, yaşam ile irade arasındaki ilişki sorunudur, ki bu Nietzsche’nin düşüncesinin odağındadır. Nietzscheci üst-insanlık her şeyin bütüncül olumlanmasıdır; yaşamın olumlayıcı saf açılımı olan Dionysosgil Öğledir. Ve bununla birlikte, 1886-1887’den itibaren artan bir kaygı içinde, Nietzsche, bu bütüncül olumlamanın aynı zamanda mutlak bir kopuş olduğunu, kendi deyimiyle “dünya tarihini ikiye kırmak”⁵ gerektiğini de anlar.

Şunu görmek gerekir ki, bir kahramanlığın dirimsel sürekliliğine süreksizlik dayatmak, politik bakımdan, terör gerekliliğinde çözüme bağlanır. Bunun altında yatan gizli soru, yaşamla terörün ilişkisidir. Yaşamın olumlu kaderini (ve niyetini) ancak terörle gerçekleştirmesini yüzyıl gözünü kırpmadan destekledi. Sanki ölüm yaşamın aracıymış gibi, yaşamla ölüm arasındaki bir tür geri dönüş buradan kaynaklanır. Yaşamla ölüm arasındaki bu dile getirilemezlik Mandelstam’ın şiirine de musallat olmuştur.

3. Şiirin hayvan-yüzyıla sorduğu büyük soru, omurlanmasıdır. Hayvan-yüzyılın kemik yapısı nedir? Onu ayakta tutan nedir? Omur,

5 Perroquet Konferanslarının tam da *Casser en deux l’histoire du monde?* başlıklı broşüründe bu ifadeyi oldukça belirgin bir şekilde yorumladım.

ilik, kafatası ucu... Yüzyılın dayanıklılık sorunu, Mandelstam'ın metaforunda çok hassas bir noktadır ve zamana, zamanın öznesine ayrılmış bir diğer muhteşem şiirde, "Atnalı Bulan Adam"da da önemli bir yer tutar. Hayvanın bu kemik yapısından, tarihsel zamanın bu kıvamından Mandelstam görünüşte çelişik üç şey çıkarır:

a) Kemik yapısı ağırdır, ezicidir, boğumludur (dizeler 3-4, 19). Satır arasında, röntgen temel bir ağırlığı ortaya çıkarır. Hayvan vaktiyle çevikti (dize 31), artık değildir. 1923 yılında, 14-18'in kısımlarından çıkılmaktadır, Rusya'da ise durum daha kötüdür, iç savaş ve savaş komünizmi vardır. Hayvan-yüzyılın özü yaşamdır, ama kan ve ölüm kusan bir yaşam. ~

b) Tersine: kemik yapısı aşırı kırılıgandır (dize 13-14), henüz tortulaşmamış bir şeydir, hayvan çocuksudur, yeni doğmaktadır.

c) Ve son olarak: bu omur zaten kırıktır (dize 27). Yüzyıl, daha başlamadan, omurgasını kırmıştır.

Bu çelişik sözceleri yüzyılın öznelleşmiş bir tarifi olarak anlayabiliriz. Ağırlık ve kan içinde başlıyor, kendi cenazesinin ağırlığıyla bizi eziyor. Yine de kendi sınırındadır; dolayısıyla yüzyılın içinde belirlenimsiz olan bulunur, doğmakta olan ve kırılan bir vaat vardır. Ama onun içindeki bir şey kırılmıştır, süreksizdir, ayakta duramaz.

Şiir bütün bunları aynı anda söyleyebilir, asla diyalektikleştirmek zorunda değildir. Çünkü nesnel bir sözce söz konusu değildir; zihinsel bir montaj vardır ve bunun adı "yüzyıl"dır. Aslında, Mandelstam'ın çok ötesinde, bu yüzyıla kendi dehşeti musallat olmuştur. Kanlı olduğunu bilen bir yüzyıldır; özellikle akla hayale gelmeyecek bir travma olan 14 Savaşından beri bunu bilmektedir. 14 Savaşı bir savaştan başka şey olarak yaşandı – "kıyım" terimi hemen akla gelir. "Kıyım" hayvan kesimi demektir, milyonlarca insanın yaşamının doğrudan doğruya tüketilmesidir. Fakat yüzyılın kendini yeni bir çağın başlangıcı olarak, gerçek insanlığın çocukluğu olarak, vaat olarak düşündüğü de doğrudur. Soykırımcılar bile kendilerini vaat ve başlangıç diye sunmuşlardır. Altın çağ, bin yıllık barış vaat etmişlerdir.

Çünkü yüzyılın öznelliği, sonla başlangıç arasındaki ilişkiyi yepyeni bir şekilde düzenlemektedir. Mandelstam'ın şiiri bu iki fikri yan yana getirmektedir:

*Yüzyılı hapishanesinden koparıp çıkarmak için,
Yeni bir dünyaya başlamak için,*

Yüzyıl hem hapishanedir hem yeni gün, mahkûm edilmiş bir dinazor ve doğmakta olan genç bir hayvandır.

Geriye kırığın, kırık omurganın anlamını okumak kalıyor:

*Ama omurgan kırık senin
Zavallı, güzelim yüzyılım!*

Şansını çoktan yitirdiği, bütün yüzyıla nüfuz etmiş bir fikirdir. Tek yapabileceği, kendi güçsüzlüğünün zahmetli bir tamiri olabilir. Tam da dirimci olduğu için, yüzyıl kendi dirimselliğini sorgular ve bundan sıklıkla kuşku duyar. Tam da iradeci olduğu için, yüzyıl kendi iradesinin yetersizliklerini ölçer. Kendine öyle görkemli hedefler belirler ki, onlara erişemeyeceğine kolaylıkla ikna olur. Bu durumda, gerçek büyüklük kendi gerisinde mi kaldı diye düşünür. Nostalji hiç yakasını bırakmaz, geriye bakma eğilimi içindedir. Yüzyıl kendi enerjisini yitirdiğine inandığında, kendini tutulmamış bir vaat olarak gösterir.

Dirimcilik (güçlü hayvan), iradecilik (hayvanın karşısında durma), nostalji (her şey çoktan geçip gitmiştir, enerji eksiktir): Bunlar çelişki değildir; 1923 yılında şiir, başlayan küçük yüzyılın özneliğini böyle tarif eder. Boğumlu kemik yapısı, çocuksu kıkırdak ve kırık omur; sırasıyla, mahkûm edilen, yüceltilen, özlemle anılan yüzyıla işaret ederler.

4. Ama eğer geriye bakılırsa, 19. yüzyıl görülür ve bu durumda kaçınılmaz bir soru sorulur. Yüzyılın tanımlanmasında özellikle temel önemdeki bir sorudur bu: Önceki yüzyılla ilişkisi. Şu sorulur:

*[Kim] yapıştırabilir kendi kanyıla
İki dönemin omurlarını?*

İki yüzyıl arasındaki sınırı oluşturanın savaş ve katliam olduğu düşünülürse, “kanla yapıştırma”nm ne demek olduğu açıktır. Ama

bu ilişkinin gerçek anlamı nedir? 20. yüzyılın kesinlikle temel sorusudur bu. 20. yüzyılın anlamının, 19. yüzyıla bağının nasıl düşünüldüğüyle belirlendiği söylenebilir. Oysa, öncelikle olası iki bağ vardır ki her ikisi de yüzyıl üzerine sözcelerde güçlü bir şekilde mevcuttur.

a) İdeal ereklilik: 20. yüzyıl 19. yüzyılın vaatlerini yerine getiriyor. 19. yüzyılın düşündüğünü 20. yüzyıl gerçekleştiriyor. Örneğin ütopyacıların ve ilk Marksistlerin hayal ettiği Devrim. Lacancı terimlerle bu iki şekilde söylenebilir: Ya 19. yüzyıl neyin hayaliyse 20. yüzyıl da onun gerçeğidir; ya da 19. yüzyıl neyin sembolüyse (doktrin haline getirdiği şeyin, düşündüğü, örgütlediği şeyin) onun gerçeğidir.

b) Olumsuz süreksizlik: 20. yüzyıl, 19. yüzyılın (altın çağ) tüm vaatlerini reddeder. 20. yüzyıl bir kâbustur, çökmüş bir uygarlığın barbarlığıdır.

Birinci durumda, kilit nokta, gerçeğin belli bir dehşetini kabul etmektir. 20. yüzyıl barbarlığının, ister devrimci olsun ister faşist, aktörlerinin dehşeti vaat adına, “güzel yarınlar” adına kabul etmeleri olduğu sık söylendi. Ben, tam tersine, bu yüzyılın militanlarını büyüleyen şeyin gerçek olduğuna inanıyorum. Aslında gerçek, dehşete varana dek, yüceltilmiştir. Aktörler, yanılsamaların manipüle ettiği alıklar değildi elbette. Bir III. Enternasyonal görevlisinin direncini, deneyimini, hatta uyanıklığını hayal edin! İspanya İç Savaşı sırasında Uluslararası Tugaylar’daki Rus bir komünist delege aniden Moskova’ya çağrıldığında, tutuklanacağını ve infaz edileceğini gayet iyi bilir. İnsanların kendi denetimi dışında bir şeyi, ne olursa olsun, deneyimlemesini sevmeyen Stalin’in bütün İspanya kıdemlilerini pratik olarak tasfiyeye giriştiğinin çoktan farkındadır. Kaçacak, kendini savunacak ve itiraz mı edecektir? Hiçbiri değil. Bu durumda olan delegeler geceleyin sarhoş olup, gündüz Moskova’ya dönerler. Bu durumun, yanılsamaların, vaatlerin ve güzel yarınların etkisi olduğunu mu söyleyeceğiz? Hayır; çünkü onlara göre gerçek bu boyutu da içermektedir. Dehşet bu gerçeğin bir veçhesidir yalnızca, ölüm onun bir parçasıdır.

Lacan, gerçek deneyiminin kısmen de olsa daima dehşet deneyimi olduğunu çok iyi gördü. Asıl soru hiç de imgelem sorusu değil, bu radikal deneyimlerde gerçeklik işlevini yerine getirenin ne olduğunu

bilmektir. Güzel yarınlar vaadi asla değildir bu. Eylemin, cesaretin. hatta feragatin iç güçlerinin daima şimdiki zamanda olduğuna inanıyorum. Belirsiz bir gelecek adına kim herhangi bir şey yapmıştır?

5. Üçüncü kıtanın önemi şiire, şaire belirleyici bir rol atfetmesinden kaynaklanır. Öz olarak, yeni bir dünyaya başlamak istiyorsak, “flüt”ün (sanatın) günlerin dizini bitişirmesi, zamanın gövdesini birleştirmesi gerektiği söylenir.

Burada karşımıza yüzyıla musallat olmuş bir başka tema çıkar: Sanatın işlevi nedir? Sanatla yüzyıl arasında hangi ortak ölçü vardır? Bu soru, bildiğiniz gibi daha 19. yüzyılda akla takılmıştı. Tarihseclilik ile estetik mutlaklık arasındaki gerilimin sonucudur. Sanattaki mutlaklık halkları zaman içinde yönlendirdiğinde, 19. yüzyılın bütün bir bölümü boyunca rehber-şair işleviyle karşılaştık. Hugo bunun Fransa’daki arketipidir, Whitman ise Amerika Birleşik Devletleri’ndeki. Dar anlamda bir avangard figürü vardır; ileriye doğru yürüyen kişi, halkların uyanışına, ilerlemeye, kurtuluşa, enerjilerin dirilişine bağlı bir figür.

Fakat daha 19. yüzyıl sonunda artık kullanılmaz olmuş rehber-şair imgesi, 20. yüzyılda tamamen çökmüştür. 20. yüzyıl, Mallarmé’nin soyundan giderek, bir başka figürü temellendirir; etkili gizli istisna olan, kayıp düşüncenin yedeğe konulmuş şair figürü. Şair, dil içindeki unutulmuş bir açıklığın koruyucusudur, Heidegger’in dediği gibi, “Açığın bekçisi”dir.⁶ Meçhul şair, yolunu şaşırmaya karşı nöbet tutar. Her zaman gerçeğe takıntılıyız; çünkü dilin gerçeği adlandırma gücünü korumasını şair garanti eder. Onun “kısıtlı eylem”i budur ve çok yüksek bir işlev olarak kalır.

Üçüncü kıtamızda yüzyıl içerisinde sanatın, birleştirmekle görevli olduğu açıkça görülür. Kütlesel bir birlik değil, mahrem bir kardeşlik söz konusudur; bir elin başka bir elle birleşmesi, bir dizin diğerine değmesi. Eğer sanat bunu başarırsa bizi üç dramdan koruyacaktır.

6 Heidegger’in şiir üzerine metinleri çoktur. Kuşkusuz ki en kapalı olanları bizim burada aradığımız şey –yüzyılın uç noktaları– açısından en anlamlı olanlarıdır. Dolaşısıyla, *Approche de Hölderlin* derlemesine gönderme yapacağız (Henry Corbin, Michel Deguy, François Férier ve Jean Launay tercüme, Gallimard, 1979).

a) Ağırılığın ve kapatılmanın dramı. Şiirin özgürlük ilkesi budur; yüzyılı hapishanesinden yalnızca o söküp çıkarabilir, ki bu hapishane de yüzyılın ta kendisidir. Şiir yüzyılı yüzyıldan söküp alma gücüne sahiptir.

b) Pasifliğin, insan hüznünün dramı. Şiirin buyurduğu birlik olmadan, hüznün dalgası içinde bocalarız. Dolayısıyla şiirin bir sevinç ilkesi, aktif bir ilke vardır.

c) İhanetin, pusuda bekleyen yaranın, zehrin dramı. (Valéry'nin üzerinde çok durduğu)⁷ yılanla ifade edilen yüzyıl, zamanın gerçeğine kendini dirençsiz bırakmak anlamına gelen mutlak günaha kapılmadır. "Altının ritmi", yüzyılın kışkırtmasına kapılmak demektir; yüzyılın ahengine kendini kaptırmaktır, dolayısıyla, şiddete, gerçek tutkusuna aracısız rıza göstermektir.

Bütün bunlara karşı yalnızca sanatın flütü vardır. Bu, kuşkusuz, her düşünce girişimindeki cesaret ilkesidir: Kendi zamanında olmamanın görülmemiş bir tarzıyla kendi zamanına ait olmak. Nietzsche gibi konuşursak, vakitsiz davranma cesaretini göstermek. Her gerçek şiir, bir "vakitsiz mülhaza"dır.

Aslında daha 1923 yılında Mandelstam bize, yüzyılın şiddetlerinin gözünde şiirin –geri çekilmeden– beklemeye geçtiğini söyler. Gerçekten de şiir ne zamana adanmıştır, ne gelecek vaadidir, ne saf nostalji. Şiir mevcut haliyle beklenti içinde durmaktadır ve beklenti-

7 *Ébauche d'un serpent*'dan *La Jeune Parque*'a dek, yılanın Valéry'nin hayvanlarından biri olduğu söylenebilir; tıpkı yılanın, kartalla birlikte, Zerdüş'tün hayvanlarından biri olması gibi. Valéry, yüzyıl karşısında ilgisiz kalabilecek bir düşünür değildir; tam tersine. Yılan onun simgeselliği içinde bilginin ısırtığını, kendinin farkında olan bilinç uyanıklığını belirtir. Valéry'nin, bizim burada takip ettiğimiz önemli soruyu kendi tarzında ortaya attığını belirtelim: Gerçeğe erişmeyi nasıl garanti edebiliriz? En tamamlanmış şiiri olan *Le Cimetière marin*'de, tamamen yüzyılın dirimci tarzı içerisinde, gerçeğin her zaman için düşünümünden kopma olduğu, dolaysızlığın ve anın içine yuvarlanma, bedeninin epifanisi olduğu sonucuna varır.

Hayır hayır! Ayağa kalkın! Ardişık çağın içinde

Kırın, bedenimi, bu düşünceli biçimi,

İçin, bağrımı, rüzgârın doğumunu!

Denizden yayılan bir serinlik

Ruhumu veriyor bana. Ey tuzlu kuvvet

Dalgaya doğru koşalım, canlı canlı yeniden fıskırmaya!

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

nin bir nesnelliğini yaratır, karşılayan beklentinin. Evet, ilkbahar geri gelecek, “yeşil filiz fışkıracak” diyebilir, ama bizler, dizleri kırık bir yüzyıl olarak, insani hüznün dalgasına direnmeye çalışıyoruz.

Bu yüzyıl bir beklenti poetikasının yüzyılı oldu, bir eşik poetikasının. Eşik aşılmayacak, ama eşiğin varlığını sürdürmesi şiir gücünde olacak.

Bu motife dair çok farklı üç vurguyu belirterek bu dersi bitirmek istiyorum: André Breton, Heidegger, Yves Bonnefoy.

a) ANDRÉ BRETON, *Çılgın Aşk* (1937)

1937, yüzyıl içerisinde önemli bir yıldır. Temel bir şeylerin düzenlendiği, “metonimik” bir yıldır. Stalinci terörün, özünden, özünün aşırılığından verildiği mutlak bir konsantrasyonudur. Çünkü “büyük terör” olarak adlandırılan şeyin yılıdır. Bütün bir yüzyılın iç minyatürü olan, –çünkü bütün aktörler (komünistler, faşistler, enternasyonalist işçiler, isyancı köylüler, paralı askerler, sömürge birlikleri, faşist devletler, “demokrasiler”, vs.) hazır bulunmaktaydı– İspanya İç Savaşında durum kötüye gitmeye başlamıştır. Nazi Almanyası’nın tam bir savaş hazırlığına geri dönüşsüzce girdiği yıldır. Aynı zamanda Çin’de de önemli dönemeç yılıdır. Fransa’da ise Halk Cephesi’nin yenilgiye uğradığı açıkça ortaya çıkar. 1937 vekillerinin, iki yıl sonra Pétain’in tam yetkisini onaylayacak kişiler olduğunu unutmayalım.

Bu aynı zaman benim de doğduğum yıldır.

1937 yılında André Breton bize ne anlatmaktadır? Beklenti poetikasının güçlü bir varyantını, gece bekçisini. *Çılgın Aşk*’ın III. bölümünün başlangıç kısmını verelim:

[Tam keşif esnasında; ilk gemicilerin sahiline ayak bastıkları karadan bir başka karanın görüldüğü anda; falanca bilginin kendisi keşfedene kadar bilinmeyen bir olgunun tanığı olduğuna ikna olduğu anda; –bütün süre duygusu şansın sarhoşluğu içinde yok olmuşken– gözleminin kapsamını ölçmeye başladığında, ateşten ince-

cik bir resim fırçasının, yaşamın anlamını başka hiçbir şeyin yapamayacağı kadar ortaya çıkardığı ya da kursesuzlaştırdığı kişiye.]

Gerçeküstücülük, gölge olmaktan çıkmış ve henüz av da olmayan –gölge ve av tek bir aydınlık içinde erimiştir– şey için avı ve gölgeyi son tahlilde önemseyerek, daima bu özel ruh halinin boş vaktinde soluk alıp vermiştir. Önemli olan, ardında bıraktığın arzu yollarının çalılarla kaplanmasına izin vermemektir. Sanatta, bilimlerde bunu en az koruyabilen şey, uygulama, vurgun ve hasat iradesidir. İster evrensel yararın emrinde, ister Montezuma'nın değerli taş bahçelerinde olmasın esaret! Bugün bile yalnızca kendimi kullanabilir olmaktan, her şeyle karşılaşmak için duyduğum bu avarelik susuzluğundan başkasını beklemem; sanki aniden toplantıya çağrılacakmışız gibi, kullanılabilir olan başka varlıklarla beni esrarengiz bir iletişime soktuğuna eminim bunun. Yaşamımdan geriye bir gece bekçisi ezgisinden, beklentiye boşa çıkaracak bir ezgiden başka bir şey kalmasın isterim. Gelenden, gelmeyenden bağımsız olarak, muhteşem olan beklentidir.

Gece bekçisi figürü yüzyılın önemli sanatsal figürlerinden biridir. Bu yüzden, gece bekçisi, nöbetin yoğunluğundan başka bir şeyin olmadığı kişidir; dolayısıyla gölge ile avın tek bir aydınlık içinde iç içe geçtiği kişidir. Nöbetin ya da beklentinin tezi, olana da olmayana da ilgisiz kalarak gerçeğin ancak korunabileceğidir. Bu, yüzyılın önemli bir tezidir: Beklemek temel bir erdemdir, çünkü yoğun kayıtsızlığın mevcut tek biçimidir.

b) HEIDEGGER

Essais et conférences'daki [Denemeler ve Konferanslar] (1951) "Şairin İçinde İnsan Barınır"dan bir bölümü André Préau'nun çevirisiyle aktarıyorum:

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

“İnsan ‘kurduğu’ [baut] sürece ikâmet eder” cümlesi şimdi gerçek anlamını edinmiştir. İnsan yeryüzünde, göğün altında kalışını örgütlemekle, büyüyen şeylere köylü [Bauer] gibi özen göstermekle ve aynı zamanda binalar inşa etmekle sınırlı kalarak ikâmet etmez. İnsan, şairin ölçü alması anlamında, eğer ikâmet ediyorsa [baut] kurabilir. Gerçek ikâmet etme [Bauen], şairlerin bulunduğu yerde, mimari için, konut yapısı için ölçü alan insanların bulunduğu yerde vuku bulur.

Yüzyılın bütün poetikasında bulunan ve yerleştirme, hasat, av olan her şeye karşı poetik bir küçümseme var. Beklentiyi, saf uyaklılığı sürdürmek gerek.

Her şey bir hazırlık koşuluna gönderme yapar, bir ölçü almadır bu; ki bu da her zaman için sonunda nöbetçilik ve bekçilik figüründe kendini gösterir. Bu haliyle poetika, aşma ile aşmama arasındaki tersinirlik içinde eşiği korumaktır. Aynı anda geriye ve ileriye bakabilmektir. Şairlerin yüzyılı, herhangi bir aşmanın gerçekleştirilmediği, eşik-yüzyıldır.

Mandelstam’ın son kıtasında karşımıza çıkar bu. Elbette bir yenilik vardır, yeşerecektir, yeniden doğacaktır, fakat kırılma da vardır, eşiğin kırık taşı vardır ve geriye bakış, izlere takılıp kalmak buradan doğar. İlerde, tutulamayacak bir vaat vardır (geçerken söylemek gerekir ki, Claudel’e göre kadının tanımıdır bu),⁸ geride ise kendi ayak izlerinizden başka bir şey yoktur. Yüzyıl, poetik olarak, hem eşiği

8 Claudel’in *La Ville* piyesinin kadın kahramanı, üçüncü perdede ilan eder: “Ben tutulamayacak vaadim.” Claudel’e dalmak ve onu, hayranı olduğu Brecht’le karşılaştırmak çok ilginçtir. Claudel de, yoğun, neredeyse Ortaçağa özgü bir tür Katoliklik kisvesi altında, gerçeğe sahip olanın asla bilgiç kişinin bilgisi ya da gündelik ahlak olmadığı inancına erişir. Kökünden sökü� çıkaran ve kesin bir buluşmanın gerekliliği ve bu buluşmanın etkilerini takip etme yönünde kesin bir inatçılık. O da bireyin, güçlerin ve çatışmaların kırılğan işaretinden asla başka bir şey olmadığını düşünür; bu güç ve çatışmalar, tam da bireyi aştıklarından, bireye mahrem bir aşkınlığın büyüklüğüne erişme imkânı sunarlar. O da hümanizmayı (onun gözünde bir Protestan dehşetidir) ve liberalizmi (aynı şeydir) mahkûm edilebilir zavallıklar olarak görür.

aşmanın imkânsızlığı hem de oraya götüren yol boyu olarak görülür; iz ile istikametin arasındır.

c) YVES BONNEFOY, “Toprağın Bittiği Yerden”, *Ce qui fut sans lumière*’in içinde (1987):

Madem ki Minerva’nın kuşu gece olurken havalanıyor, sizden konuşmanın vaktidir, bu kurban topraktan sildiğiniz yollar.

Aşıkâr olandınız siz, muammaya döndünüz. Zamanı sonsuzluğa yazıyordunuz, şimdi geçmişten başka bir şey değilsiniz artık, toprağın bittiği yerde, orda, önümüzde, sarp bir falez kıyısı gibi.

Yves Bonnefoy da, gördüğümüz gibi, aşağı yukarı Mandelstam’la aynı şeyi söylüyor. Yüzyıl, transittir, eşğin hareketliliğidir, ama asla onun aşılması değildir. Bonnefoy başka bir derleme daha yazmıştır, adı *Dans le leurre du seuil*’dür [Eşğin Tuzağında]. Silinen bir yol (bkz. Heidegger, *Holzwege*, “Hiçbir Yere Götüren Yol” olarak tercüme edilmiş) ile biten bir toprak arasındayız. Şair, ikisi arasında tefekkürde bulunuyor.

Yarım yüzyılı aşkın bir mesafeden, aynı figür, silinen iz ile tamamlanmış bir dünya duygusu arasına yerleşmiş şiirin figürü karşımızda. Hiçbir yere girilemez. Ne olup bitti de eşik bu şekilde taşıyor? Şiir, iz ile tamamlanma arasındaki ince tabakadır.

Öznel olarak, der bize Mandelstam, “anlamsız bir gülümseme”yle, eşikte durmaktayız. “Gülümseme” – çünkü eşikteyiz; “anlamsız” – çünkü eşik aşılamaz, neden gülümsemeli? Yaşamdan, umuttan (gülümseme) geçip, gerçeğin anlam yokluğuna (anlamsız) gideriz. Yüzyılın öznel özdeyişi bu olmaz mı?

III

Uzlaşmayan

6 Ocak 1999

Yüzyılın son yirmi yılına ikinci Restorasyon dışında ne ad verebiliriz? Sonuçta bu yıllara sayı tebelleş olmuştur. Restorasyon, devrimleri imkânsız ve tiksiniç ilan eden Tarihin bir momentinden başka bir şey olmadığından ve zenginlerin üstünlüğü doğal olduğu kadar mükemmel de olduğundan, restorasyonun sayıya hayran olması kavranır; bu sayı da öncelikle ekülerin, dolarların ya da avroların sayısıdır. Bu hayranlığın kapsamı, birinci Restorasyonun, Fransız Devrimi'nden sonraki 1792-1794 Restorasyonunun büyük sanatçısı Balzac'ın engin romanlarında görülür.

Fakat, daha derinde, her restorasyon düşünceden nefret eder; yalnızca kanaatleri sever, tuhaf bir şekilde de egemen kanaati, Guizot'nun "Zenginleşin!" buyruğunda kesin olarak yoğunlaşmış kanaati. Düşüncenin zorunlu bağdaştığı olan gerçek, restorasyon ideologları tarafından, bazı iyi argümanlarla da olsa, politik putkırıcılığı ve dolayısıyla Terörü başlatmaya her zaman yatkın görülmüştür. Bir restorasyon öncelikle gerçeğe karşı bir savdır, yani gerçeğe hiç ilişkisi olmaması her zaman tercih edilir.

Sayı (yoklamalar, hesaplar, medya ölçümleri, bütçeler, krediler, yükselen borsa, tirajlar, kadroların ücretleri, stok-opsiyonları, vb.) güncel zamanların fetişidir, gerçeğin yok olduğu yerde kör sayı ayakta kalır.

Sayının körlüğü, Hegel'in kötü sonsuzdan söz etmesi anlamında kötü sayıyı göstermektedir. Varlığın biçimi olan sayı ile eksikliğin gediğini kapayan sayı ayrımı benim gözümde öyle önemlidir ki, bü-

tün bir kitabı buna ayırmıştım.¹ Burada bir karşı örnekle yetinelim: Mallarmé, *Coup de dés* [Zar Atımı] türleri altında bir sayı düşünürüdür. Ama Mallarmé'ye göre sayı, kanaatlerin malzemesi olmak dışındadır her şeydir. "Başkası olamayacak biricik sayıdır"; atılan zarlar aracılığıyla tesadüfün zorunluluk halinde donduğu momenttir. Atılan bir zarın yok edemeyeceği tesadüf ile sayısal zorunluluk arasında kopmaz bir bağlantı vardır. Sayı, kavramın rakamıdır. Bu nedenle, diye bağlar Mallarmé, "her düşüncenin yaydığı şey, bir zar atımıdır."

Günümüzde sayı, sonsuz sayılabilirin sayısıdır. Mallarmé'ninkinin tersine, Restorasyonun sayısının özelliği, herhangi bir başka sayı olmakta hiç sakınca görmemesidir. Keyfi değişkenlik onun özüdür. Dalgalandıran sayıdır o. Bu sayının arka planında borsanın tesadüfleri yatar.

Mallarmé'nin sayısından kamuoyu yoklamasının sayısına götüren yol, kavramın rakamını kayıtsız varyasyona dönüştüren yoldur.

Bu girişe ne gerek var? Sonrasından aslında tamamen kopuk bir giriş sunmak için. Ben de Restorasyonun ortasına kendi sayılarımla gireceğim. Ciddi bazı gazetelerden alıyorum bu sayıları;² onlar da daha ciddi resmi raporlardan almışlar.

Siz bunları iki tema üzerinden dinleyeceksiniz. Yüzyıl üzerine bu dersler en azından ana hattın taşıyıcısıdır:

a) Tuzu kuru Avrupa ile çarmıha gerilmiş Afrika'yı birleştiren karanlık, kısmen ontolojik çizgi. Beyaz Adam'ın ahlaki deterjanını gizlice karartan Afrika.

b) Burjuva diktatörlüklerinin en iyi momentlerinde olduğu gibi, yeniden "eşitlikçi ütopya" diye adlandırılan şey sorunu.

1 On beş yıl kadar önce yazılmış bu kitabın adı *Le Nombre et les nombres*'dur (Seuil, 1990).

2 Uzlaşım sal liberalizmden kurtulmaya çalışan ve yüzyılın bazı entelektüel güçlerini korumaya çabalayan Fransız gazeteleri arasında, burada belirtilen rakamların çoğunun kaynağı olan *Le Monde Diplomatique*'i anmak gerekir. Bu gazetenin sınırı, toplumsal durumlar ve ekonomik adaletsizliklerin devasallığı karşısında sert durarak, tam anlamıyla politik sorunlar hakkında daha ziyade saygılı kalmasıdır ve sonuçta temel tarafta, yani parlamentarizmin ve ona paravan olarak hizmet eden "demokratik" temanın eleştirisinde, hem politikada hem de demokraside bambaşka bir anlayışın düşünülmesini gerektiren eleştiride kendini tehlikeye atmaya pek cesaret edememesidir. Bu eleştiri, açıkça ifade etmek gerekirse, militanlarından biri olmaktan gurur duyduğum politik örgütlenmenin önerdiği eleştiridir.

İşte, mümkün olduğunca kuru bir şekilde, benim gündemimdeki sayılar:

1. Günümüzde Avrupa’da AIDS’li yaklaşık 500.000 kişi bulunmaktadır. Üçlü terapiyle birlikte ölüm oranı serbest düşüş halindedir. Bu 500.000 kişinin büyük çoğunluğu ağır ve kronik bir tedavi pahasına yaşayacaktır.

Afrika’da AIDS’li 22 milyon kişi vardır. İlaç hemen hemen hiç yoktur. Ezici çoğunluk ölecektir, bazı ülkelerde, dört ya da üç çocuktan biri.

Hasta Afrikalıların hepsine gerekli ilaçların dağıtımı kesinlikle mümkündür. Endüstriyel imkânları olan bazı ülkelerin aynı aktif maddeye sahip ilaçları imal etmeye karar verip halka dağıtması yeterlidir. Asgari bir mali çaba, “insani” askeri seferlerin maliyetinin çok altında bir maliyet.

Böyle davranmaya karar vermeyen bir yönetim, on milyonlarca insanın ölümünden sorumlu olmaya karar vermiş demektir.

2. Dünyanın en zengin 3 kişisi, dünyanın en yoksul 48 ülkesinin toplam GSMH’lerinden daha yüksek toplam servete sahiptir.

3. Toplam dünya nüfusuna rakama dökülebilir bir besine erişim imkânı, yani günde 2.700 kalori, içme suyu ve temel sağlık imkânları sağlandığını varsayalım. Bu rakam, Avrupa’da ve Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşayan insanların bir yılda parfümlere harcadıkları rakama aşağı yukarı denk olacaktır.

4. Dünya nüfusunun en yoksul % 20’sini ve en zengin % 20’sini ele alalım. 1960 yılında yukarı kısmın geliri aşağı kısmın gelirinden 30 kat daha yüksekti. 1995 yılında bu gelir 82 kat daha yüksektir.

5. Dünyanın 70 ülkesinde (= dünya ülkelerinin % 40’ında) kişi başına gelir, sabit rakamlarla, 20 yıl öncesinden düşüktür.

Konuşmamın açılışı tamamlandı.

Bugün, geçen sefer dayanak aldığımız Mandelstam’ın şiirinin 2. kıtasından yola çıkacağım. Burada yüzyılın başlangıcı bir kurban yeri olarak gösterilir:

Yeryüzünün son doğmuş yüzyılı

Bir çocuğun yumuşak kıkırdağı gibidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

*Bir kez daha kurban etmeli, koyun gibi,
Sunulan kafatası ucudur yaşamın.*

Açıktır ki, burada Hristiyanlıkla ilgili bir metafor; bir yanda yenilik, müjde, vaat ile diğer yanda masumun ölümü ve kurban etme arasındaki bağ vardır. Yüzyıl içinde Hristiyan düşüncenin varlığını sürdürme konusundaki ısrarını, hatta yenilenmesini unutmayalım. Deccal Nietzsche, kendi deccalının deccalına yol açtı. 20'li ve 30'lu yıllarda bir Hristiyan modası vardı. Claudel'den Pasolini'ye, Mandelstam'ı da unutmayarak, büyük Hristiyan şairler ya da Hristiyanlıkla sıkı diyalektik ilişki içindeki şairler vardı. Hristiyan felsefe ısrarcıydı, Hristiyan ahlakçılık fenomenolojiyi neredeyse bütünüyle yutmuştu.³ Hatta Hristiyan bir psikanalizin kapsamlı bir şekilde geliştiği de görüldü. Bu, yine de, zehir yutmak gerektiğinde dinsel bedenin tunç duyarlılığında olduğunu göstermektedir.

Yerleşik Hristiyanlığın, devlet gücü haline gelmiş Hristiyanlığın temel tezi, masumun eziyeti ve ölümünün yeni dünyanın doğum burcu olduğudur. Oğul'da cisimleşen, Tanrı ile insanlar arasındaki yeni ittifak, çarmıha gerilmeyle başlar. Böyle bir başlangıçtan nasıl kurtulunur? Başlangıçtaki mutlak şiddet nasıl aşılır? Bu, her zaman resmi Hristiyanlığın önemli problemlerinden biri olmuştur. Aynı zamanda, 14 Savaşı, 17 Devrimi ve de arka plandaki sayısız sömürgecilik uygulamaları nedeniyle, 20. yüzyıl başının da problemiydi. Sorun, başlangıcın canavarlıklarının yeni insan vaadine nasıl uyumlanacağını bilmektir. Vaade nasıl bir dehşet musallat olmuştu? Başlangıçtaki kurban etmeye nasıl karşılık verilebilir?

Bu tür problem karşısında düşünce daima iki yöne sapmıştır.

Birinci yönelim: Yüzyıl madem böyle başladı, o halde ölüm vaktini yaşıyoruz, sonun zamanındayız. İlk Hristiyanlar böyle düşünmüştü: Madem ki Mesih öldü, kıyametin eli kulağında. 14-18 Savaşından hemen sonra egemen fikir, özellikle Fransa'da, böyle bir kıyımın savaşların sonunu getireceği, kesin barışa yol açabileceğiydi. "Ne pahasına

3 Bu konuda, Dominique Janicaud'nun muhteşem denemesine bakılabilir: *Le Tournant théologique de la phénoménologie française* (Combas, Éd. De l'Éclat, 1998).
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

olursa olsun barış” sloganında ve pasifist akımın aşırı gücünde bu görüldü. Bu teze göre, kan içinde başlayan şey, bu kanın son olacağını ilan etmektedir. 14 Savaşının “en sonuncu” olduğu söyleniyordu.

İkinci yönelim: Madem ki yüzyıl bu şiddet ve yıkım içinde başladı, bunu daha yüksek bir yıkımla, esaslı bir şiddetle tamamlamak gerek. Kötü şiddetin ardından, bunun meşrulaştırdığı iyi şiddet gelmelidir. Barış savaşıyla kurulacaktır, kötü savaşıya iyi savaşıyla son verilecektir.

Bu iki yol, özellikle 1918 ve 1939 arasında iç içe girer ve çatışır. Savaşçı bir başlangıçla açılan diyalektik hangisidir? Savaş/barış diyalektiği mi, yoksa iyi savaş/kötü savaş, haklı savaş/haksız savaş diyalektiği mi?

Bu, iki savaş arası dönem Fransa’da pasifizmin tarihidir. Bu hareket esasen “solcu” bir hareket olmuştur ve paradoksal bir şekilde, kamuoyunun terimleriyle, Pétainciliğin mayalarından biri halini almıştır. Çünkü Pétaincilik –savaşansa– teslimiyet eğilimine politik biçim vermiştir. “Bir daha asla”nın yolu budur.

Sorun, Nazilerin diğer yönelimi desteklemiş olmalarıdır: Kötü savaş, üstelik de kaybettikleri kötü savaş, emperyal, ulusal ve ırksal bir iyi savaşla, kesin bir savaşla, bin yıllık Reich’ı kuracak bir savaşla yeniden ele almak. Ne pahasına olursa olsun barış, Fransızlar için, topyekûn savaşla barış demektir, Nazilerle barış demektir, dolayısıyla “mutlak” bir savaş içinde, kökünü kazıma hakkı talep eden bir savaş içinde pasif olarak bulunmak demektir. Pétainciliğin özü budur: Kökünü kazıma savaşıyla barış yapmak ve dolayısıyla onun iğrenç suç ortağı olmak; pasif olduğu ve hayatta kalmaktan başka bir şey düşünmediği ölçüde iğrenç.

De Gaulle’ün 1940 yılında, savaşın sürdüğünü söylemek zorunda kalması karakteristiktir. O ve direnişçiler aslında savaşı yeniden-açmak, savaşı yeniden-yerleştirmek zorundaydılar. Ama yine de bir paradoksa gelip çarpıyorlardı: Vahşi bir savaşla başlamış olan yüzyıl nasıl olur da daha berbat bir savaşla devam edebilir? Bu zincirleme akış içerisinde “İsevi” yeni insan vaadi ne olacaktır?

Savaş üzerine söylediğim şey paradoksal bir öznelikten destek almaktadır; bu özelliğin içgüçlerini Mandelstam’ı ele alırken tanımlamaya başladık. Yüzyıl kendini, eşzamanlı olarak, hem son, hem

tükeniş, dekadans, hem de mutlak başlangıç diye düşündü. Yüzyıl probleminin bir bölümü bu iki inancın birleşmesidir. Başka türlü ifade edersek: Yüzyıl kendini nihilizm olarak, ama aynı zamanda Dionysosçu olumlama olarak tahayyül etti. Momentlere göre, iki özdeyişe göre hareket etmiş gözükmetedir: Biri (örneğin bugün), vazgeçmedir, feragattir, asgari kötülüktür, ılımlılıktır, insanlığın tinsel bakımdan sonudur, “büyük anlatılar”ın eleştirisidir.⁴ 1917 ile ‘80’li yıllar arasındaki “küçük yüzyıl” a egemen olmuş diğeri ise “dünya tarihini ikiye bölme” iradesini Nietzsche’den alır ve radikal bir başlangıç ve uzlaşmış bir insanlığın kuruluşu olma iddiasındadır.

Bu iki hedefin ilişkisi basit değildir. Bu, diyalektik bir bağlantı değil, bir iç içe geçmedir. Yüzyıla, zorunluluk ile irade arasındaki diyalektik olmayan bir ilişki musallat olmuştur. Nietzsche’de bu durum açıktır; ve bu anlamda o yüzyılın kahinidir. Nietzsche, olumsuz duygulanımların (suçluluk duygusu, hınç, vs.) soykütüğüne bağlanan, son derece ayrıntılı bir nihilizm teşhisinde bulunur. Fakat aynı zamanda, Büyük Öğlenin iradeci kesinliği vardır ki bu, nihilizmin egemenliğine götüren hiçbir sonuç ilişkisini ya da diyalektik nöbet değişimini desteklemez. Geçiş sağlayabilecek olumsuzluk teorisi yoktur; ve Deleuze ilişki olmayan bu ilişkiyi “disjonktif [ayrıklı] sentez” diye adlandırmakta tamamen haklıdır.⁵

Tarihin düzeni içinde ve Tarihin politikaya iradeci tabiyeti içinde bu disjonksiyon [ayrışma] sorun oluşturur. Bu disjonksiyon yüzünden, yüzyıl, tekil bir şiddetin damgasını bütünüyle taşır; bu, yalnızca nesnel bir şiddet değil, kimi zaman külte kadar uzanan öznel bir ta-leptir. Şiddet, disjonksiyon noktasına gelir. Eksik bir konjonksiyon

4 Jean-François Lyotard yüzyıla (“modernite”ye) bir tür melankolik veda edişi biçimlendirerek, “büyük anlatılar”ın sonunu ilan etti; bu, ona göre, özellikle Marksist politikanın, “proleter anlatı”nın sonuydu. O bunu zarafet ve derinlikle yaptı; Yitik Bütünlüğü ve İmkânsız Büyüklüğü çağdaş sanatın incelikleri içinde, süreksizin ve en küçüğün içinde aradı. *Le Différend*’ı (Éd. De Minuit, 1984) okumak gerekir.

5 Deleuze’nün “disjonktif sentez” kavramı, varlığın üretici tekyanlılığıyla aynı şey olan “dirimselliği”nden çıkardığı anlayışın merkezinde yer alır. Aslında, en ayrılmış dizilere varana dek kendini gösteren Bir’in gücünü belirtmektedir. Ben bütün bunları *Deleuze, la clameur de l’être* (Hachette, 1997) kitabımda yeniden oluşturmaya (ve rasyonel olarak kendimi bundan ayırmaya) çalıştım.

[birleşme] yerine geçer, anti-diyalektik noktaya dek zorlanmış diyalektik bir ilişki gibidir.

Şiddet, yeni insanın yaratılmasıyla meşrulaşır. Elbette, bu saik ancak Tanrı'nın ölümü ufkunda anlam taşır. Tanrı'sız insan, tanrılara itaat eden insanın yerine geçmek için yeniden yaratılmalıdır. Bu anlamda, yeni insan, disjonktif sentezin parçalarını bir arada tutan şeydir; çünkü hem bir yazgıdır, tanrıların ölümü çağında insanın yazgısıdır, hem de bir iradedir, eski insanı aşma iradesidir. Yüzyılın korkunç biçimde ideolojik olduğu doğruysa eğer, bu, düşünce yönelimlerini oluşturan ve çalıştıran disjonktif senteze simgesini vermesindendir. Mütevazılığımıza, insancıl sofuluğumuza damgasını vuran ünlü “ideolojilerin sonu”, insanın her türlü yeniliğinden vazgeçmekten başka bir şey değildir. Üstelik de, söylediğim gibi, körce-sine manipülasyonlarla ve finansal kaçakçılıklarla insanın bütünüyle değiştirilmeye çalışıldığı bir dönemde.

Doğrusu, 20. yüzyılda etkili olan şey yeni insan temasının ideoloji boyutu değildir. Özneleri, militanları heyecanlandıran şey, yeni insanın *tarihselliğidir*. Çünkü başlangıcın gerçekliği momentindeyiz. 19. yüzyıl müjdeledi, düşledi, vaat etti; 20. yüzyıl ise kendisinin burada ve şimdi yaptığını ilan etti.

Gerçek tutkusu diye adlandırdığım şey budur. Bunu yüzyılın bütün kavrayışının anahtarı yapmak gerektiğine eminim. Başlangıcın gerçeğine davet edildiğimize dair patetik bir inanç vardır.

Gerçek, –yüzyılın her aktörü bunu bilir– dehşet ve coşku vericidir, öldürücü ve yaratıcıdır. Kesin olan şey, Nietzsche'nin muhteşem bir şekilde belirttiği gibi, “İyinin ve Kötünün ötesinde” olduğudur. Yeni insanın gerçekten gelişine duyulan her inanç, ödenen bedel karşısındaki güçlü bir kayıtsızlığa, en şiddetli araçların meşru görülmesine yerleşir. Yeni insan söz konusu olduğunda, eski insan elbette ancak bir malzeme olabilir.

Erdemli savaş ya da temiz kâr gibi, mikroptan arındırılmış cina-yetin teşvikinden başka bir şey olmayan günümüzün ılımlı ahlakçılığı için küçük yüzyıl, muğlak bir ad olan “komünizm” adı altında bir araya getirilmiş devrimci politikaların yüzyılı barbardı; çünkü onun gerçek tutkusu iyinin ve kötünün ötesinde bulunuyordu. Örneğin,

politikayla ahlakın açıkça karşıtlığı içindeydi. Ama, yüzyılın içinde, yüzyıl kahramanca ve epik bir tarzda yaşandı.

İlyada'yı okuduğumuzda, kesintisiz bir katliamlar dizisi olduğunu saptarız. Ama şeyin şiir olarak hareketi içinde bu, barbarlık olarak değil, kahramanca ve epik olarak görülür. Barbarlık sürekli saptanmış ve teşhir edilmiş olsa da –ama genellikle karşı tarafta– yüzyıl öznel bir *İlyada*'ydı. Vahşetin nesnel işaretleri karşısındaki belirgin ilgisizlik buradan kaynaklanır. *İlyada*'yı okurken de aynı ilgisizlik içine yerleşilir; çünkü eylemin gücü sözde ahlaki duyarlılıktan daha yoğundur.

Ünlü edebi örnekler, yüzyılın en barbar olaylarının epik duyguyla estetize edildiği bu öznel ilişkiye tanıktır. 14 Savaşıyla ilgili olarak, Lawrence'ın *Bilgeliğin Yedi Sütunu*'na (1921) gönderme yapabiliriz. Burada yalnızca karşı tarafın (bütün köylüleri katleden Türklerin) saldırdığı korku değil, dudaklarından “aman yok!” lafı çıkan ve hiç esir alınmayacağını söyleyen bütün yaralıların öldürüleceğini söyleyen kendi tarafındakilerin yarattığı dehşet sahneleri de tasvir edilir. Bu fiillerin hiçbirisi aklanmaz; tam tersine. Ama bütün bunlar “Arap Savaşı”nın epik akışıyla yekvücut olmuştur. Devrimler açısından da Malraux'nun *Umut*'u (1937) aktarılabilir. Özellikle İspanya İç Savaşı konusunda, yalnızca Frankocuların değil Cumhuriyetçilerin de yaptığı işkence ve yargısız infazları belirtir ve yorumlar. Burada da her şey direnişin epik popüler büyüklüğü içinde sürüklenir. Malraux, kendine özgü kategorileriyle, disjonktif sentezi en mat tarafından ele alır: Yazgı halini alan Tarih figürü. Canavarlıkların duruma “ahlaki” bir anlam verememesi, Nietzsche'nin Stoacılaran ödünç aldığı *fatum*'da olduğu gibi, bizim de bu türden bir mülahazanın ötesinde olmamızdandır. Şiddetli durumlarda, herkes kendi kaderiyle karşı karşıya kalabilir ve buna karşı koyabilir; tıpkı Mandelstam'ın şiirinde hayvan-yüzyıla karşı koymak zorunda olmamız gibi. Çünkü, der Malraux, kan kaybeden İspanya kendinin bilincine varır; öyle ki, dramın her aktörü bu bilince ortak olarak sahip olur. Vahşet, açığa çıkan bu durumun yalnızca bir bölümüdür; öyle ki, Tarih'i yazgı olarak ortaya koyan şey, neredeyse her zaman savaş deneyimidir.

Bu beni –gerçek tutkusundan sonra– hiç kuşkusuz yüzyılın temel özelliği olan şeye yöneltir: Yüzyıl, savaş yüzyılı olacaktır. Bu, gü-

nümüze dek yalnızca vahşi savaşlarla dolu olduğu anlamına değil, *savaş paradigması altında* olduğu anlamına gelir.

Yüzyılın kendini ya da yaratıcı enerjisini düşündüğü temel kavramlar savaş semantiğine tabi kılınmıştı. Bunun Hegelci anlamda, Napoléon savaşı anlamında savaş olmadığını belirtelim. Hegel'e göre savaş bir halkın benlik bilincini oluşturan momenttir. Savaş bilinç yaratıcıdır, özellikle de ulusal bilinç. 20. yüzyıl savaşı bu değildir; çünkü savaş fikri, kesin savaştır, *nihai savaştır*. Herkese göre 14-18 Savaşı kötü savaştır. Tekrar meydana gelmemesi gereken utanç verici bir savaştır; "sonuncunun sonuncusu" ifadesi buradan kaynaklanır. 14-18 Savaşının bu türden kötü savaşların kesinlikle sonuncusu olması gerekir. Utanç verici bu savaşı doğurmuş dünyaya artık son vermek gerekir. Oysa, savaşa son verecek olan şey savaştır, başka türlü bir savaş. Çünkü barış, 1918-1939 arasında savaşla aynı şeydir. Bir başka savaş gerekir; gerçekten sonuncu olacak bir savaş.

Mao Zedong bu inancın tipik bir figürüdür. 1925'ten 1949'a kadar yirmi yılı aşkın süre boyunca bir savaş yürüttü. Savaş ile politika arasındaki ilişkilere dair düşünceyi bütünüyle yeniledi. *Çin'de Devrimci Savaşın Stratejik Sorunları* adlı 1936 tarihli metinde, "kalıcı barış" elde etmek için yeni bir savaş icat etmek gerektiği, dönemin kudretlilerini karşı karşıya getiren sıradan savaşın karşısına, proleterlerin ve köylülerin örgütlediği yeni bir savaşı, özellikle "devrimci savaş" diye adlandırdığı savaşı çıkartmak gerektiği fikrini geliştirir.

Mao'dan önce, yine Lenin'in düşüncesinde, savaş ve devrim ilişkisi terimlerdir, karmaşık bir diyalektik durum oluştururlar. Sylvain Lazarus'un güçlü bir şekilde gösterdiği gibi,⁶ Lenin, 1917 ilkbaharında savaşın açık seçik bir veri olduğunu, politikanın ise karanlık olduğunu belirtirken, politik öznelliği savaş sorunu etrafında tarihsel bilinçten ayırmaktadır. Maocu devrimci savaş teması bambaşka bir ayrım inşa ederek farklı savaş türlerini karşı karşıya getirir, ki bunlar da farklı politikalara organik olarak bağlıdırlar. Buradan yola çıkarak, (politik bakımdan haksız) savaşlara son verecek olan (politik

6 Bu konuda, Sylvain Lazarus'un önemli kitabı *Anthropologie du nom*'da (Seuil, 1996) "Lénine et le temps" incelemesi okunabilir.

bakımdan haklı) savaşa geri gelir. Örneğin, Çin'de Devrimci Savaşın Stratejik Sorunları'ndan alınma 1936 tarihli metinde şöyle der:

Savaş, insanların birbirini boğazlamasına yol açan şu canavar, insan toplumunun gelişimiyle sonunda ortadan kalkacaktır ve hatta bu uzak olmayan bir gelecekte gerçekleşecektir. Fakat savaşı ortadan kaldırmak için tek bir yol vardır: Savaşa savaşıyla karşı koymak, karşı-devrimci savaşa devrimci savaşıyla karşı çıkmak. [...] İnsan toplumu, sınıfların ortadan kaldırılmasına, devletin ortadan kaldırılmasına vardığında, savaşlar olmayacaktır; ne karşı-devrimci ne devrimci, ne haksız ne haklı savaş olacaktır. Bu, insanlık için kalıcı barış çağı demektir. Bizler, devrimci savaşın yasalarını inceleyerek, bütün savaşları ortadan kaldırma özleminden yola çıkıyoruz; biz komünistler ile bütün sömürücü sınıfların temsilcileri arasındaki fark burada yatmaktadır.

Ayrıca, iki yıl sonra, Savaş ve Strateji Sorunları'nda şunu okumaktayız:

Biz savaşı ortadan kaldırmak için varız; savaşı istemiyoruz. Ama savaş ancak savaşıyla ortadan kalkar. Hiç tüfek olmaması için ele tüfek almak gerekir

Topyekûn ve nihai bir savaşla savaşlara son verilmesi motifi, yüzyıl boyunca sıralanan her sorunun “kesin” çözümüne olan inancını desteklemektedir. Bu inancın karanlık biçimi, vahşi ve aşırılıkçı biçimi, kuşkusuz ki, Wannsee konferansında Nazilerin karar verdiği sözde “Yahudi sorunu”na “nihai çözüm”dür. Bu ölümcül aşırılıkçılık, sorunların “mutlak” çözümü yönündeki genel olarak yaygın ve her alanda görülen fikirden bütünüyle ayrılamaz.

Yüzyılın takınaklarından biri, kesinlik elde etmektir. Bu takınağın bilimin en soyut bölümlerine varana dek işlediği görülebilir. Bourbaki adı verilen ve tümüyle biçimlenmiş, eksiksiz, kesin bir matematiksel anıt oluşturmaya hedefleyen matematik girişimini düşünmek yeterli-

dir. Sanatta, imitasyonların ve temsillerin göreceliğine son vererek, mutlak sanata, bütünüyle sanat olarak gözüken sanata, kendi sürecini nesneleştirerek sanatın sanatsal sergilenişi olan bir sanata, sanatın bizzat sanat içinde israf edilmiş sonuna, dolayısıyla eser(siz)leşmiş sanat biçimindeki nihai sanat eserine erişmek düşünülmektedir.

Bu kesinlik takıntısının her koşulda bir yıkımın ötesinde elde edildiği saptanır. Yeni insan eski insanın yıkımıdır. Kalıcı barış, topyekûn savaşın içinde eski savaşların yıkımı yoluyla elde edilir. Tamamlanmış bilim anıtı, eski bilimsel sezgileri tümüyle biçimlenme yoluyla yıkar. Modern sanat temsilin nispi evrenini tahrip eder. Yıkım ile kesinlik temel bir çift oluşturur. Bu yine diyalektik olmayan bir çifttir, disjonktif bir sentezdir. Çünkü kesin olanı meydana getiren yıkım değildir; aslında birbirinden farklı iki görev vardır: Eskiye yıkmak, yeniyi yaratmak. Savaş, vahşi yıkımla şanlı güzel kahramanlığın diyalektikleştirilemeyen yan yana gelişidir.

Sonuçta, yüzyılın sorunu, son motifi ile başlangıç motifinin diyalektik olmayan konjonksiyonu içinde olmasıdır. “Bitmek” ve “başlamak” yüzyılın içinde uzlaşmaz kalan iki terimdir.

Uzlaşmazlık modeli savaştır, kesin ve topyekûn savaştır ve üç özellik gösterir:

a) Kötü savaş olasılığına, modeli 14-18 olan gereksiz ya da tutucu savaş olasılığına son verir.

b) Nihilizmi kökünden söküp atmalıdır, çünkü radikal bir bağlanma, bir dava, tarihle gerçek bir yüz yüze gelme önerir.

c) Gezegen çapında yeni bir tarihsel düzen kuracaktır.

Bu savaş, 14 Savaşı gibi, devletin basit bir operasyonu değildir, öznel bir kaçınılmazlıktır. Yeni bir özne türü doğuran mutlak bir davadır; kendi savaşçısını yaratan bir savaştır. Sonuç olarak, savaş öznel bir paradigma halini alır. Yüzyıl, varoluşa dair savaşçı bir anlayışın taşıyıcısıydı. Bu demektir ki, bütünlüğün kendisi, gerçek parçalarının her birinde, çatışma olarak temsil edilmelidir. Hangi ölçekte olursa olsun, ister gezegen çapında ister özel, her gerçek durum bölünmedir, çarpışma ve savaştır.

20. yüzyılda dünyanın ortak yasası ne Bir’dir ne Çok, İki’dir. Bir değildir, çünkü basitin, Tanrı’nın birleşik gücünün hegemonyası,

uyumu yoktur. Çok değildir, çünkü kuvvet dengesi ya da yeteneklerin uyumu artık elde edilemez. İki'dir; ve İki'nin kipliğinde temsil edilen dünya hem oybirliğiyle itaat olasılığını hem de birleştirici bir denge olasılığını dışlar. Bölmek gerekir.

Yüzyılın öznel anahtarı, yüzyılın karar vereceğini, böleceğini herkesin düşünüyor olmasıdır. İnsanların İki'yi icat etme kapasitesi –yüzyılın gösterdiği gibi– önemlidir. Savaş, birleştirici dengeye karşı İki'nin yatıştırıcı görünürlüğüdür. Savaş, bu sıfatla, her yerde mevcuttur. Bununla birlikte, İki anti-diyalektiktir. Sentezsiz, diyaletik-olmayan bir disjonksiyon taşır. Bu paradigmanın, estetikte, cinsiyetler arası ilişkide, teknik saldırganlıkta nasıl mevcut olduğunu incelemeliyiz.

Mandelstam'ın andığı bu yüzyılın “hayvan”ı, bölünmenin her yerdeki varlığından başka bir şey değildir. Yüzyılın tutkusu gerçektir; ama gerçek, antagonizmadır. Bu nedenle, yüzyıl tutkusu –ister imparatorluklar olsun, ister devrimler, sanatlar, bilimler ya da özel yaşam– savaştan başka bir şey değildir. “Yüzyıl nedir?” diye sorar yüzyıl. Ve cevap verir: “Nihai mücadeledir.”

Yeni Bir Dünya, Evet, Ama Ne Zaman?

13 Ocak 1999

Tek bir cümleyle: Gerçek tutkusunun esiri olmuş, kesin savaş paradigması altına yerleşmiş yüzyıl, öznel olarak, yıkım ile kurmanın diyalektik olmayan karşı karşıyalığı içindedir, bu karşı karşıya olmanın ihtiyaçları açısından, antagonizma figürü içinde en ufak parçasını ve bütünü düşünerek, gerçeğin rakamının İki olduğunu ortaya koyar.

Bugün bu cümleyi, deyim yerindeyse, gücünü ve rengini bulabilmesi için, Brecht'in bir metninin içinden geçireceğiz.

Brecht'i bir yazar, oyun yazarı, Marksist diyalektikçi, Parti'nin yoldaşı ya da kadınlarının erkeği olarak düşünssek bile, 20. yüzyılın simgesel bir şahsiyetidir. Bunun bazı nedenleri vardır ve ben dördünü ele alacağım: Brecht Alman'dır, tiyatro yönetmenidir, komünizme bağlıdır ve Nazizmin çağdaşıdır.

1. Hemen savaş sonrasında, –ne yazık ki kanıtlandığı gibi– yenilgiden daha derin olan Alman travmasına maruz kaldığı ölçüde daha da yaratıcı olan o şaşırtıcı Weimar Almanyası'nda yazmaya başlamış bir Alman'dır. Brecht ülkesinin kimlik kargaşasının sanatçılarından biridir. 14 Savaşından bir tür çılgınca hipnoz içinde çıkmış olan Almanya'yla hesaplaşacaktır.

Aslında Brecht, romantizmden tamamen kurtulmuş, Wagnerci mitolojiden (ki bu, dahi Wagner'den çok, küçük burjuva hincının –iflas etmiş dükkân sahibinin kendini sivri uçlu miğferli Siegfried sandığı dar kafalı asker halinin– eline geçmesiyle ilgilidir) bütünüyle sıyrılmış bir Almanya düşüncesini umutsuzca yaratmayı uman

Almanlara dahildir. Kimi zaman neo-klasik gayretkeşliğe kadar varan romantizmle kavga, yüzyılın önemli bir temasıdır. Bu bakış açısıyla, Brecht sık sık yüzünü Fransa'ya çevirir. Genç Brecht'in temel kişisi Rimbaud'dur. *Baal*'de ve *Şehirlerin Cangılı*'nda, olduğu gibi dahil edilmiş Rimbaud metinleri bulunur. Çünkü, Brecht'e göre, Almanların bahtsızlığı, daima yüzünü yüceliğin büyük davullarına çevirmiş bir dilin yoğunluğuyla boğuşmaktır. Brecht'in ideali 18. yüzyıl Fransızcasıdır; hem akışkan hem de duyumsal bir Fransızca – örneğin Diderot'nunki. Zaten bu noktada ve başka birçok noktada Brecht, Marx'tan ziyade doğrudan Nietzsche'den gelir. Nietzsche de Alman dilini Fransız hafifliğiyle donatmayı istemektedir; aynı şekilde, muzipçe, Wagner'e karşı Bizet'yi seçme iddiasındadır. Almanya'nın kendi üzerindeki ve kendine karşı bütün bu çetin çabası, yüzyılın felaketleri içinde merkezi konumdadır.

2. Brecht'in yazgısı esasen teatraldır. Ömrü boyunca bir tiyatro yazarı ve uygulayıcısı olacaktır. Dramatürjide temel reformlar önerir ve bunları dener. Bu reformlar hem yazıyla ilgilidir, hem de oyun ve sahneye koymayla. 20. yüzyılın sanat olarak tiyatro yüzyılı olduğu ileri sürülebilir (ve bu önemli bir semptomal noktadır). Sahneleme kavramını 20. yüzyıl icat etti. Temsil düşüncesini sanata o dönüştürdü. Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, ardından Vilar, Vitez, Wilson ve başkaları, temsilin yerleştirilmesinden ibaret olan şeyi bağımsız bir sanata dönüştürdüler. Yazarın sanatına da, yorumcununkine de bağlı olmayan, düşüncede ve uzamda bu ikisi arasında bir dolayım yaratan bir sanatçı türü ortaya çıkardılar. Sahneleyen kişi, bir anlamda, temsil düşünürüdür; metin, oyun, uzam ve seyirci arasındaki ilişki üzerine çok karmaşık bir düşünme çabasını savunur.

Tiyatro sahneleme neden bizim yüzyılımızda icat edildi? Büyük tiyatro sanatçılarından biri olan, hem metnin hem de oyunun tarafında duran ender kişilerden olan Brecht, tiyatronun çağdaşlığı üzerine de düşünür. Örneğin, politikanın teatrallliği üzerinde, politik bilinç üretiminde temsilin, sahnelemenin yeri üzerinde düşünür. Politikanın belirgin figürleri nelerdir? Bu noktadaki tartışma, iki savaş arası dönemde, özellikle faşizm konusunda çok canlıdır. Walter Benjamin'in

güçlü ifadeleri bilinmektedir: Politikanın (faşist) estetikleştirilmesi- nin karşısına sanatın (devrimci) politikleştirilmesini çıkarmak gerekir. Brecht, daha öteye giderek, teorik düşüncenin üzerine fiili bir deney, sanatsal bir icat ekler. Fakat teatrallik ile politika arasında kendine özgü bir bağ olduğu inancını da paylaşır.

Bu teatrallik neye bağlıdır? Muhtemelen, 1917 Rus devriminden bu yana tarihsel eylemde kitlelere düşen yeni role. Çağımızı niteleyen şeyin “kitlelerin tarih sahnesine çıkışı” olduğunu ileri süren Troçki’nin ifadesini ele alalım.¹ Sahne imgesi çok çarpıcıdır. Devrim, proletarya, faşizm kategorilerinin hepsi kitlesel ortaya çıkış figürlerine, güçlü kolektif temsillere, Kışlık Saray’dan ya da Roma yürüyüşünden alınma ölümsüzleştirilmiş sahnelerle gönderme yapmaktadır. Bir soru sürekli kafa karıştırır: Bireysel yazgı ile kitlelerin tarihsel olarak ortaya çıkışı arasındaki ilişki nedir? Ama bu soru şöyle de sorulabilir: Kim hangi piyesin, hangi sahnenin aktörüdür?

Brecht, kişisel yazgı, kişilik ile kişisiz tarihsel gelişim, kitlenin ortaya çıkışı arasındaki ilişkiyi teatral olarak nasıl temsil edeceğini, canlandıracağını, sergileyeceğini düşünür. 20. yüzyıl koro ve başoyuncu sorunuyla yeniden karşılaşır; onun tiyatrosu romantik olmaktan çok Yunan’dır. Sahnelemenin icadına ve gelişimine yön veren budur. 20. yüzyılda tiyatro, piyesler oynamaktan başka bir şeydir. Haklı ya da haksız, elindeki kozların değiştiği, bundan böyle kolektif bir tarihsel açıklamanın söz konusu olduğu düşünülür.

Günümüzde ise bu düzende bir inanç olmadığından, sahneleme mahkûm edilebilir ve önceki biçimlere geri dönülebilir: İyi bir metin ve iyi oyuncular yeter! Politik bilinçle ya da Yunanlılarla kendimizi sıkmayalım.

Brecht’e göre, piyes ne olursa olsun, ister eski ister modern olsun, kişi ile tarihsel yazgı arasındaki ilişki sorusunu ona yöneltmek gerekir. Bir öznenin oluşumunu, onu oluşturan, ama aynı zamanda onun iradesinin ve tercihlerinin uzamı da olan güçlerin oyununu aydınlatarak, nasıl temsil edebiliriz? Brecht, tiyatronun değişmesi gerektiği,

1 Troçki’nin *Rus Devrim Tarihi* nefis bir kitaptır, vazgeçilmezdir. “Kitlelerin ortaya çıkışı”nın (bu ifade bu kitaptadır) epik anlamı ile Marksçı politik analizi çok açık seçik dengelemiştir.

burjuva seyircinin kendi kendini kutlamasından başka bir şey olması gerektiği konusunda kesindir.

Günümüzde, tiyatronun değişmesi gerektiği de düşünülmektedir: Demokratik ve ahlaki konsensüsün kutlanması olmalıdır; dünyanın bahtsızlıkları ve bunun insancıl dengi üzerine ağlamaklı bir tür koro olmalıdır. Ne kahraman, ne tipik çatışma, ne düşünce; kanıksanmış bedensel duygudan başka bir şey değil.

Brecht ve döneminin tiyatro sanatçıları, oyunun ve kişinin ne olduğu üzerine, teatral durumlardan önce var olmayan kişinin oyun içinde—ki bu öncelikle bir güçler oyunudur—nasıl inşa edildiği üzerine düşünürler. Biz ne psikolojinin içindeyiz, ne anlam hermenötiğinin, ne dil oyunlarının ne de bedenin hazır bulunuşunun içindeyiz. Tiyatro, hakikatleri inşa eden bir aygıttır.

3. Brecht, komünizmi benimsemiştir; ama elbette birçok tiyatrocu gibi (Antoine Vitez'in ya da Bernard Sobel'in kendine özgü komünist aidiyetini düşünüyorum) bu katılımı her zaman biraz dolambaçlı ya da diyagonal kılacak araçlar bulmuştur. Bu tiyatro insanları hem çok açıkça hem de çok açık olmayan şekilde partinin yoldaşlarıdır. Tiyatro, bu akrobasiler için iyi bir egzersizdir. Kesin ve samimi olan şey, Brecht'in Marksizm ya da komünizm koşulunda sanatın ne olduğu sorusunu taşımasıdır. Didaktik bir sanat nedir, halkın bilinçlenmesinin hizmetindeki bir sanat nedir, proleter bir sanat nedir? Brecht, kuşkusuz bu tartışmaların temel kişisidir; ama aynı zamanda çok büyük bir sanatçıdır. Tiyatro ve politika diyalektiği üzerine tartışmalar sönmüş olsa bile, eserleri günümüzde her yerde oynanmaktadır. Brecht, yaşamlarını ve yaratılarını komünist denen politikalara açıkça bağlamış sanatçılar içinde hiç kuşkusuz en evrensel ve en tartışmasıdır.

4. Brecht, Nazizm sorunuyla Almanya'da karşılaştı. Nazizmin olasılığı, başarısının olasılığı sorunundan doğrudan etkilendi. Denemelerini ve örneğin *Arturo Ui* gibi tiyatro oyunlarını bu soru etrafında çoğalttı. Ünlü (ve kuşkulu) şu ifade buradan gelir: "Tiksinç hayvanın çıktığı karın hâlâ döllenabilir." Nazi tekilliğini, şeylerin ve öznelere durumunun yapısal sonucu görme iddiasından dolayı kuşkulu olan bu

ifade, bu tekilliği gerçekten düşünmenin en verimli yolu değil elbet. Ama sonuçta, Brecht, elindeki imkânlarla ve sıcağı sıcağına, Hitler'in iktidara gelişiyle ilgili rafine bir teatral didaktiğe girişmiş ve sonuçta, İkinci Dünya Savaşı'nı sürgün olarak yaşamıştır. Yüzyıla güçlü bağlılıklarından biri hâlâ budur. Yüzyıl için sürgün kişisi esastır; roman üretiminde, özellikle Erich Maria Remarque'm romanlarında bu görülmektedir.² Tamamen kendine özgü bir sürgün özneliliği vardır; özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nde sürgün. Nazizmin sürdüğü çok sayıda Alman entelektüel burada kalmıştır. Bu sanatçılar, yazarlar, müzisyenler, bilginler, son derece faal, bölünmüş, belirsiz küçük bir dünya oluştuyordu. Şunu söylemek gerekir ki, Brecht'e göre Amerika uzun zamandır tuhaf bir şeydi; gösterişli modernitesiyle, pragmatizmiyle, teknik canlılığıyla onu büyülüydü. Brecht aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri'nin iyi bir Avrupalı tanığıdır. Sonuçta, DAC'ta, en iradeci ve en kapalı biçimiyle "reel sosyalizm"i deneyimleyen biridir. Orada, resmi bir kişilik halini almıştır; ama elbette bölünmeler, gizli kapaklı itiraflar, örtük eylemler vardır. Berlin'de Sovyet ordusunun bastırdığı 1953 işçi ayaklanması (1956 yılında, oldukça genç yaşta ölen) Brecht'in son yıllarının önemli bir olayıdır. Brecht devletteki komünist yetkililere bir mektup yazdı. Bu mektubun bir bölümü (yalnızca bu kısım yayımlanmıştır) baskıyı onaylıyordu; "özel" kalmış diğer bölümünde ise, bir işçi isyanının "işçilerin ve köylülerin devleti" tarafından ezilmesi üzerine korkunç sorular soruyordu. Brecht'in kuşkusuz başyapıtı olan *Galileo'nun Yaşamı*'nda art arda yaptığı değişikliklerin ardında, onun bu meyilli durumların insanı olması keşfedilebilir. Bu eserin temalarından biri, bilginin yetkililer karşısındaki ikyüzlülüğüdür (daha sürgün yıllarında, McCarthy'cilik denilen yıllarda³

2 Erich Maria Remarque'ın eserleri, 14 Savaşı üzerine büyük klasiğinden (*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*) iki savaş arasındaki umutsuz aşkların ve eylemlerin gezgin şahsiyetlerine dek uzanan (*Les Camarades*, Marcel Stora tercümesi, Gallimard, 1970) yüzyılın farklı dramlarını vurgulamaktadır.

3 Günümüzde hegemonik imparatorluk olan Amerika Birleşik Devletleri'nin tarihinin kısalığı ve yoksunluğu, politik kapsamı tartışmasız olan bazı olayların acımasızca incelenmesini ve güçlü sanatsal biçimlendirmelerin konusu olmasını sağlar. Ayrılık Savaşı ve daha genel olarak da Güney sorunu elbette bunlardandır. 1940'lı yılların sonunda ve 50'lerin başında antikomünizm kisvesi altında esasen entelektüellere

Amerikan polisi ve adaleti komünist faaliyetlerinden kuşkulandıkları Brecht'i dinlemişlerdi).

Gördüğünüz gibi, önerdiğim içkin yöntemde, yüzyılın insanları için yüzyılın taşıdığı anlamın incelenmesinde meşru belge olarak, yüzyılın tanığı olarak Brecht'e başvurulmasının sayısız nedeni vardır.

Brecht'ten seçtiğim metnin adı "Proletarya Beyaz Yelekle Doğmadı"dır. Temel hipotezlerimizden birine doğrudan doğruya bağlanan bir belgedir bu: Yüzyıl, yıkımın ve başlangıcın muamma düğümünü savaşın paradigması altında düşünmeye çabaladı. Bu, 1932 tarihli bir metindir. [Fransızcası] L'Arche'tan çıkan *Politika ve Toplum Üzerine Yazılar (1919-1950)*'de yer almaktadır. Göreceğiniz gibi, bu sayfanın doğrudan ele aldığı şey kültürdür, kültürün öznel kategorileridir. Burjuvazinin büyük kültürünün geçmişte kaldığı, ama yeni kültürün henüz ortada olmadığı saptanmaktadır. Brecht, yüzyılın tipik bir sorusunu sormaktadır: Yeni, ne zaman gelecektir? Yeni şimdiden işin içinde midir, onun oluş halini seçebilir miyiz? Yoksa, yeninin eski bir biçiminden başka bir şey olmayan, yıkımın esiri olduğu için hâlâ çok eski olan bir "yeni"nin serabına mı kapıldık? Soru şudur: "Ne zaman?" Metinden, bu "ne zaman"ın vurgulandığı bir tür merkezi bir dua alıyorum:

Kısacası: Çökmekte olan kültürün üzeri ne zaman kir pasla örtülecek, kirden ve pastan bir tür takımıydızla, gerçek bir iğrençlik çöplüğüyle;

İdeologlar ne zaman mülkiyet ilişkilerine ne saldı-rabilecek ne de savunabilecek kadar iğrenç olacaklar;

ve sanatçılara yönelik kırım olayları da bunlardandır. Anti-Amerikan Faaliyetler Komisyonu denen yapının başında senatör McCarthy bulunduğundan bu döneme "McCarthycilik" denir. Kendine özgü bir şiddeti vardır; herkesin başkalarının ihbarcısı olması istenmiştir. Kuşku konuma düşmemek ve yerlerinden olmamak için jurnalcilik yapanlar çok sayıdaydı ve kimi zaman da ünlü kişilerdi. En tartışmalı durum kuşkusuz ki büyük sinemacı Elia Kazan'm durumudur. Sayısız aktrist, aktör, senarist, yönetmen komisyonun karşısına çıkarılmıştır. O zamandan beri Amerikan sanatı, özellikle de sinema bu döneme imalarla doludur.

onları pek arzulamış olan ama hizmet etmeyi beceremedikleri efendileri ne zaman kovacak onları;

Kelimelerin ve kavramların belirttikleri şeylerle, edimlerle ve ilişkilerle ne zaman hiç ilişkisi kalmayacak; birini değiştirdiğimizde diğerini de değiştirmemiz ne zaman gerekmeyecek; yani ne zaman kelimeleri değiştirip şeyleri, edimleri ve ilişkileri oldukları gibi bırakabileceğiz;

Sağ salim kurtulmayı umut edebilmek için, öldürmeye hazır olmak ne zaman gerekecek;

Entelektüel faaliyet ne zaman öyle kısıtlanacak ki, sömürü süreci bile bundan zarar görecektir;

Büyük şahsiyetlerin kendilerini inkâr etmelerine ne zaman vakit kalmayacak;

İhanet gerekli olmaktan, iğrençlik kârlı olmaktan, aptallık bir öğüt olmaktan ne zaman çıkacak;

Papazların doymak bilmez kana susamışlığı ne zaman yetmez olacak da onlar bile kovulmak zorunda kalacaklar;

Baskı demokrasi maskesi olmadan, savaş barışçılık maskesi olmadan, sömürü sömürülenlerin gönüllü rızası maskesi olmadan işlediği için, maskesini düşürmek gereken bir şey ne zaman kalmayacak;

Her düşünce üzerinde en kanlı sansür ne zaman hüküm sürecek ama aynı zamanda da gereksiz olacak, çünkü düşünce diye bir şey kalmayacak;

Evet, işte o zaman, kültür de proletarya tarafından üretimi üstlendiği haliyle, harabe halinde, üstlenilir olur.

Metin son derece açık olduğundan, beş noktayı vurgulamakla yetineceğim.

a) Ana tema: Yeni, ancak harabeye el konularak gelebilir. Ancak tamamlanmış bir yıkımın ögesi içinde yenilik olur. Brecht yıkımın yeniyi kendiliğinden yaratacağını söylememektedir. Onun diyalektiği basit anlamda Hegelci değildir. O, yıkımın, yeninin dünyadan

alabileceği alan olduğunu söylemektedir. Tam olarak güç ilişkileri mantığı içinde olmadığımızı unutmayalım. Yeninin galebe çalacağı, çünkü eskiden daha güçlü olduğu öngörülemez. Eski kültür söz konusu olduğunda, olası bir yeniliğin alanı olarak gereken ve öngörülebilir olan şey, eskinin zayıflaması değil, bulunduğu yerde çürümesi, besine dönüşecek bir çözülmedir.

b) Hasım zaten gerçek bir güç olarak temsil edilmiş değildir. O artık bir güç değildir. Bir tür yansız tiksintidir, bir plazmadır, asla bir düşünce değildir. Bu çürüyen yansızlıkta diyalektik nöbet değişimi olamaz. Savaş paradigmasını kesin ya da nihai savaş tarafına doğru çekiyorsak, bunun nedeni, bu savaşın başoyuncularının ortak ölçüye gelmez olmalarıdır, aynı tür güce bağlı olmamalarıdır. Elbette akla Nietzsche'nin aktif güçlerle reaktif güçler karşıtlığı, Dionysos ile Çarmıhtaki İsa gelmektedir. Biraz önce savunduğum şeyi tamamlayıcı işaret: Brecht genellikle Marx'tan çok Nietzsche'ye yakındır.

c) Sanatçı için çok önemli bir nokta, çözülmenin semptomlarından birinin dilin çöküntüsü olmasıdır. Kelimelerin adlandırma kapasitesine erişilmiştir, kelimelerle şeyler arasındaki ilişki çözülmüştür. Bitmekte olan her baskının merkez noktasının dilin bu çöküntüsü, yaratıcı ve kesin her adlandırmadan duyulan küçümseme, kolay ve çürümüş dilin, gazetecilik dilinin egemenliği olduğu saptanır (günümüzün büyük bir hakikatidir bu).

d) Brecht'in söylemiş olduğu ve yüzyılın şiddetinin alameti olan şey, sonun ancak ölmek ya da öldürmek alternatifiyle karşı karşıya kalındığında gerçekten var olduğudur. Cinayet bir tür merkezi ikon gibidir. Burada, gerçek tutkusunun izini buluruz; artık adlandıramaz olmuş bir dilin aracılığı içinde varlığını sürdürdüğü ölçüde korkunçlaşmış bir iz. Son düşüncesi (eski kültürün sonu) olarak yüzyıl, adlandırılmayan cinayet türleri altında ölümdür.

Bana çarpıcı gelen şey, bu kategorinin çağdaş gösterinin temel bir kategorisi olmuş olmasıdır. En fazla temsil edilen kişilik artık *serial killer*'dir. *Serial killer*, her türlü sembolleştirmeden yoksun olan ve bu anlamda trajik olmayı başaramayan bir ölümü tümel anlamda dağıtır.

Cinayet ile dilin güçsüz düşmesi arasındaki bağlantıdan çok daha güçlü bir tezdır bu. Her koşulda, biten yüzyılın gösterişli bir simgesidir. Brecht, simgeleştirme yok olduğunda bir çökeltiden başka bir şey olmayan bedene ve ölüme temas eden bir şeyle kelimelerin kaçışının birlikteliğini algılamıştır.

e) Maske sorunu. Son, der Brecht, baskı figürlerinin maskeye ihtiyaç duymadığı zamandır; çünkü artık şey bile yerine yerleşmiştir. Burada şiddet ile maske arasındaki ilişkiyi düşünmek gerekir. Bu ilişki, yüzyılın içinde, Louis Althusser'e dek uzanan Marksistler tarafından ideoloji sorunu olarak da adlandırılmıştır. Bu konuya geri döneceğiz.

Bir baskının “maskesini çıkarmak” nedir? Maskenin tam olarak işlevi nedir? Brecht, gerçeğin maskesini çıkarma kapasitesi olarak tiyatroyu düşünen biridir; çünkü tiyatro maskenin, taklidin en yetkin sanatıdır. Teatral maske, genellikle yüzyıl içinde yalanın önemi olarak –oldukça yanlış bir şekilde– belirtilen sorunu simgeler. Bu soru şöyle ifade edilmelidir: Gerçek tutkusu ile taklit zorunluluğu arasındaki ilişki nedir?

Gerçek Tutkusu ve Taklit Montajı

10 Şubat 1999

Brecht'in oyuncunun oyunu için ilke haline getirdiği "mesafelenme" nedir? Bu, oyun ile gerçek arasındaki mesafenin bizzat oyunun içinde ortaya konmasıdır. Ama daha derinde, gerçeği taklide bağlayan mahrem ve zorunlu bağların sökülme tekniğidir. Bu bağlar, gerçeğin durumunun asıl ilkesinin, gerçeğin olumsuzluğunun sert etkilerini yerli yerine yerleştiren ve görünür kılanın taklit olmasından kaynaklıdır.

Gerçek şiddet ile taklit arasındaki, yüz ile maske arasındaki, çıplaklık ile kılık değiştirme arasındaki çoğu zaman öncelikle müphem ilişkiyi düşünme çabası yüzyılın büyüklüklerinden biriydi. Politik teoriden sanatsal pratiğe dek çok çeşitli düzlemlerde bu noktayla karşılaşılır.

Marksistlerle ya da Marksçılarla başlayalım. Bu yüzyıldakiler, merkez dışına düşmüş, kavranamayan, saptanamayan bir gerçeğin gözünden yanlış bilincin kılık değiştirme gücünü belirten ideoloji kavramına olağanüstü bir önem atfettiler. İdeoloji, toplumsal ilişkilerin temsilini gerçekleştiren söylemsel bir figürdür; yine de bir gerçeği yeniden-temsil eden hayali bir montajdır. Demek ki, ideolojide kısmen teatral bir şey vardır. İdeoloji, toplumsal ilişkilerin temel şiddetinin (sömürü, baskı, eşitsizlikçi kinizm) maskelendiği temsil figürlerini sahneler. Tiyatrodaki Brechtçi mesafelenme gibi, ideoloji de gerçekten ayrı ama yine de gerçeği ifade eden bir bilinç örgütler. Brecht'e göre tiyatro bu ayrılığın didaktiğidir; gerçeğin şiddetinin, gerçek etki ile başat temsili arasındaki mesafede nasıl etkili olduğunu gösterir. İdeoloji kavramı,

temsillerin ve söylemlerin, belirttikleri ve gizledikleri bir gerçeğin maskeleri olarak okunmaları gerektiği şeklindeki “bilimsel” kesinliği somutlaştırır. Burada, Althusser’in görmüş olduğu gibi,¹ semptomal bir düzenleme vardır; temsil, bir gerçeğin (okunması, deşifre edilmesi gereken) semptomudur ve onun, bilmeme şeklindeki öznel yerleşmesidir. Bu bilmemenin içinden transit geçen ideolojinin gücü, gerçeğin gücünden başka bir şey değildir.

“Semptom” kelimesi, bilmemenin bu gücü üzerinde, yüzyılın Marksizmi ile psikanaliz arasında ortak bir şey olduğunu elbette belirtir. Lacan, Ben’in hayali bir yapım olduğunu göstererek bu noktayı özellikle belirginleştirmiştir. İtkilerin gerçek sistemi, her türlü merkez-dışılaştırma ve dönüşümün yolu aracılığıyla, bu yapımın içinde okunabilir. “Bilinçdışı” kelimesi, Ben’in mahrem ve hayali yapımı içinde özellikle bir öznenin gerçeğine bilinçli olarak erişilebilir olmasını sağlayan işlemler bütünüdür. Bu anlamda, bilinç psikolojisi kişisel bir ideolojidir; Lacan’ın “nevrozlunun bireysel miti” diye adlandırdığı şeydir. Bilmeme işleyişi diye bir şey vardır; gerçeğin doğruluğunun, kurgular, montajlar, maskeler içinde işlenmesini sağlayan budur.

Yüzyıl bilmemenin etkinliği motifini açıp sergilerken, 19. yüzyıl pozitivizmi bilmenin gücünü ileri sürüyordu. Pozitivizmin bilişsel iyimserliğine karşı, 20. yüzyıl cehaletin, Lacan’ın haklı olarak “cehalet tutkusu” diye adlandırdığı şeyin olağanüstü gücünü keşfeder ve sahneye koyar.

Gerçekle aradaki mesafenin taklit tarafından uygulamaya konması olarak düşünülen mesafeneme, yüzyıl içinde sanatın, özellik-

1 Lacan’ın girişimiyle çok erken ilgilenmiş olan Althusser, Marksist ideoloji kavramını psikanalizdeki bilinçdışı oluşumların hayali etkisine doğrudan doğruya bağlamıştır. Sonuçta, “özne” mercii, “öznenin çağırılması” olarak adlandırdığı şeyi, ideolojilerin ve maddi aygıtlarının etkinlik gücü haline getirdi. “İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları” makalesi okunabilir.

Kişisel tanıklık: 1960 yılında École Normale Supérieure’de öğrenciyken Lacan’ın yayımlanmış metinlerini büyük bir heyecanla keşfetmiştim. Okuldaki felsefe derslerinden sorumlu olan Althusser beni, o dönemde hiç bilinmeyen bu yazarın kavramları üzerine bütünleştirici bir sunumu meslektaşlarıma yapmakla görevlendirdi. İki sunum halinde hazırladıklarım bugün bile bana içsel olarak rehberlik eder.

le de “avangard” sanatın bir aksiyomu olarak kabul edilebilir. Bu kurgunun gücünün kurgusunu yapmak, taklidin etkinliğini gerçek kabul etmektir. 20. yüzyıl sanatının düşünümsel bir sanat olmasının, kendi sürecini göstermek, maddiliğini görünür bir şekilde idealleştirmek isteyen bir sanat olmasının nedenlerinden biri budur. Yapay ile gerçek arasındaki mesafeyi göstermek, yapaylığın temel hedefi olur. Marksistlere göre, egemen bir sınıfın yalnızca tahakküme değil, bir tahakküm ideolojisine de ihtiyaç duyduğu açıktır. Eğer sanat yapayın teşhir edilen araçlarıyla bir gerçeğin buluşması ise, o zaman sanat her yerdedir; çünkü her insan deneyimi tahakküm ile egemen ideoloji arasındaki, gerçek ile taklidi arasındaki mesafeden geçer. Bu mesafe her yerde uygulanır ve deneyimlenir. 20. yüzyılın önceden imkânsız sanatsal tavırlar önermesinin ya da önceden değersiz artık diye kabul edilen şeyi sanat diye sunmasının nedeni budur. Sanatsal tavır, gerçeğin mesafesini kaba halde göstererek, taklidin zorla içeri girmesine uygun düştüğünden, bu tavırlar, bu sunumlar sanatın her yerde varlığına kanıttır.

Bu noktada önemli bir mucit, üstelik de Marksizme tamamen yabancı olduğundan, hatta en kötü burjuva temsillerinin, kapalı ailelerin, zinanın ve salonların bir kolu olduğundan daha da önem taşıyan kişi, Pirandello’dur. Pirandello’nun temel tezi, gerçeğin ve taklidin tersinirliğinin, gerçeğe sanatsal erişimin tek yolu olduğudur. Pirandello kendi tiyatrosunun bütününe özellikle telkin edici bir ad altında sunmuştu: “Çıplak Maskeler.” Gerçek, çıplak, kendini düpedüz maske olarak, düpedüz taklit olarak sunandır.

Bu tezin tiyatrolaşma gücü, ender şiddette öznel bir bağlamda olmasıdır. Bunun çok karakteristik bir pasajı, *IV. Henri*’nin sonudur. Bence bu oyun, *Size Öyle Geliyorsa Öyledir*, *Şeref Şehveti* ve *Bayan Morli*, *Bir ve İki* ile birlikte Pirandello’nun en güçlü oyunlarından biridir. Söz konusu *IV. Henri*, 13. yüzyılın bir Alman egemenidir. Oyunun kahramanı günümüz insanıdır. *IV. Henri* olduğunu uzun uzun açıklar ve etrafında, bu masalın bilinçli suç ortağı olmayı değişik nedenlerle kabul eden insanlardan oluşan bir erkân toplar. Bu adam sonunda bir cinayet işler. Bu cinayet, “gerçek” *IV. Henri*’nin varsayımsal karakter özellikleri ve varlık koşullarından yola çıkarak

“tarihsel” kayıtta anlaşılabilir. Öznel kayıtta da bu, belki IV. Henri’nin tarihsel maskesini kullanan oyundaki kahramanın yaşamından ve tutkularından yola çıkarak anlaşılabilir. Eylemin özü boyunca, şaşkınlık verici bir maharetle düzenlenen tersinirlik tezi, kahramanın kendini “gerçekten” IV. Henri sanıp sanmadığına bir türlü karar veremememize bağlıdır. Yani, (terimin yaygın anlamında) deli midir, ya da özel yaşamının koşullarına bağlı karmaşık nedenlerle kendini IV. Henri yerine koyma ve dolayısıyla deliye “benzermiş gibi yapma” (deyim özellikle cuk oturur) oyunu mu oynamaktadır, bilemeyiz. Bununla birlikte, cinayet işlendiğinde durum değişir. Artık, cinayetten mahkûm olmak dışında, kahraman, deli olduğuna ve kendini IV. Henri sandığı için öldürdüğüne kesinlikle inandırmak zorundadır. Taklitten başka, taklit *zorunluluğu* da ortaya çıkar; belki de baştan beri onun gerçeği buydu. Pirandello burada dikkat çekici bir mizansen notu koymuştur: “IV. Henri, gözleri fal taşı gibi açılmış, kendisini bir anda cinayete kadar sürüklemiş olan kendi kurgusunun yaşam gücünden dehşete kapılmış bir halde sahnede durur.” Bu not, kurgunun yaşam gücünü ve aslında gerçek bir güç olan şeyi açıklasa da, bütünüyle karar verdirici değildir. Yalnızca bir gücün kurgudan transit geçtiğini söylemektedir. Ama kurgu bir biçimdir. Dolayısıyla, her gücün yerine yerleşmesinin ya da etkin olmasının, anlama karar veremeyen bir formla mümkün olduğu söylenebilir. Bu nedenle, maske olarak kendini gösterenin tam da gerçeğin enerjisi olduğunu ileri sürmek gerekir.

Bu tezin ürkütücü biçimleri yüzyılda eksik olmamıştır. Öncelikle Stalin ve Moskova duruşmaları grubunun 30’lu yılların sonunda sahneye koyduğu şeyi belirtmek gerekir. Sonuçta, bu duruşmalarla birlikte, açık seçik bir şekilde insanlar öldürülmüş, komünist *establishment*’in önemli bir bölümü tasfiye edilmiştir. Saf gerçek şiddetin içindeyiz. Troçki’nin deyişiyle “eski Bolşevik muhafız” –ki, bunun simgesi Troçki’ydi ve o da öldürülecektir– yok edilmelidir.

Önceden saptanmış olan ve çoğu zaman da boyun eğen kurbanlara tamamen gerçekdışı şeylerin anlattırıldığı duruşmalar düzenleme zorunluluğu nereden kaynaklanmıştır? Zinoviev ya da Bukharin gibi insanların ömürleri boyunca Japon casusu, Hitler’in kuklası, karşı-

devrimin parayla satın aldığı kişiler vb. olduğuna kim inanabilir? Bu devasa taklidin amacı nedir? Stalin'in gözünden bütün bu insanları tasfiye etme zorunluluğu üzerine rasyonel hipotezler yapılabilir. Büyük temizliklerin politik sahnesini yenden canlandırmayı deneyebiliriz.² Duruşmaların zorunluluğunu ortaya koymak ise çok daha güçtür; sonuçta, çok sayıda üst düzey sorumlu, özellikle de subay, en ufak bir kamusal yükümlülük olmadan gizli servislerin mahzenlerinde tasfiye edildikten sonra, bu iyice zordur. Çünkü bu duruşmalar tam anlamıyla bir tiyatro kurgusudur. İşkence dahil her türlü yöntemle özenle hazırlanmış sanıklar dahi bir role uymak zorundadırlar. Bu rolün replikleri, rejimin polisiye kulislerinde tartışılmış ve bir anlamda yazılmıştır. Bu açıdan Bukharin duruşmasının hikâyesini okumak çok eğitici'dir.³ Burada meydana gelen önemli bir "denetim dışına çıkma", bir dönem boyunca, tıpkı taklidin gerçeğinin işleyişi bozması gibi, bütün mizansenini bozmuştur.

Öyle gözüküyor ki, gerçeğin mutlak şiddeti (burada terörist parti-devlet) ancak baştan ikna olmaya karar vermiş olanları (bunların kalabalık olduğu doğrudur) ikna etmeye elverişli gözükken bir temsilden transit geçmek zorundadır. Ama bunlar, yani sonuçta ikna olmuş komünistler, "halk düşmanları"nın amansız tasfiyesini de geçerli kılacak-

2 Günümüz Fransız tarihçilerinin ahlakçı eğilimi, hatta François Furet'nin komünizm üzerine kitabının gösterdiği gibi, liberal propagandistler olmakta gösterdikleri koketlik dikkate alındığında, SSCB'deki Stalinci dönem üzerine entelektüel bakımdan ikna edici incelemeleri kuşkusuz İngilizlerde ve Amerikalılarda aramak gerekir. Bununla birlikte, "halkların küçük babası" *figürünün* çıkış noktası olarak, *Les Staline vus par les hôtes du Kremlin* adı altında Lilly Marcou'nun biraraya getirip yorumladığı belgeler derlemesini okumak verimli olur (Julliard, coll. "Archives", 1979).

Özellikle Sibirya'daki Gulag konusunda, Fransızcada Catherine Fournier'nin çeviri-siyle *Récits de la Kolyma* adı altında toplanmış Chalamov'un öykülerinden daha değerlisi yoktur (La Découverte / Fayard, 1986). Bu öyküler hiç kuşkusuz yüzyılın başyapıtlarındandır. Soljenitzin'in sıkıcı yapıtlarından çok daha üstündürler. Soljenitzin'in çılgın hayranları olan Maoist dönemler üzerinde durmasa da, Soljenitzin'in olaylara dair Slav yanlısı ve az çok anti-Semitist bir bakışı geliştirdiği görülmüştür.

3 Bu sorun hakkındaki mükemmel bir küçük kitap, çok dikkat çekici olan (ama artık yayımlanmayan) "Archives" dizisinden çıkmış P. Broué'nin *Les Procès de Moscou*'sudur (Julliard, 1964). Önceki dipnotta belirtilen Lilly Marcou'nun kitabı da buradan çıkmıştı. Bu dizinin bütün kitaplarını okumak, evrensel tarihin önemli fragmanlarını en iyi şekilde öğrenmeyi sağlar.

lardı. Desteklerini belirtmek için bir duruşmaya pek ihtiyaçları yoktu. Onlardaki gerçek tutkusu onları bu zahmetli taklitten öyle muaf tutmuş gözüküyor ki, çoğu zaman kuşkuculara bunun mekanizmasını açıklamakta güçlük çekmişlerdi. Yüzyılın önemli sorunlarından birine temas eden muamma hâlâ karşımızdadır: Gerçek tutkusunda, politikayı İyinin ve Kötünün ötesinde düzenleyen tutkuda, taklidin işlevi nedir?

Sanırım önemli olan nokta (Devrimci Terör konusunda Hegel'in çok erkenden algıladığı nokta) şudur:⁴ Olumsal mutlaklığı içinde algılandığı haliyle, gerçek, asla taklit olmasından kuşku duyulmayacak kadar gerçek olamaz. Gerçek tutkusu, ister istemez kuşkudur. Gerçeğin gerçek olduğunu hiçbir şey; gerçek rolü oynayacağı kurgu sisteminden başka hiçbir şey kanıtlayamaz. Devrimci ya da mutlak politikanın bütün öznel kategorileri –örneğin “inanç”, “sadakat”, “erdem”, “sınıf tavrı”, “partiye itaat”, “devrimci çaba”–, kategorinin varsayımsal gerçek noktasının aslında taklitten başka bir şey olmadığı kuşkusuyla damgalanmıştır. Dolayısıyla, bir kategori ile onun göndergesi arasındaki bağıntıyı daima kamuya açık bir şekilde *arındırmak* gerekir. Bunun anlamı, söz konusu kategoriye bağlılıklarını bildirenler arasındaki özneleri arındırma, dolayısıyla devrimci personeli arındırma gereğidir. Bunu, gerçeğin belirsizliği öğretisini herkese yönelten bir törenselliğe göre yapmak önem taşır. Arındırma, yüzyılın önemli sloganlarından biridir. Stalin bunu açıkça söylemiştir: “Parti arınarak güçlenir.”

Biraz sert bu mülahazaları, mutlak politikaya ya da “totalitarizm”e yönelik sümsük ve ahlakçı çağdaş eleştirinin değirmenine su taşı-

4 *Tinin Fenomenolojisi*'nin Teröre ayrılmış çok yoğun bölümünü tekrar okumak gerekir. Bu okumaya basit bir davet sıfatıyla, şu bölümü alıntılıyorum (Jean Hyppolite'in tercümesinden; çünkü bu benim gençliğimin tercümesidir, yoksa daha çetin ve daha çağdaş olan Jean-Pierre Lefebvre'inkini önemsemediğimden değil):

Evrensel irade, yönetimin fiili eylemine, tıpkı kendisine karşı işlediği suça olduğu gibi bağlı kalıyorsa, o zaman, buna karşılık, yönetimin, bu yönetime karşı çıkan iradenin hatasının kendini gösterdiği belirli ya da dışsal hiçbir şeyi yoktur; çünkü onun karşısında, fiili evrensel irade gibi, yalnızca etkisiz saf irade, niyet vardır. Şüpheli olmak, suçlu olmanın yerine geçer ya da bunun anlamını ve etkisini taşır; ve niyetin basit içinde barınan bu etkiye karşı dışsal tepki, kendi varlığından başka hiçbir şeyin kaldırılmayacağı varlığın ögesi içindeki bu Kendi'nin ani yıkımından ibarettir.

mak gibi görmemenizi isterim. Ben burada bir tekilliğin ve onun kendine özgü büyüklüğünün yorumunu yapıyorum; kendi gerçek anlayışının tuzağına düşmüş bu büyüklüğün arka yüzü olağanüstü bir şiddet olsa bile.

Bu alçaklıklara dair her türlü anti-politik yoruma son vermek için şunu vurgulamak istiyorum ki, örneğin, arınma, sanatsal faaliyetin de temel sloganıydı. Saf sanat, taklidin rolünün gerçeğin çıplaklığını belirtmek olduğu sanat arzulanmıştır. Aksiyom ve biçimcilik yoluyla, gerçek matematik sezgilerin –uzamsal ya da sayısal– her türlü imgeselliğinden arındırılmak istendi. Ve bu böyle sürdü. Biçimin arındırılması yoluyla güç kazanıldığı fikri hiç de Stalin’e ya da Pirandello’ya özgü değildir. Bütün bu teşebbüslerde ortak olan şey, yine gerçek tutkusudur.

Hegel’in öngörüsüne tekrar dönelim. Hegel, Fransız Devrimi’nin neden terörist olduğunu açıklamaya çalışır. Onun tezi şöyledir: Devrim mutlak özgürlüğün öznel figürünü temsil eder. Ama mutlak özgürlük, herhangi bir nesnel İyilik temsiline bağlı olmayan bir özgürlüktür. Dolayısıyla, ölçütsüz bir özgürlüktür, etkinliğine herhangi bir şeyin asla kanıt olmadığı bir özgürlüktür. Herhangi bir öznenin bu özgürlüğe ihanet etmekte olduğunu düşünmekte her zaman haklı oluruz. Mutlak özgürlüğün özü, kesin olarak, somut deneyimin içinde, ihanet-edilebilir-özgürlük olarak kendini gösterir. Doğru özgürlüğün öznel adı Erdem’dir. Fakat erdemin herkesçe kabul gören ve güvenilir bir ölçütünü öne çıkarmak imkânsızdır. Egemen olanın erdemin tersi olduğunu, bunun da adının “ahlaksızlık, yozlaşma” olduğunu, her şeye bakarak varsayabiliriz.⁵ Gerçek özgürlüğün özü nihai olarak yozlaşmayla mücadeledir. Ve yozlaşma, şeylerin “doğal” durumu olduğundan, herkes potansiyel olarak bu mücadelenin hedefidir; bu demektir ki, herkes *şüphelidir*. Demek ki özgürlük, tamamen mantıksal olarak, “şüpheliler yasası” ve kronik arınma şeklinde gerçekleşir.

5 Fransız Devrimiyle ilintili soruların tamamı üzerine ve anti-diyalektik bir perspektif için Sylvain Lazarus’un yapıtına başvurmak gerekir: *La Catégorie de révolution dans la Révolution française*.

Bizim için önemli olan şudur: Gerçeği taklidinden ayırt etmeyi sağlayan her türlü formel ölçüt yokluğunda kuşkuya düşeriz. Böyle bir ölçütün yokluğunda kendini dayatan mantık şudur; öznel bir inanç kendini ne ölçüde gerçek diye sunuyorsa, ondan o ölçüde kuşku duymamız gerekir. Dolayısıyla, en fazla hain devrimci devletin doruğunda, özgürlük coşkusunun hiç durmadan ifade bulduğu yerde olur. Hain, yöneticidir ve sonuçta kendisidir. Bu koşullarda kesin olan tek şey nedir? Hiçlik. Kuşku duyulmayan tek şey hiçtir, çünkü hiçbir gerçeklik iddiası yoktur. Arınmanın mantığı, diye incelikli bir şekilde belirtir Hegel, hiçliği ortaya çıkarmaktır. Ölüm, sonuçta, saf özgürlüğün olası tek adıdır ve “iyi ölmek” gerçekten kuşku duyulmayacak tek şeydir. Aslında oldukça basit olan ilke, kelimenin gerçek anlamıyla ve tiyatronun *a contrario* yaptığına rağmen, ölme taklidi yapmanın imkânsızlığıdır.

Bundan çıkan sonuç, gerçek tutkusuyla ayağa kalkan yüzyılımızın, her biçim altında, üstelik yalnızca politikada değil, yıkım yüzyılı olduğudur.

Fakat iki yönelimi de hemen ayırt etmek gerekir. Yıkımı yıkım olarak üstlenerek, arınmanın tanımsızlığına kendini bağlayan yönelim. Ve benim “eksiltmeli” dediğim, kaçınılmaz olumsuzluğu ölçmeye çalışan eğilim. Yüzyıl içindeki temel bir tartışmadır bu: Ya yıkım ya da eksiltme. Gerçek tutkusunun olumsuz yanının aktif figürü hangisidir? Ben bu iki yönelimin çatışmasına çok duyarlı olduğumdan, bu konuda kişisel bir güzergâhım var. *Théorie du sujet*’nin [Özne Teorisi] (1982) bir bölümü “Eksik ve Yıkım”dır. O dönemde Mallarmé’nin tamamen kahince bir sözcesinin ardına sığınmıştım: “Yıkım benim Beatrice’im oldu.” *L’Être et l’événement*’da [Varlık ve Olay] (1988) bu noktada bir özeleştiriyi yapıyorum ve eksiltmeli bir olumsuz düşüncesinin yıkımın ve arınmanın kör buyruğunu aşabileceğini gösteriyorum.

Yıkım/eksiltme çiftini düşünmede ilk ipucu sanattır. 19. yüzyılda çok sayıda denemenin (örneğin Mallarmé’nin *Crise de vers* [Şiir Krizi] metni, daha geride Hegel’in *Estetik*’i) öngördüğü motiflerinden birinin sanatın sonu, temsilin, tablonun ve sonuçta eserin sonu olması anlamında, yüzyıl sanatsal bir olumsuzluk gibi yaşanır. Bu

son motifinin ardında, elbette yine sanatın gerçeğe ilişkisinin ne olduğu ya da sanatın gerçekliğinin ne olduğu sorusu yatmaktadır.

Bu noktada Maleviç'e başvurmak istiyorum. Maleviç 1878'de Kiev'de doğdu. 1911'de Paris'e geldi. Daha o dönemde geometrik olarak düzenlenmiş bir resim yapmaktadır. Sonra, 1912-1913'e doğru Mayakovski'yle birlikte başka bir doktrine, süprematizme geçer.

Maleviç Bolşevik Devrimi'ni benimser. 1917 yılında Moskova'ya döner ve 1919 yılında Moskova Üniversitesi'ne profesör olarak atanır. 1918 yılında ünlü *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare*'sini resmeder. Resim, New York Müzesi'nde bulunmaktadır. 20'li yıllarda sanatçılar ve entelektüeller için durum gerginleşmeye başladığında Leningrad'a gider; sergi düzenlemesi az çok yasaklanmıştır. 1926 yılında, Almanca bir deneme yayımlar. Adı önemlidir: *Die gegenständlose Welt* ("Temsil Edilemeyen Dünyası"). 1935'te ölür.

Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare, resim düzeni içinde arınmanın doruğudur. Renk ortadan kaldırılır, biçim ortadan kaldırılır, yalnızca geometrik bir ima korunur, ki bu da minimal bir farklılığı desteklemektedir, zeminin ve biçimin soyut farkı ve özellikle de beyazla beyazın hiçe indirgenmiş farkı, Aynı'nın farkı, yitip giden farklılık denebilir.

Burada, yıkım protokolünden farklı olan, eksiltmeli bir düşünce protokolünün kökeni görülür. *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare*'yi resmin yıkımının sembolü olarak yorumlamaktan kaçınmak gerekir; bu, daha ziyade, eksiltmeye dayalı bir yükselmedir. Bu, Mallarmé'nin şiirde yaptığına çok benzeyen bir tutumdur: minimal ama mutlak farklılığın sahnelenmesi; yerin yerde meydana gelen şeyden farklılığı; yer ile yer bulmanın farklılığı. Beyazlık içine kapatılmış bu farklılık, her içeriğin, her kabarmının silinmesinde oluşur.

Bu neden yıkımdan başka bir şeydir? Çünkü, gerçeği özdeşlik olarak ele almak yerine, hemen mesafe olarak görmektir. Gerçek/taklit ilişkisi sorunu, gerçeği tek başına bırakan bir arınmayla değil, mesafenin kendisinin gerçek olduğunu anlayarak çözümlenecektir. Beyaz kare minimal mesafenin kurgulandığı andır.

Kimlikle ilgili bir gerçek tutkusu vardır: Gerçek kimliği kavramak, kopyalarının maskesini düşürmek, aldatıcı görünüşleri gözden

düşürmek. Bu, sahici olana duyulan tutkudur ve sahicilik gerçekten de Heidegger'in olduğu kadar Sartre'ın da bir kategorisidir. Bu tutku ancak bir yıkım olarak gerçekleşebilir. Tutkunun gücüdür bu, çünkü sonuçta birçok şey yok edilmeyi hak etmektedir. Ama aynı zamanda tutkunun sınırındır, çünkü arınma tamamlanamayacak bir süreçtir, sonsuz kötü figürüdür.

Bir başka gerçek tutkusu daha vardır, ayrımsal ve ayrımsallaştırıcı bir tutku, minimal farklılığı inşa etmeye, onun aksiyomatliğini vermeye kendini adanmış bir tutku. *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare*, düşünülmüş bir önermedir, azami yıkımın karşısına minimal farklılığı çıkarır.

Sanattaki bu karşıtlık başlangıca dair bir kanaata gönderme yapar. Gerçek tutkusu her zaman için yenilik tutkusudur, ama yeni nedir? Ve Brecht'in sorduğu gibi, yeni ne zaman gelir, bedeli nedir?

Bu yenilik sorununu bitirirken Maleviç'in bir şiirini aktarmak istiyorum. *Beyaz Kare*'nin hazırlanmasından hemen önce yazılmıştır. André Markowicz'in çevirisiyle:

*Asla tekrarlamamaya çalış
 –ne ikonda, ne tabloda, ne sözde–,
 eğer onun edimindeki bir şey
 sana eski bir edimi hatırlatıyorsa,
 o zaman şöyle der bana yeni doğumun sesi:
 sil, sus, ateşi söndür ateşe o,
 düşüncenin etekleri daha hafif olsun
 ve paslanmasın diye,
 çölde yeni bir günün esintisini işitmek için.
 Yıka kulaklarını, sil eski günleri, ancak böyle
 daha duyarlı ve daha beyaz olursun,
 çünkü kara leke giysilerinin üzerinde,
 bilgelikte ve dalganın esintisinde
 senin için çizilecek yeni.
 Düşüncen bulacak sınırları,
 senin yönteminin damgasını basacak.*

Bu şiirde iki şeyin iç içe geçtiğini hemen anlayabileceğiniz kadar çalıştık burada.

İlki, gerçek karşısında yüzyılın kehanetinin tipik özelliği olarak, düşüncenin tekrarı kesintiye uğratma gerekliliğidir. Yeni bir edim olmalıdır ve olacaktır; yüzyılın icat etmesi gereken bir “yeni doğum.” “Eski günleri sil” buyruğu kesin olarak geçerlidir.

İkinci nokta, sınırları bulması için yıkanması gereken bu işitme duyusudur. Sınırların icadında, bir yöntemin damgasında toplanır dikkat; yoksa önceden-varolan bir idealliğin kavranmasında değil.

Sonuç olarak, Maleviç bize eksiltmeli edimin ne olduğunu söylemektedir: Neredeyse hiçbir şeyin olmadığı yerde, minimal farklılıkta içeriği icat etmek. Edim, “çölde yeni bir gün”dür.

Bir İkiye Bölünür

7 Nisan 1999

Demek ki yüzyıl hiçbir biçimde, imgelem ve ütopyalar anlamında, “ideolojiler”in yüzyılı değildir. Temel öznel belirlenimi gerçek tutkusudur, burada ve şimdi dolaysızca uygulanabilir olana duyulan tutkudur. Taklidin öneminin bu tutkunun bir sonucu olduğunu gösterdik.

Yüzyıl, yüzyıl hakkında ne söyler? Her koşulda, vadin değil, gerçekleşmenin yüzyılı olduğunu. Edimin, fiiliyatın, mutlak şimdi-ki zamanın yüzyılıdır; müjdenin ve gelecek zamanın değil. Yüzyıl, binlerce yıllık teşebbüslerin ve başarısızlıkların ardından zaferlerin yüzyılı olarak yaşanır. Yüce ve nafil teşebbüs kültürü, dolayısıyla ideolojik köleleşme, 20. yüzyıl aktörleri tarafından önceki yüzyıla, 19. yüzyılın bahtsız romantizmine atfedilmiştir. 20. yüzyıl şöyle der: Yenilgiler bitti, işte, zafer vakti geldi! Bu muzaffer öznellik bütün belirgin yenilgilerden sonra ayakta kalır, çünkü ampirik değil kuru- cudur. Zafer, bizzat yenilgiyi örgütleyen aşkın motiftir. “Devrim” bu motifin adlarından biridir. 1917 Ekim Devrimi, ardından Çin ve Küba devrimleri, keza Cezayirlilerin ya da Vietnamlıların ulusal kur- tuluş mücadelelerindeki zaferleri, bütün bunlar motifin ampirik ka- nıtı değerindedir ve yenilgileri yenilgiye uğratar, Haziran 1848 ya da Paris Komünü katliamlarını telafi eder.

Kesin bir çatışmanın, nihai ve eksiksiz bir savaşın açısından bakıldığında, zaferin aracı, teorik ve pratik berraklıktır. Bu savaşın topyekûn olması, zaferin fiilen muzaffer olmasını sağlar. Yüzyıl, daha önce söylediğimiz gibi, bu sıfatla, savaşın yüzyılıdır. Ama bu

sözce, İki'nin ya da antagonistik bölünme sorununun etrafında dönen birçok fikri iç içe geçirir. Yüzyıl kendi yasasının İki olduğunu, antagonizma olduğunu dile getirdi. Bu anlamda, İki'nin nihai topyekûn figürü olan Soğuk Savaşın (sosyalist kampa karşı Amerikan emperyalizmi) sonu, aynı zamanda yüzyılın sonudur. Bununla birlikte İki, üç anlama göre alt-sınıflara ayrılır.

1. Temel bir antagonizma vardır; amansız bir mücadele içinde gezegen çapında örgütlenmiş iki öznelilik vardır. Yüzyıl bunun sahnnesidir.

2. Antagonizmayı ele almanın ve düşünmenin iki farklı biçimi arasında aynı ölçüde şiddetli bir antagonizma vardır. Bu, komünizm ile faşizm arasındaki çatışmanın da özüdür. Komünistlere göre, gezegen çapındaki çatışma, son tahlilde, sınıfların çatışmasıdır. Radikal faşistlere göre, ulusların ve ırkların çatışmasıdır. Burada İki, ikiye bölünür. Antagonistik bir tezle antagonizma üzerine antagonistik tezler iç içe girer. Bu ikinci bölünme temeldir, belki de diğerinden çok daha temeldir. Kesin ifadeyle, komünistten çok antifaşist vardır ve İkinci Dünya Savaşı'nın bu türev bölünme üzerinden yapılmış olması karakteristik; yoksa, birleşik bir antagonizma anlayışı üzerinden yapılmamıştır, bu anlayış –periferi (Kore ve Vietnam savaşları) haric– ancak “soğuk” bir savaşa yol açmıştır.

3. Yüzyıl, savaş aracılığıyla kesin bir birliğin üretildiği yüzyıl olarak belirtilmiştir. Antagonizma, bir kampın diğeri üzerindeki zaferiyle aşılabacaktır. Dolayısıyla, bu anlamda, İki'nin yüzyılının Bir'in radikal arzusunu canlandırdığı da söylenebilir. Bir'in antagonizmasını ve şiddetini eklemlenmeyi adlandıran şey, gerçeğin tanıklığı olarak zaferdir.

Bunun diyalektik bir şema olmadığını bir kez daha belirtelim. Bir sentezi, çelişkinin *içeriden* aşılmasını sezdirenen hiçbir şey yoktur. Tersine, her şey iki terimden birinin ortadan kalkmasına yöneliktir. Yüzyıl İki ile Bir'in diyalektik olmayan yan yanılığı figürüdür. Buradaki sorun, yüzyılın diyalektik düşüncenin bilançosunu nasıl çıkardığını bilmektir. Muzaffer çıkış yolunda devindirici öge antagonizmanın kendisi midir yoksa Bir arzusu mu?

Bu konuda, kendi döneminde çok ünlenmiş ama günümüzde fazlasıyla unutulmuş Çin devrimlerinden bir olayı anmak istiyorum.

1965'e doğru Çin'de, çatışmaların adlandırılmasında her zaman yaratıcı olan yerel basının "felsefe alanında büyük sınıf mücadelesi" diye adlandırdığı şey başlar. Bu mücadele, diyalektiğin özünün antagonizmanın doğuşu olduğunu ve "bir ikiye bölünür" ifadesinde kendini gösterdiğini düşünenlerle, diyalektiğin özünün çelişik terimlerin sentezi olduğunu ve doğru ifadenin "iki birde kaynaşır" olduğunu düşünenleri karşı karşıya getirir. Belirgin skolastik, temel hakikat. Çünkü devrimci öznelliğin, kurucu arzusunun tanımlanması söz konusudur. Bölünme savaş arzusu mudur, yoksa kaynaşma, birlik, barış arzusu mu? Çin'de o dönemde "bir ikiye bölünür" özdeyişini destekleyenler "solcu" ve "iki birde kaynaşır"ı savunanlar da sağcı olarak ilan edilmişti. Neden?

Sentez özdeyişi (iki birde kaynaşır), öznel ifade olarak, Bir arzusunu alınıldığında sağcıysa, bunun nedeni Çinli devrimcilerin gözünde tamamen vakitsiz ortaya çıkmasıdır. Bu özdeyişin öznesi İki'yi sonuna dek kat etmiş değildir; bütünüyle muzaffer sınıf savaşının ne olduğunu henüz bilmemektedir. Dolayısıyla, bu arzuyu besleyen Bir, henüz düşünülebilir bile değildir. Bu demektir ki, *sentez kisvesi altında eski Bir'e çağrı yapmaktadır*. Diyalektiğin bu yorumu, demek ki, restorasyoncudur. Tutucu olmamak, şimdiki zamanda devrimci bir aktivist olmak, zorunlu olarak bölünmeyi arzulamaktır. Yenilik sorunu, doğrudan doğruya, durumun tekilliği içinde yaratıcı bölünme sorunudur.

Kültür Devrimi Çin'de, özellikle 1966-1967 yıllarında, akla hayale gelmeyecek bir taşkınlık ve karışıklık içerisinde, diyalektik şeymanın her iki tarafını karşı karşıya getirir. Taraflardan biri –o sıralar parti önderliği içinde azınlıkta olan– Mao'yu destekleyen ve sosyalist devletin, polis devleti ya da kitle siyasetlerinin sonunda varacağı gibi polis gücünü öne çıkaran bir hattın savunucusu değil, tersine, gerçek komünizme yürüyüş bayrağı altında politikanın zincirlerinden boşalmasını sağlayan bir uyarıcı olarak hareket etmesi gerektiğini düşünenlerdi. Öte tarafta, Liu Shaoki'nin ve özellikle Deng Xiaoping'in ardında ise –ekonomik idare meselenin temel veçhesi olduğu için– halkçı seferberliklerin ihtiyaç değil olumsuzluk olduğunu düşünenler vardı. Okullu gençlik Maocu çizginin vurucu gücü

olacaktır. Parti kadroları ve çok sayıda entelektüel kadro ise bu çizgiye açıktan olmasa da bir şekilde karşı çıkacaktır. Köylüler umut içinde bekleyeceklerdir. Belirleyici güç olan işçiler ise rakip örgütlerde öylesine bölünmüştür ki, sonunda, 1967-68'den itibaren devlet, kargaşa içinde sürüklenme riski karşısında, ordunun müdahalesini sağlar.¹ Böylelikle, son derece karmaşık ve şiddetli, uzun bir bürokratik çatışma dönemi başlar, halkın yer yer ortaya çıktığı da görülür ve bu, Mao'nun ölümüne dek (1976) sürer. Ardından da hemen bir Thermidor darbesi gelmiş ve Deng iktidara çıkmıştır.

Bu politik fırtına, kozları bakımından öyle yeni ve aynı zamanda öyle karanlıktır ki, 1967-1975 arasındaki Fransız Maoculuğuna, Mayıs 68 sonrasının yenilikçi ve tutarlı tek politik hareketi olmuş Fransız Maoculuğuna önemli bir esin kaynağı olmasına rağmen, özgürleşme politikalarının geleceği açısından içerdiğine kuşku olmayan çok sayıda ders henüz çıkartılmamıştır. Kültür Devrimi'nin, bütün bir dönemin kapanmasına imza attığı her koşulda kesindir. Kapanan bu dönem, merkezi "nesnesi" Parti ve temel politik kavramı proletarya olan dönemdir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, emperyal ve kapitalist köleliğin restorasyoncuları arasında bu eşsiz dönemi, politbüroda azınlıkta olan Mao'nun her yolu kullanarak yükselmeye çalıştığı, hayvansı ve kanlı bir "iktidar mücadelesi" olarak nitelemek günümüzde modadır. Öncelikle, politik bir olayı bu türden bir "iktidar mücadelesi" olarak nitelemenin, ardına kadar açık bir kapıyı gülünç biçimde göçertmek olduğu cevabını verebiliriz. Kültür Devrimi'nin militanları, "sorun, iktidar sorunudur" diye kesin bir şekilde belirten Lenin'den (en iyi yaptığı şey belki bu değildir; ama bu başka bir konu) sürekli alıntı yapmışlardır. Mao'nun tehdit altındaki konumu belirgin bir kozdu ve Mao tarafından resmen belirtilmişti. Bizim Çin yorumcularımı-

1 Kültür Devrimi hakkındaki her şey unutulduğundan ya da iftira gazeteciliğiyle üstü örtüldüğünden, olayın çağdaşı olmuş, ama aynı zamanda tarafsız ve dengeli kaynaklara dönmek gerekir. Çinlilerin o dönemde Büyük Proleter Kültür Devrimi diye adlandırdıkları şeyin başlangıç dönemine (evrensel öğretiler içeren tek dönemdir) dair bütünsel bir fikir edinmeyi sağlayan bir kitap Jean Esmein'in *La Révolution Culturelle*'idir (Seuil, 1970).

zın² “bulguları,” 1965-1976 arasında Çin’de yürürlükte olan kısmi iç savaşın herkesçe bilinen içkin temalarından başka bir şey değildir. Bu savaşın (yeni bir politik düşüncenin varlığı anlamında) tam anlamıyla devrimci dönemi yalnızca başlangıç bölümüdür (1965-68). Ayrıca, bizim politik filozoflarımız tehdit altındaki bir yöneticinin nüfuz kazanmaya çalışmasını ne zamandan beri dehşet olarak kabul etmektedirler? Parlamenter politikanın nefaseti ve demokratikliği diye günlerce yorumladıkları şey bu değil midir? Sonra da, bir iktidar mücadelesinin anlam ve öneminin, hedeflerine bakarak yargılandığı söylenecektir. Özellikle de bu mücadelenin araçları, milyonlarca genç ve işçinin eşi görülmemiş seferberliği, görülmedik kusursuzlukta ifade ve örgütlenme özgürlüğü, devasa gösteriler, bütün öğrenim ya da çalışma yerlerinde kamusal toplantılar, şematik ve sert tartışmalar, kamusal teşhirler, silahlı şiddet de dahil, şiddetin geriye dönük ve anarşik kullanımı gibi, Mao’ya devrimin “bir gala yemeği olmadığını” söyleten anlamda, klasik tarzda devrimciyken! Kültür Devrimi aktivistleri tarafından, “Partiye rağmen kapitalist yola giren en üst sorumluların ikincisi” diye nitelenen Deng Xiaoping’in gerçekten de Mao’nun kolektivist ve yenilikçi çizgisinin taban tabana zıddı bir gelişme ve toplumsal yapılanma yoluna girmediğini bugün kim ileri sürebilir? Mao’nun ölümünden sonra bürokratik bir hükümet darbesiyle iktidarı ele geçirdiğini, bütün 80’li yıllar boyunca ve ölümüne dek Çin’de tamamen vahşi, tamamen çürümüş ve Partinin despotizmini de sürdürdüğü ölçüde gayrimeşru bir tür neo-kapitalizm geliştirdiğini görmedik mi? Bütün bu sorunlar hakkında, özellikle de hepsinin en önemlileri (şehirlerle kırlar arasındaki, kafa emeği ile kol emeği arasındaki, Parti ile kitleler arasındaki ilişkiler) hakkında,

- 2 Anti-Maoist Çin uzmanlığının baş örgütçüsü, yetenekli biri olan Simon Leys’tir. 1971 yılında, Kültür Devrimi entelektüel popülaritesinin zirvesindeyken, *Les Habits Neufs du Président Mao* (Champ Libre) adlı denemesi putkırıcı bomba etkisi yapmıştır. Simon Leys’in döneke ve karşı-devrimci zihniyetin cesur öncüsü olarak onurlandırılması, pişmanlık getirmiş Maoculardan oluşan müritlerinin –ne kendileri de dahil “herkesin” Maocu olduğu o dönemde ne de bir an önce aralarına katılmak istedikleri bu “herkes”in yalnızca pişmanlık getirenlerden oluştuğu bugün– asla gösteremedikleri kanaat cesaretinin hakkını vermek olur, ama onun kitaplarının mükemmel olduğuna kimse ikna edemez. Okur bakıp yargıda bulunsun.

Çinlilerin kendi nefis dillerinde “iki sınıf, iki yol ve iki çizgi arasında mücadele” diye adlandırdıkları şey vardır.

Peki ya şiddet; çoğu zaman da aşırısı? Yüz binlerce ölü? Özellikle entelektüellere karşı kıyımlar? Tarihe damgasını vurmuş tüm şiddetler hakkında da aynısı söylenecektir. Toplumu, zenginliklere ve zenginlere, güce ve güçlülere, bilime ve bilginlere, sermayeye ve hizmetkârlarına tabi kılan; iğrenç kâr kuralının sürdüğü düzene uygun olmayan her düşünceyi hiçe sayan, kolektif işçi zekâsını hiçe sayan, düşünen insanları hiçe sayan ezeli düzeni kökten altüst edecek, serbest politikanın az çok yaygınlaşan her teşebbüsü, günümüze dek böyle görülmüştür. Bütünsel özgürleşme teması, şimdiki zamana uygulanan, mutlak şimdiki zaman coşkusu içindeki tema, her zaman İyinin ve Kötünün ötesindedir, çünkü eylem koşullarında bilinen tek İyilik, yerleşik düzenin kendi kalıcılığının değerli adı haline getirdiği İyiliktir. Aşırı şiddet artık aşırı coşkuyla karşılıklılık içindedir; çünkü, gerçekten de, bütün değerler bağlam değiştirmiştir. Gerçek tutkusunu ahlaksızdır. Ahlakın, Nietzsche’nin gördüğü gibi, bir soykütükten başka statüsü yoktur. Eski dünyanın bir kalıntısıdır. Sonuç olarak, bizim pasifist ve yaşlı bugünümüzden bakıldığında, en kötü olana gösterilen hoşgörü eşiği, hangi tarafa mensup olursak olalım, son derece yüksektir. Günümüzde bazılarının yüzyılın “barbarlığı”ndan söz etmelerine yol açan elbette budur. Bununla birlikte, gerçek tutkusunun bu boyutunu tek başına bırakmak tamamen haksızlık olur. Entelektüellerin kıyımı söz konusu olduğunda, hem seyri hem de etkileri ne kadar facia olsa da, bunu mümkün kılanın, gerçeğe politik erişimi yöneten bilginin ayrıcalıkları olmadığını hatırlatmak önemlidir. Fransız Devrimi’nde, modern kimyanın kurucusu Lavoisier’yi yargılayıp ölüme mahkûm eden Fouquier-Tinville’in dediği gibi: “Cumhuriyetin bilginlere ihtiyacı yoktur.” Ne kadar barbarca, tamamen aşırılıkçı ve akıldışı olsa da, bu sözü, kendinin ötesinde, kısaltılmış aksiyomatik biçiminde işitmeyi bilmek gerekir: “Cumhuriyetin ihtiyacı yok.” Gerçeğin bir parçasının politik olarak ele geçirilmesi, ihtiyaçtan, çıkardan ya da bununla bağlantılı olan ayrıcalıklı bilgiden değil, kolektifleştirilebilir bir düşüncenin ortaya çıkmasından ve yalnızca bundan türer. Şu da söylenebilir: Politika, var olduğunda, kendi

ilkesini gerçek karşısında yalnızca kendinden yola çıkarak kurar ve dolayısıyla başka hiçbir şeye ihtiyacı yoktur.

Ama belki bugün, düşünceyi gerçeğin sınavına tabi kılan her teşebbüs, politik olsun ya da olmasın, barbar olarak görülmektedir. Çok soğumuş olan gerçek tutkusu, gerçekliğin kâh zevk düşkünü kâh tasalı kabulüne yerini bırakır (geçici olarak mı?).

*

Gerçek tutkusunun taklidin çoğalmasına eşlik etmesindeki ve arındırmaya, gerçeğin çıplak bırakılmasına hep yeniden başlama zorunluluğundaki içgüçü aydınlattım sanırım.

Bugün vurgulamak istediğim şey, gerçeği arındırmanın, onu çevreleyen ve gizleyen gerçeklikten onu çıkarmak anlamına geldiğidir. Yüzeyin ve şeffaflığın şiddetli tadı da buradan kaynaklanır. Yüzyıl, derinliğe karşı tepki göstermeye çalışır. Güçlü bir temel ve öte eleştirisini başarıyla sürdürür; doğrudanlığı ve hissedilir yüzeyi geliştirir. Nietzsche'nin soyundan giderek, "art-dünya"ları terk etmeyi ve gerçeğin belirmeye özdeş olduğunu ortaya koymayı önerir. Düşünce, özellikle harekete geçiricisi ideal değil gerçek olduğundan, belirmeyi belirlemek ya da gerçeği kendi belirişinin saf olayı olarak kavramalıdır. Bu noktaya varabilmek için, her pürüzü, her tözsel iddiayı, her gerçeklik savını yok etmek gerekir. Gerçeğin üzerinin saf yüzey olarak açılmasına engel oluşturan şey gerçekliktir. Taklide karşı mücadele buradadır. Fakat gerçeğin-taklidi gerçeğe katıldığında, taklidin imhası dolaysız yıkımla özdeşleşir. Gerçekliğin bütünüyle yokluğu olan gerçek, arınmanın sonunda, hiçtir. Yüzyıl içindeki sayısız teşebbüsten, politik, sanatsal, bilimsel teşebbüsten ödünç alınan bu yol, terörist nihilizmin yolu olarak adlandırılacaktır. Bunun öznel canlandırıcısı gerçek tutkusu olduğundan, bu, hiçe *rıza gösterme* değildir, bir yaratıdır ve burada aktif bir nihilizmi görmek gerekir.

Bugün neredeyiz? Aktif nihilizm figürü tamamen geçersiz kabul edilmektedir. Her mantıklı faaliyet, gerçekliğin ağırlığıyla sınırlanmıştır, sınırlandırılabilir, hudut çekilmiştir. Yapılabilecek en iyi şey, kötülüğü uzak tutmaktır ve bunu yapmanın en kısa yolu gerçeikle

her türlü temastan kaçınmaktır. Sonuç olarak, hiçle, gerçeğin-hiçleriyle buluşulur ve bu anlamda her zaman nihilizmin içindeyizdir. Fakat terörist öge –gerçeği arındırma arzusu– ortadan kaldırıldığına göre, nihilizm artık aktif değildir. Pasif ya da tepkili bir nihilizm halini almıştır; yani her eyleme de her düşünceye olduğu gibi düşmandır.

Yüzyılın ana hatlarını çizdiği diğer yol, terörün doruktaki cazibelerine teslim olmadan gerçek tutkusunu sürdürmeye çalışan yol, biliyorsunuz, eksiltme yolu diye adlandırdığımdır: Gerçekliğin imhasını değil, asgari farklılığı gerçek mesele olarak sergilemek. Gerçekliği, yüzeyinden silip atmak için değil, küçücük farklılığı, onu oluşturan uçucu terimi arayıp bulmak için görünür birliğinden onu kurtarmak amacıyla arındırmak. Vuku bulan şey, vuku bulduğu yerden *kısmen* farklılaşır. Bu içkin istisnanın içinde, bu “kısmen”in içinde tüm duyumsallık yer alır.

İki yolda da anahtar-soru yeniliktir. Yeni nedir? Soru yüzyılın yakasına yapışır, çünkü, en başından itibaren, yüzyıla başlangıç figürü olarak başvurulmuştur. Öncelikle İnsanın (yeniden) başlaması: yeni insan.

Bu dizimin iki karşıt anlamı vardır.

Bir dizi düşünür için, özellikle de faşist düşüncenin yakınlarında –Heidegger’i de ayırmadan– olanlar için “yeni insan”, kısmen de olsa, eski, aşınmış, kaybolmuş, çürümüş bir insanın onarılmasıdır. Arındırma aslında yok olup gitmiş bir kökene az çok şiddetli geri dönüş sürecidir. Yeni, bir özgünlük üretimidir. Sonuç itibarıyla, yüzyılın görevi (özgün-olmayanın) imha(sı) yoluyla (kökenin) onarım(ı) dır.

Bir başka düşünür dizisi için, özellikle Marksçı komünizm çevresindekiler için, yeni insan gerçek bir yapımdır, asla var olmamış bir şeydir, çünkü tarihsel antagonizmaların yıkımından doğar. Sınıfların ve devletin ötesindedir.

Yeni insan ya onarılmıştır ya üretilmiş.

İlk durumda, yeni insanın tanımı, ırk, ulus, toprak, kan, yer gibi mitsel bütünlükler içinde kök salar. Yeni insan bir yüklem dizisidir (Kuzeyli, Aryen, savaşçı vb.).

İkinci durumda, yeni insan, tersine, bütün örtmeler ve bütün yüklemeler karşısında, özellikle aile, mülkiyet, ulus-devlet karşısında sınıflandırılır. Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* kitabının programı budur. Marx, proletaryanın evrensel tekilliğini, hiçbir yüklem taşımamak, hiçbir şeyi olmamak ve özellikle –güçlü anlamda– hiçbir “vatani” olmamak anlamında belirtmişti. Bu yüklem- karşıtı, olumsuz ve evrensel yeni insan anlayışı yüzyılı kat eder. Çok önemli bir nokta, bencilliğin, tikel kök salmanın, geleneğin ve kökenin temel çekirdeği olan aileye düşmanlıktır. Gide'in, “Aileler, sizden nefret ediyorum!” çılgılığı, böyle tahayyül edilmiş yeni insanın övgüsüne katılır.

Ailenin, bu yüzyıl sonunda yeniden, uzlaşmalı ve genellikle tabu bir değer haline geldiğini görmek çok çarpıcıdır. Gençler aileye tapıyor, giderek daha geç yaşlara dek aile içinde kalıyorlar. Muhalif olma iddiasındaki Alman Yeşiller Partisi (her şey nispi: şimdi hükümette...) bir dönem kendini “aile partisi” olarak adlandırmayı amaçlıyordu. Eşcinseller bile, yüzyıl içerisinde, Gide'le birlikte gördüğümüz gibi, muhalefetin bir bölümünün taşıyıcısı olmuş eşcinseller bile günümüzde aile çerçevesine, mirasa, “yurttaşlığa” dahil edilmelerini talep ediyorlar. Nerede olduğumuzu söylemeye yeter bunlar. Yeni insan, yüzyılın gerçek şimdiki zamanı içinde, öncelikle, hepimiz ilericiyken, aileden, mülkiyetten, devlet despotizminden kaçmak anlamındaydı. Bugün öyle gözüküyor ki “modernizasyon”, efendilerimizin seve seve söyledikleri gibi, iyi bir baba, iyi bir anne, iyi bir evlat olmak, başarılı bir çalışan olmak, mümkün olduğunca servet yapmak ve sorumlu yurttaş oyunu oynamaktan ibarettir. Şimdinin sloganı, “Para, Aile, Seçimler”dir.

Çünkü yüzyıl imkânsız öznel yenilik ve tekrarın rahatlığı temasıyla kapanıyor. Bunun kategorik bir adı vardır ki bu, takınaktır. Yüzyıl, güvenlik takınağı içinde tamamlanıyor, biraz iğrenç bir özdeyişle: Bulunduğunuz yer hiç de fena değil, bin beteri var! Bu yüzyılın canlılığı, Freud'dan beri, mahveden histerinin etkisi altındadır: Bize gösterecek yeni neyiniz var? Siz neyin yaratıcısısınız?

Bu nedenle, psikanaliz yoluyla yüzyıla girmek hiç de fena olmaz.

VII

Cinsellik Krizi

5 Mayıs 1999

Psikanalizden söz etmek mi? Hâlâ mı? Her şey söylendi; psikanalistler var, konuşuyorlar, biz çok geç kaldık. Zaten benim sorum, felsefenin psikanalize genellikle hep keyifsizce sorma alışkanlığı edindiği sorulardan çok daha belirsizdir. Mallarmé 19. yüzyılın bilançosunu düşünmeye çalıştığında – bunun onun şiirsel bilançosu olduğunu unutmayalım– şu ifadeyi önerir: “Biz, Dizeye dokunduk.” Ben de 20. yüzyılda cinselliğe dokunduk mu, bunu öğrenmeye çalışacağım. Bu noktada psikanalize başvuruyorum; yaşadığımız yüzyılda, bizim için yeni bir yaşam vaadini açacak şekilde insan cinselliğini düşünmeye ve dönüştürmeye tanıklık edip etmediğini ona soruyorum. Cinsellik konusunda başımıza geleni bize söylemesini istiyorum ondan.

Sanırım bu noktada Freud’dan yola çıkmak gerekir. Düşünce ile cinsellik ilişkileri konusunda, düşünme arzusunun kaçınılmaz cinselleştirilmesi olarak adlandırılması gereken şey konusunda, gerçek bir Freudcu başlangıç vardır, Freud’un kurucu kişisel cesareti vardır. Biz kendi içkin yöntemimizi ona uygulayacağız. Freud cinsellik konusunda, kendini neyi açıklayabilir hissetmektedir? Ahlaki ya da dini bazı tabuların ihlalinin ötesinde, cinselliğin gerçeği içinde bir kopuşun faili olduğunu düşünmekte midir? Hugo’dan sonra dizeye dokunduğumuz anlamda cinselliğe dokunmuş olmanın titrek inancına sahip midir?

Bu sorunu soruşturmak için *Beş Psikanaliz*’den alınma dört metni, 1905-1918 arasında yer alan metinleri yorumlayacağım.

Beş Psikanaliz adlı derleme benim gözümde yüzyılın önemli kitaplarından biri. Her açıdan bir başyapıt: yenilik, cesaret, edebi ustalık, son

derece şaşırtıcı bir kavrayış. Bu metinler, incelikli psikanalitik düşünmeye yöneltilen dikkatten tamamen bağımsız olarak, insan zekâsının görkemli üretimleri olarak, muhteşem bir şekilde ortaya konmuş yaratılar olarak okunabilir. Şu da son derece dikkat çekicidir ki, büyük deha sahibi insanların yürüttüğü binlerce teşebbüse rağmen, hiçbir vaka anlatımı, tekil bir analitik sürecin hiçbir aktarımı Freud'un beş incelemesinden birinin bile tırnağı etmez. Burada, kesin vakalarla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz: Dora'yla birlikte isteri, Sıçan Adam'la birlikte takıntı, Küçük Hans'la birlikte fobi, Başkan Schreber'le birlikte paranoya ya da Kurt Adam'la birlikte nevrozun ve psikozun sınırları. Bilinçdışı oluşumların genellikle üzücü malzemesinden alınan bu beş inceleme, açıklanamaz "kesin kazanımlar"dır. İnsan karakterinin sefil entrikalarını sonsuza taşımak az rastlanır bir tahammül ve deha gerektirir.

Dolayısıyla, *Beş Psikanaliz*'de, Freud'un, seksin gerçekliği ya da cinselliğin zihinsel soykütüğü konusunda, ya da düşünce ve cinsellik arasındaki karşılaşmayı yenilemekle uğraşmasında gösterdiği cesareti, kendisinin nasıl ele alacağını sormak –bu durumda tarihçilere– tamamen meşrudur. Yalnızca bu karşılaşma ahlaki bir sorgu biçimini almayı reddettiği için değil, daha ziyade, safi düşüncenin cinsel itkiye ne oranda hakim olabileceği konusunda kalmayıp, cinselliğin gerçek dönüşümlerinin düşüncenin oluşumu üzerindeki belirleyici gücünü incelediği için.

Dora vakasının önsözünden alınma bir metinle başlayalım. 1905 tarihli. Tıpkı ilk Rus devrimi gibi. Bolşeviklerin (1917 Ekim Devrimi'nden) geriye dönüp baktıklarında "genel prova" olarak nitelenecekleri devrim. Metinleri burada Marie Bonaparte ile Rudolph Loewenstein'in günümüzde yetersiz kalsa da yaygın kullanılan çevirisinden aktarıyorum. İşte, Freud'un itirafları ve kendini savunmaya dönük önlemleri:

Bu gözlemede, meslek sırlarının ve olumsuz koşulların gerektirdiği kısıtlamaların bana imkân tanıdığı tek gözlemede, cinsel ilişkiler açık bir şekilde tartışılmaktadır; cinsel organ ve işlevler kendi adlarıyla anılmaktadır. Edepli okur, benim sunumumdan sonra, bu tür konular-

da genç bir kızla böyle bir dille tartışmaktan kaçınmadığıma ikna olmalıdır. Bu suçlamadan da kendimi ak-lamalı mıyım? Ben yalnızca jinekolog haklarını, daha doğrusu çok daha ılımlı hakları üstleniyorum. Bu tür konuşmaların, cinsel uyarılmanın ve açlığı gidermenin iyi bir yolu olduğunu varsaymak tuhaf ve sapkın bir kösnüllük işareti olur.

Bizi ilgilendiren konu hakkında bu metin gerçekten çok yoğundur. Freud burada cinsiyet ve cinsellik sorununa getirdiği değişimlere dair keskin bir bilinç sergilemektedir. Aynı zamanda, “toplumsal” türde bir savunma kaygısı, kuşkusuz bilinçdışı direnişlerle birleşerek, onu analiz edilmemiş bir inkâra yöneltmektedir; söz konusu olan kendisi değil de bir başkası olsaydı, bu durum kuşkusuz gözünden kaçmazdı. Her türlü emareden bildiğimiz gibi, Freud’un büyüklüklerinden biri (Lenin’le ve özellikle de Freud’la birlikte 20. yüzyılın belki de üçüncü entelektüel kaynağı olan Cantor’un da) kendine karşı çıkabilmesidir; ve cinselliğe, kendi düşünce etkileri yönünde, hiç de hazır olmadığı, hatta doğallığında antipati beslediği bir kapsam verebilmesidir. Tıpkı sonsuza isabet eden ve sonsuzu Bir’le yüce bağından yoksun bırakan Cantor’un kendi teolojik inançlarını sarsması gibi.

Aşıkâr olandan zımni olana doğru ya da bilinçli tezlerden bilinç-dışı işlemlere doğru ilerlersek, Freud’un metni bize dört şey söyle-mektedir:

1. “Ben cinselliği olduğu gibi adlandırdım, cinsel şeylere kendi adlarını verdim, açık seçik konuşuyorum.” Bu açıklama çok basit ya da doğal gözükmemektedir. Aslında, dönemin koşullarında temel önem-dedir. Psikanalitik buluş, kuşkusuz ki düşünceyi cinsellik karşısında mevcut haliyle korumaktan ibarettir. Ama önemli olan, burada basit bir bilgi ilişkisi olmamasıdır. Foucault’nun bıkıp usanmadan belirt-tiği gibi, “cinselliği bilme” iradesi asla eksik olmamıştır; bu irade, bedenleri –ve özellikle de bedenler arasındaki bağları– denetleme iktidarının etkilerine daima bağlı olmuştur. Freud’un özelliği, cinsel-likle yüz yüze gelmenin bilgi düzeninde değil, adlandırma düzeninde, bir müdahale düzeninde olmasıdır; onun “açık seçik tartışma” olarak

adlandırdığı şey, özellikle cinselliğin etkilerini tamamen bilişsel her türlü kavrayıştan, dolayısıyla norm iktidarına her türlü tabilikten ayırmaya çalışmaktadır. Bu bakış açısından, bir cinsellik “ontolojisi”ne tanıklık etmek (mevcut haliyle cinsellik, “organlar ve işlevler”), yargı yetisinin özgürleşmesini desteklemektedir. Psikanaliz, yavaş yavaş, istese de istemese de, cinsellik bilgisinin örgütlendiği aşikâr normların çökmesine eşlik edecektir. Çünkü, cinselliği düşünerek, yüz yüze gelerek, sanki her düşüncenin bilgisi-haricindeymiş gibi, cinselliğe bir statü ve belki de –deyim yerindeyse– önceki normların hiçbirinin uyum sağlayamayacağı bir soyluluk veriyordu.

Bu noktada Freud kendi özgünlüğünün, cesaretinin bilincindedir ve düşünce ile cinselliğin karşı karşıya gelişini gerçek bir kopuş olarak üstlenir.

2. “Genç bir kızla bunu tartışmakta tereddüt etmiyorum.” Kadınlık sorunu, kadın cinselliğinin özerkliği ve etkileri sorunu, psikanalizin hem kışkırttığı, hem de eşlik ettiği ve sonunda biraz uzaktan takip ettiği belli başlı altüst oluşlardan biridir. Dora vakasında, genç bir kızın cinsellik hakkında söyleyeceklerini dinlemek (*harfiyen* ele almak) değil, onunla cinselliği “tartışmak” söz konusudur. Çünkü doğmakta olan psikanaliz, öncelikle isterik sözü iştme kararıdır; bunu o sözü ne anekdotun ne de odun yığınlarının yetki alanındaki bir büyücülük haline getirmeden yapar. Freud’un çabası, bu söylenenin dayanılması güç labirentini, kurucu bir cinselliğin gizlerine varana dek desteklemek ve böylece yeni bir düşünce bölgesi yaratmaktır. Düşünce söz konusu olduğunda, kadınları bundan esirgemek gerekmediği, tam tersine, kadın psikanalistlerin sayısıyla kanıtlanmıştır; ve bu durum daha disiplinin şafağından beri böyledir. Düşüncenin içine dışı boyutunun, ardından da esasen bir süre sonra, eşcinsel bileşeninin tamamen yaratıcı olarak sergilediği şeyin açıkça dahil olmasıyla çoşan cinselliğin başkalaşımının yüzyıl içindeki uzun hikâyesi böyle başlar. Bu yön-de işleyen, elbette yalnızca psikanaliz değildir. Fakat, 1905 yılında Freud’un kendi döneminin sınırları içinde olmadığını saptamak için Dora vakasını okumak yeterlidir.

3. Freud’un jinekologdan daha mütevazı bir rol talep ettiğini bildirdiği ifadeyle, savunmacı stratejiye dahil oluruz. Jinekolog, ki bu-

gün devletin yok olmasını arzulaması hiçten değildir, cinsellik hal-leriyle tamamen nesnel bir ilişki gerekçesi sürdüren kişidir. Bu nesnellik sığınağı içinde milyonlarca kadın, kendi öznelliklerinin kimi bedensel bölgelerini gizlice savunacak şeyi buldular. Modern iktisat buna öfkelenir ve şu karşı konulmaz akıl yürütmede bulunur: Nesnel olanın bedeli ölçüdür, uzmanlığı da çok masraflıdır. Pratisyen doktorunuza görünün. Öznel olansa, yoktur ve özellikle hiç masrafı olmamalıdır. Boş verin! Ya da bu bir lükstür. Uçağa binip danışmak üzere Los Angeles'e gidin.

Dünyamızın yasası budur: Nesnel olan masraflarını pazara göre ayarlamalıdır, öznel olan ise yanına yanaşılmaz bir lüks olmak dışındadır var olmamalıdır.

Ne olursa olsun, Freud jinekolog rolünü üstlendiğinde, kendi düşüncesi ile genç isteriğin cinselleşmiş sözlerinin iç içe geçmesini öz-nellikten güçlü biçimde çıkarır. "Daha mütevazı" haklardan kast ettiği nedir? Dora'nın soyunmaması mı? Freud şunu gayet iyi bilmektedir: Cinselliği, bir öznenin oluşumundaki etkisiyle ele almak, tıbbın soy-masının yanına bile yaklaşamayacağı (geçici) bir çıplaklık demektir.

Dönüşümlerin şafağında, Freud'un hazırlayacağı kamusal versiyon konusunda tereddüt ettiği görülüyor. Bedeni ve cinselliği hep kay-detmiş olan tıbbi nesnelliği mi model almalıdır? Yoksa, ne alımlandığı haliyle dişiliğin ve adlandırılmaz hazzın ne de özellikle düşünme arzusunun açıklanmasının, hiçbir şeyin zarar görmeden çıkamayacağı, cinsel anlatıya ve etkilerine temas eden yıkıcı bir öznellik mi söz konusudur? Bu tereddütün sonunda, bilim idealinin ve onun yerini tutan jinekoloğun, yenilik kaygısına tahkimat yapmaya hizmet ettiği çok açıktır.

4. Sonunda Freud'un bize garanti ettiği şey, bu işin içinde hiçbir arzusunun bulunmadığıdır ve tersine inanmanın "sapkın kösnüllük" olacağıdır. Paragraf böylelikle emsal teşkil eden bir inkârla sona ermektedir. Çünkü, bilindiği gibi (ve vakayı okumak yeter; emin kay-naktan biliyoruz) genç isterik ile analisti arasında arzu özellikle yoğun biçimde dolaşmıştır, öyle ki Freud kelimenin gerçek anlamıyla saklanmıştır, "Dora vakası" bu nedenle —edebi hoşluklarından biri de budur— büyük ölçüde çözümsüz kalmıştır. Dolayısıyla Freud, öğren-

cilerine ve kendine karşı-aktarım diye adlandırılacak bir paradigma miras bırakmıştır; böylelikle psikanalizden geçen baştan çıkartıcı biri kendisini analiz eden usta üzerinde üstünlük sağlamayı başarır.

Doğrusu, Platon'un *Şölen*'inin izinden giderek, bilgilerin aktarımını olduğu kadar herhangi bir meçhul fetişin etrafında insan gruplarının toplanmasını da ilgilendiren her şeyin içinde aktarımsal ve karşı-aktarımsal işlemlerin büyük önemini nihayet düşünmüş olmak yüzyılın önemli katkılarından biridir. Çoğu zaman olduğu gibi, başlangıçtaki usta, yani Freud, hem hakikatin cinsellik üzerine atılmış bir çarpıdan destek aldığı bölgelerde düşüncenin bu yarma hareketini uygular, hem de uygulamasını aşikâr bir şekilde adlandırmaktan biraz uzak durur. Bir öznenin tekilliği üzerinde hakikatin etkisini aydınlatmak isteyen herhangi birinin maruz kaldığı arzu bulanıklığından da etkilenmiştir.

1909 tarihli bir metin olan Küçük Hans vakası cinsellik hakkında bize yeni ne söyler? Anlamalı bir bölümü alıyorum:

Ama psikanalist bile bu temel önermelerin daha kısa yollardan elde edilmesini, daha doğrudan kanıtlanmasını arzuladığını itiraf edebilir. Yetişkinin yıkıntıları altından bin bir güçlülle çekip çıkardığımız ve dahası, bütün insanların ortak varlığı olduğunu düşündüğümüz ve nevropatlarda güçlenmiş ya da biçimsiz bir şekilde tezahür eden bu cinsel itkileri, arzunun yapılandığı bu oluşumları, çocukta bütün canlı tazeliliği içinde doğrudan doğruya gözlemlemek imkânsız mıdır?

Bu amaçla, genellikle gözlerin maharetle kapatıldığı ya da kasıtlı olarak inkâr edilen çocukların cinsel yaşamı üzerine gözlemler derlemeye öğrencilerimi ve dostlarımı yıllardır teşvik ediyorum.

Gerçekten de bu kez, en şiddetli direnişlere yol açmış ve hâlâ da açan (pedofilinin yol açtığı kimi zaman tamamen saçma açıklamala-

ra bakın) şey söz konusudur; yani, bir öznenin geleceğinin oluştuğu sahne olarak güçlü bir çocuk cinselliğinin varlığı önermesi. Ayrıca bu cinsellik, Freud'a göre, çokbiçimli sapkınlığın damgasını öylesine taşımaktadır ki, cinselliğin normlarını doğanın koyduğu yönündeki her fikir derhal bir tutarsızlık olarak görülür. Freud bu doktrinin kopma kapasitesinin tamamen bilincindedir ve bu nedenle öğrencilerini doğrudan gözlemleri çoğaltmaya teşvik eder, böylelikle tartışmalarda geniş bir ampirik donanım ile silahlanmış olacaktır.

Tekrar ediyorum, Freud'un cesaretinin günümüzde gereksiz olduğu kesin olarak söylenemez.

Yüzyıl kuşkusuz ki çocukluk üzerine klasik tezlerden birini güç duruma düşürmüştür. Örneğin Descartes'inkini; yani, çocukluğun köpek ile yetişkin arasında bir tür ara basamak olduğu, insan mertebesine geçebilmesi için hiç tereddütsüz eğitilmesi ve cezalandırılması gerektiği tezi. Bugün çocuk hakları evrensel bildirgesi var ve özellikle İskandinavya'da, evlatlarına vurmanın hâlâ mümkün olduğuna inanan kimi ana babalara, komşuların ihbarıyla açılan davalar var. Başlı başına bu değişimi bile ele alırsak, buna kim sevinmez ki? Eski İngiliz koleji ve bedensel cezaları elbette artık savunulacak değildir. Sorun, her zaman için, insanın tüm haklarının genişlemesi açısından, insanın tanımı konusunda ödenecek bedeldir. Çünkü eşitlik geri döndürülebilir. Çocuğun insan hakları varsa, bu demektir ki çocuk bir insandır, ama bunun koşulu insanın bir çocuktan başka bir şey olmadığını da kabul etmektir. Eğer makakların ve domuzların da geri alınamaz hakları varsa, bu rafine bir merhamet işareti olabilir. Bu, aynı zamanda, kendimizi maymundan ya da domuzdan pek de farklı görmememiz anlamına gelebilir.

Özellikle Rousseau'nun ortaya attığı sorunun tüm önemi buradadır: "Çocukluk nedir?" Freud, çocukluğun, arzusun içinde ve arzu dolayısıyla, nesne temsillerine bağlı haz uygulaması içinde ve bu uygulama aracılığıyla, öznenin oluşum sahnesi olduğu cevabını verir. Çocukluk, işlemleri ne kadar yüceltilmiş olursa olsun, bütün düşüncemizin bundan böyle içinde bulunacağı cinsel çerçeveyi sabitler.

Günümüzde bu tezin yıkıcı boyutunu hâlâ oluşturan şey, çocuğun hayvanlığının ve onun eğitilme zorunluluğunun bunun karşısına çı-

karılması değildir; tam tersine. *A contrario*, çocuğun masum olduğu, küçük bir melek olduğu; tüm çürümüş düşlerimizin deposu, dünyanın bütün gül sularının toplandığı minik yer olduğu fikri asıl engeldir. Bir çocukla cinsel ilişki söz konusu olduğunda jurnalciliğe, ölüm cezasına ve derhal linç etmeye yönelik yinelenen çağrılarda görülen budur. Kamusal otoritenin yürekli kalmakta güçlük çektiği bu şiddet çağrılarında, Freud'un gündelik cesaretiyle öne çıkardığı şey asla söz konusu değildir; çocukluğun, her türlü "masumiyet"ten uzak, her biçimiyle cinsel deneyimin altı çağı olduğu asla belirtilmez.

Kimin çocuk olduğunu kimin olmadığını, kişinin bedenini hangi yaşta özgürce tasarruf edebileceğini ve bu yasal düzenlemeleri ihlal edenlerin nasıl cezalandırılacağını elbette yasa söylemelidir. Cinayetlere gelince, her zaman olduğu gibi, en doğru ve en sert şekilde cezalandırılmalıdır. Bunu derken; bunu yapmak için çocukluğun arkaik temsillerine, Freud öncesi yalancı ahlakçılığa başvurmak ve güçlü itkilerin, sürekli uyanık bir cinsel merakın her çocukluğu yapılandırıldığını unutmak yalnızca gereksiz değil, son derece gerici ve zararlıdır da. Bir çocuğun onu cinsel olarak ayartmak isteyenlerle suç ortaklığı derecesini ölçmek ister istemez nazik bir konu olsa da, bu suç ortaklığının varlığının bundan yararlanan yetişkinin bağışlanması anlamına gelmediği –haklı olarak– ortaya konsa bile, bunlara dikkat etmek gerekir.

Şunu da ekleyelim ki, pedofili konusunda şikayet dilekçeleri, jurnalcılık, internet siteleri ve denetimsiz linç eylemleri örgütleyenler, ailenin –cinsellik de dahil– patojen yapısını incelerlerse iyi ederler. Çocuk cinayetlerinin ezici çoğunluğu, gözü dönmüş bekâr pedofiller tarafından değil, anne babalar tarafından, özellikle anneler tarafından işlenmektedir. Ve cinsel temasların ezici çoğunluğu da ensest niteliklidir ve bu kez de babaların ya da üvey babaların inisiyatifindedir. Ama bütün bunlar hakkında ağızlar sımsıkı kapalı tutulmaktadır. Pedofil katillerden çok daha yaygın olan cani annelere ve ensestçi babalara temiz, sevgi dolu aile tablolarında pek yer verilmez ve bu tablolara ebeveyn yurttaşların ve meleksi küçük yavrularının nefis ilişkisi yerleştirilmek istenir.

Freud ise, kendi burjuva çekinceleri ne olursa olsun, hiçbir engel

kabul etmemiştir. O, insan düşüncesini çocuk cinselliğinden yola çıkarak açıkladı ve ailevi evrende yapmacık, nevrozlu, umut kırıcı ne varsa, bunları anlamamızın yollarını bize sundu. Bugün açık seçik bir hal almış olan şeyi de öngördü: Her insan öznesinin, gizli ya da açık eşcinselliğinin oluşturduğu yaratıcı kaynak. Örneğin 1911 tarihli bir metin olan Başkan Schreber'in analizindeki şu bölümü ele alalım:

*Dişi nitelikli (pasif homoseksüel) bir fantasma-
nın, hekimin kişiliğini konu edinmiş bir fantasma-
nın, hastalığın rastlantısal nedeni olduğu şeklindeki hipoteze
karşı çıkmamız sanırım gerekmeyecek. Bu fantasma-
ya güçlü bir direniş Schreber'de, bütün kişiliğinden
yayılarak yükseldi ve bunun ardından gelen savunma
mücadelesi –bambaşka bir biçim de alabilecek olan
mücadele– bizce bilinmeyen nedenlerle, bir zulüm çılgınlığı biçimini benimsedi.*

Freud eşcinselliğin türün cinselliğinin bileşenlerinden biri olduğunu cesaretle savunur. Bir özne için arzu nesnesinin karşı cinsiyet olmasında doğal ya da aşikâr hiçbir şey olmadığını ileri sürer. Bu yönelim, uzun ve tesadüfi bir yapımın sonucudur. Taşkınlığa yönelmenin, Schreber örneğinde, asla eşcinsel itki olmadığı, ama öznenin bu itkinin bastırılmasıyla sürüklendiği çatışmanın koşulları olduğu saptanacaktır. Schreber'in fantasma "dişi" bir arzudur, ama saf pasif biçimiyle değildir; bu fantasma'nın nihai dönüşümlerinin gösterdiği gibi, Baba'nın karısının yerini fethetmek (Tanrı'nın cinsel nesnesi olmak) söz konusudur. Bu fantasma, kendi içinde, itkilerin tümel çiftanlamlılığına, üzerinde sabitlendikleri nesne karşısındaki kararsızlıklarına tanıklık etmektedir. Bunun bilinçdışı bastırılması, toplumsal kuralların, ailevi şemaların, babanın yasasının, vb. etkisinden başka bir şey değildir. Doğal hiçbir yanı yoktur. Psikotik çıkışa gelince, Freud bunun mantığını ustalıkla açıp sergilese de, nedeninin kesinlikle meçhul kaldığını söylemekte özen gösterir. Başka deyişle: Eşcinsel fantasma ile taşkınlık arasındaki bağ, kavranabilir olsa da, yine de tümüyle olumsuzdur. İşin içindeki libidinal güçler "başka bi-

çimde” düzenlenebilir. Dolayısıyla, eşcinsellik Freud tarafından diğer olasılıklardan biri olarak benimsenmiştir, itkinin güzergâhındaki kaynaklardan biridir. Bunun tümelliği saf arzu figürlerini tek başına bırakmanın imkânsızlığının sonucudur. Her nesne fiksasyonuna tersi de bulaşmıştır; her arzu, diğer cinsiyetin “yerinde” olma arzusunu içerir.

Tümellik ile cinsel arzu kaynağı arasındaki ilişkide bir yıkıcılık vardır. Yüzyıl içinde, Freud’un düşündüğünün çok ötesine gitmiş olsa da, Freud, itkilerin mantıkçısı olarak şaşmaz bir kesinlikle bunun habercisi olmuştur.

Düşüncenin gerekleri karşısında sarsılmayan bu adamın, “normallik” dirençlerinin kendi girişimine yönelik tehlikelerinin hemen farkına varmış olması şaşırtıcı değildir. Kurt Adam’daki şu bölüm buna kanıttır (1918):

Psikanaliz etrafında öfke uyandıran mücadelenin günümüzdeki evresinde, psikanalizin keşiflerine karşı direniş, bildiğimiz gibi, yeni bir biçim edindi. Vaktiyle psikanalizin ileri sürdüğü olguların gerçekliğini inkâr etmekle yetiniyorlardı ve bunun için en iyi yol da bu olguları incelemekten kaçınmak gözükmüyordu. Bu yaklaşım yavaş yavaş terk edilmiş gözükmektedir; olgular kabul edilmektedir, ama bunlardan kaynaklı sonuçlardan –yeniden yorumlanarak– sıyırılmaktadır; bu da hoş olmayan yeniliklere karşı aynı etkinlikte kendini savunmayı sağlamaktadır. Çocukluk nevrozlarının incelenmesi, bu yüzeysel ya da keyfi yeniden yorumlama teşebbüslerinin bütünüyle yetersiz olduğunu kanıtlamaktadır. Bu inceleme, nevrozların oluşumunda libidinal güçlerin oynadığı ve bilinçli olarak inkâr edilen başat rolü göstermekte, çocuğun henüz hiç bilmediği ve sonuç olarak onun için hiçbir anlam taşımayan uzak kültürel hedeflere yönelik her türlü özlemin yokluğunu ortaya koymaktadır.

Freud bu metinde psikanalize ikinci direniş dalgasını analiz etmektedir. İlk başta skandal yaratan şey, düşüncenin cinsel buyrukla karşı karşıya gelmesiye, şimdi bu buyruk “tinselleştirilmeye”, kültürel bir fenomen haline getirilmeye çalışılmaktadır. Burada elbette Jung’un arketipleri akla gelmektedir; bunlar aracılığıyla cinsel öge Kültürün içinde hemen biçimlenmiş olur. Freud bu kültürel yücelmeyi biraz daha incelikli bir direniş olarak teşhir eder. Kesinlikle cinsellikle yüz yüze kalmak ve “libidinal güçler”in etkili olduğu sahneyi korkusuzca ve kaçamaksız yeniden oluşturmak gerekir.

Freud, o zamandan beri süregelen ve arzu ile nesnesinin eklemlesmesini, kültürün, mitolojinin, dinin içinde önceden oluşmuş anlama bağlayan manevrayı daha 1918’de gayet iyi görmüştür. Bu manevra, daima anlamı hakikate geri döndürmekten, libidonun içine “kültürel” olanı enjekte etmekten ibarettir. Hermenötik manevradır bu; ve Freud burada kendi keşfinin kurnazca bir inkârının bulunduğunu, kısacası, çıplak cinselliğe, bu cinselliğin radikal anlam yokluğuna geri dönmek gerektiğini hemen algılamıştır.

Bunun aynı zamanda dinle kavga olduğunu, bu kavganın modern biçimi, yüzyılımızın gerektirdiği biçimi olduğunu Freud, bu büyük materyalist zihin, zaten biliyordu. Dini ürküten şey, cinselliğin önemi değildir; tam tersine. Kilise babaları cinsellik üzerine, sapkınlıklar ve etkileri üzerine çok şey bilmektedir; cinselliğin önemini en son küçümseyecek olan onlardır. Hayır, onları ürküten şey, cinselliğin, anlamdan ayrı bir hakikat anlayışını yönlendirebileceğidir. Korkunç olan şey, cinselliğin her türlü anlam bağışına isyan etmesidir; bu isyan, dinin varlığına, cinsel ilişkiyi tinselleştirebileceğine ve dolayısıyla anlamlandırabileceğine karşıdır.

Freud, yüzyılı, cinsellik konusunda, anlam ve hakikat konusunda büyük bir savaşa sürükledi. Lacan bunu din ile psikanaliz arasındaki büyük savaş olarak sunuyordu. Çatışmanın kozu, cinselliğin anlamı olup olmadığıdır; ya da Lacan gibi konuşursak, cinselliğin içinde mantıklı bir şekilde bağlı bir şeyin, cinsel “ilişki” gibi bir şeyin olup olmadığıdır; ya da, tersine, cinselleşmenin öznel yazgısının özneyi anlamsız bir hakikate tabi kılıp kılmadığını bilmektir; yine Lacan’ın dediği gibi, “cinsel ilişki yoktur”u bilmektir.

Basitçe ifade edersek: Hakikat işareti altında düşünce ile cinselliğin yüz yüze gelmesinin din-karşıtı işlevi, cinselliğin söylediği şeyi ahlakın savlarından söküp almasıdır.

Bu söküp alma öyle kapsamlı bir devrim anlamına gelir ki, yüzyılın bunu başardığından kuşku duyulabilir. Yüzyıl, cinsellik içindeki ahlakın en belirgin figürlerinin kökünü kazımıştır elbet. Peki ama yüzyıl ahlak-sız mı oldu? Ahlak, hedonizmin altına saklanabilir. Günümüzde ergenler için bütün dergilerin sergilediği “Haz al!” buyruğu, “Haz alma!” buyruğunun sentezleştirdiği yapıları koruyup çoğaltıyor. Anlamın dinsel yapılanmasıyla yakın dalaşa yüzyıl içinde eşlik etmiş olan Freudcu devrim günümüzde ertelenmiş, cinselleşmiş yeni özneleşme tarzlarıyla karşı karşıya gelmiştir. Burada, görünür biçim (hetero ya da eşcinsellik, kadınlık ya da erkeklik, aktif ya da pasif, nevrozlu ya da depresif vb.), her hazzın, özellikle de her zorunlu hazzın kapsadığı adlandırılmayan şeyin taşıdığı kaygıdan daha az önemlidir.

En azından Roma’nın Aşağı-İmparatorluk döneminden beri bilindiği gibi, haz, her yaşantının edinmek istediği şey olduğunda ve buyruğun yerine geçtiğinde, sonunda kaçınılmaz olarak haz alınan şey canavarlık olur. Böylece, genel müstehcenlik dönemi gelir, gladyatörler, gerçek zamanlı işkenceler, ölmüş yüzyılın politik cinayetlerini bile aratır.

Bu noktada, düşünceyi örnek olacak şekilde eğitmeyi ve mantığı şahlandırmayı bilmiş olan Freud’un cesareti, ancak adlandırılmayana dayansa bile, bizim hakikatimizin kaçınılmaz bir harcı olmaya devam eden şey karşısında bize kuşkusuz esin kaynağı olmaktadır.

Sonunda cinselliğin anlamından ziyade gerçeğine varabilmek, Freud’u bu yüzyılın büyük kahramanlarından biri yapar; çoğunlukla dehşete ve tikelliklerin nafîle ilgisizliğine mahkûm olmuş bu yılların, düşüncedeki tümelliklere gereksiz olmadığını söylememize izin verenlerden biridir o.

VIII

Anabasis

10 Kasım 1999

Yüzyıl kendi hareketini, kendi yörüngesini nasıl algıladı? Kaynağa doğru bir yükseliş, yeniliğin sertçe inşası, başlangıçtan sürgün edilmiş bir deneyim. Yunanca bir kelime bu anlamları ve başka birkaçını birleştirir: “Anabasis.” *Anabasis* özellikle Ksenofon’un bir anlatısının adıdır. Yaklaşık 10 bin Yunan paralı askerinden oluşan ve Pers’teki hanedanlık kavgalarından birine taraflardan biri tarafından sürüklenmiş bir birliğin hikâyesini anlatır.

Şu noktayı belirtelim: Yunanlar, “barbarlar” tarafından rafine uygarlıkları için değil askeri nitelikleriyle değerli görülmüştü. Yunan (sonra Makedon, sonra Romalı) askeri gücünün sert çekirdeği neydi, Perslerin ya da Mısırlıların topladığı büyük savaşçı grupları üzerindeki üstünlüğünü neye borçluydu? Disiplin. Askeri tüzüğün birinci maddesinde, “disiplin, orduların temel gücüdür” denmesi boşuna değildir. Batı denmesi uygun düşen şeyin fetihçi hegemonyası, temelde disipline dayanır; bu da düşünce disiplini, kesinliğin yekpare gücüdür, sonuçta askeri bağdaşıklık içinde yoğunlaşmış politik vatanseverliktir. Aynı şekilde Lenin, proletarya partisinde bir “çelik disiplin”in egemen olmasını istediğinde, her şeyden yoksun olan proleterlerin, politik dayanıklılıklarının sonucu ve maddi simgesi olarak eşsiz bir örgütlenme disiplini dayatmazlarsa en ufak kazanma şanslarının olmadığını biliyordu.

Her anabasis, düşüncenin bir disiplin kabul etmesini gerektirir. Bu disiplin olmadan “yokuş yukarı çıkılamaz”; “anabasis” kelimesinin olası bir anlamı budur. Ksenofon ve 10 bin yoldaşı bunu deneyim-

leyecektir. Çünkü Kunaksa savaşında, Yunan paralı askerler Persli işverenleri öldürülünce kendilerini meçhul bir ülkenin göbeğinde tek başına bulurlar, yerel destek yoktur, önceden belirlenmiş bir istikamet yoktur. “Anabasis” onların “evlerine” doğru hareketini adlandıracaktır; yolunu yitirmiş, yersiz, yasadız insanların hareketi.

“Anabasis” denen hareketi ilk elde niteleyen üç noktayı belirtelim:

a) Ksenofon, Pers’in göbeğinde Yunanların kolektif varlığına anlam veren düzenin çöküşünü tasvir eder. Kunaksa’dan sonra Yunanlar, aniden, bulundukları yerde olmanın her türlü varlık nedeninden yoksun kalırlar. Düşman bir ülkede yabancılardır. Anabasis’in kökeninde bir tür yolunu şaşırma ilkesi vardır.

b) Yunanlar yalnızca kendilerine, kendi iradelerine ve disiplinlerine güvenebilirler. Bir başkası için, ücretli bir itaat ve hizmet konumunda olan bu kişiler, aniden, kendi kararlarıyla ve kendi yazgılarını yaratmak zorunluluğuyla baş başa kalırlar.

c) Anabasis, Yunanların yeniden buldukları buyruktur. Pers boyunca, denize doğru yürüyüşlerinde önceden bilinen hiçbir yol tutulamaz; bu yürüyüş önceki hiçbir yönelime denk düşmez. Basit bir geri dönüş bile olamaz, çünkü yolu yaratır, gerçekten geri dönüş yolu olduğunu bile bilmeden. Dolayısıyla, anabasis bir geri dönüş *olmuş olacak* başıboş bir gezintinin serbestçe keşfidir; bu geri dönüş, gezintiden önce, geri dönüş yolu olarak yoktu.

Anabasis’in en bilinen sahnelerinden biri Yunanların bir tepeye tırmanışlarıdır. Sonunda denizi görür ve haykırırlar: *θαλασσα, θαλασσα!* “Deniz! Deniz!” Çünkü deniz, bir Yunan için, vatanın okunabilir bir parçasıdır. Denizi görmek, uydurulan başıboş gezintinin muhtemelen bir geri dönüş yolu çizdiğini belirtmektedir. Görülmemiş bir geri dönüş.

“Anabasis” kelimesini yüzyılımız üzerine düşünmenin olası dayanağı yapan şey burada kendini göstermektedir. Adlandırdığı güzergâhta, disipline dayalı keşif ile tesadüfi gezintinin karşılıklı paylarını belirsiz bıraktığından, irade ile yolunu yitirmenin disjonktif sentezini yapar. Yunanca kelime ise bu karar verilemezliğe zaten işaret etmektedir, çünkü *αναβασειν* (kısaca “anabasis olmak”) fiili hem “gemiye binmek” hem de “geri dönmek” anlamına gelmektedir. Bu

semantik eşleşme, bir başlangıç mı yoksa son mu olduğunu kendine sürekli soran bir yüzyıla kuşkusuz ki uygundur.

İşte, gerçekten de, yüzyılın sert çekirdeğinin, yani 30'lu, 40'lı yıllarının etrafında dolanan iki şair, kırk yıl arayla bu imleyen altında yazmışlardır: "Anabasis." Önce, 20'li yıllarda Alexis Leger, nam-ı diğer Saint-John Perse. Ardından, 60'lı yılların başında Paul Ancell ya da Antschel, nam-ı diğer Paul Celan. Yüzyılın kendi hareketi karşısındaki bilincini, tamamen insani bir "kendi evine" doğru çıkış olması gereken geçici inancı, yüksek anlamlı anabasis'i, bu iki anabasis'in zıtlığından çıkarmaya çalışacağız.

Bu iki şair birçok açıdan farklıdır. Bu farklılığı belirtmeme izin verin; çünkü, varlık biçimleri son derece tezat gösteren aynı "Anabasis" altında şiirsel olarak toplanmış olmak yüzyıl için anlamlıdır.

Alexis Saint-Leger, nam-ı diğer Saint-John Perse, 1887 yılında Guadeloupe'ta doğdu, 1975'te öldü. Beyaz bir Antilli'dir, kolonyal soydan gelir; iki yüzyıldır Guadeloupe'a yerleşmiş bulunan iyi bir çiftçi ailesindendir. Ona göre bir cennette doğmuştur; ilerici iyi niyeti ne olursa olsun, sömürgelere yerleşen beyazların gözünde sömürgelerin hep olduğu gibi bir cennet. Fas'taki kendi çocukluğunu, etli butlu, çarşafli sütannelerimi düşündüğümde, Saint-John Perse'le etimolojik anlamda yakınlık kuruyorum. Fatima'yı hatırlıyorum, "Fatma" derdik ona; sömürgelerde yaşayan koloniciler için, (bu tür cennetin diğer önemli kategorisi olan) "yerliler" tek tek bireyleri kolay ayırt edilemeyen bir tür oluşturduğundan, her Arap kadın "bir fatma" oluyordu. Babamın görüntüleri geliyor gözümün önüne, sıradan bir matematik öğretmeniydi, mor begonviller altındaki beyaz villamızdan onun avdan dönüşünü görüyordum, yanında köpekler ve öldürülmüş av hayvanlarını taşımaktan canları çıkmış hizmetkârlar. Dolayısıyla, şair için bu çocukluğun göz kamaştırıcı olmasına şaşırıyorum. İlk derlemesi olan *Éloge*'da (1907-1911) bu çocukluğun kaydını tutacaktır. Bölümlerinden birinin başlığı "Bir Çocukluğu Kutlamak İçin"dir. Burada, belleğe dair doğru bir soru sorar; Proust'a yakışır bir soru: "O zaman kim vardı, artık ol-

mayan çocukluktan başka?" Bugün cevap verilebileceğini biliyoruz: Müstehcen ve son derece tatlı sömürge nirvanası.

Alexis Leger, adaları 1899'da terk eder. Dışişleri bakanlığı sınavlarına girer ve diplomat olur. 14 Savaşında bakanlıklardadır, elçilik ateşesi olarak Çin'e gider, Orta Asya'da yolculuk eder, 1924 tarihli *Anabasis*'i okurken bunu hayal edebiliriz. 20'li yılların ortasından itibaren örnek bir üst düzey memurdur. Yaklaşık yirmi yıl boyunca hiç şiir yayımlamaz. 1933'ten 1939'a dek dışişleri bakanlığı genel sekreteridir (ki en yüksek mevkidir). 1940 yılında kendini Amerika Birleşik Devletleri'ne sürgün eder, Pétain tarafından Fransız vatandaşlığından çıkarılır. Amerikalılarla dostlukları sayesinde Kongre Kütüphanesi'nin müdürü olur. Amerikalı olarak kabul edilmiştir; De Gaulle'e olan açık antipatisiyle de Fransa'dan uzaklaşmıştır. Kendi durumunu kuşkusuz en kişisel şiiri olan *Sürgün*'de anlatır; sonra, *Rüzgârlar*'da Batı'nın geniş düzlüklerinin destanına övgüler düzer. Yolculuk eder, yeniden yazar; bu kez bir aşk neşidesidir: *Acılar*. Nobel Ödülü alır.

Saint-John Perse aslında, 50'li yıllardan itibaren Valéry'nin boş bıraktığı yeri işgal etmiştir: Cumhuriyetin resmi şairi. Dolu dolu yaşamış biridir: cennette çocukluk, devletin en yüksek mevkisi, soylu sürgün, serinkanlı aşklar, önemli ayrıcalıklar. Yüzyılın şiddetlerinden hiçbiri ona dokunmuş gözükmemektedir. Bu anlamda, Claudel'in diplomat-şair figürünü sürdürüp sağlamlaştıran, bir yanıyla Çinli mandarin olan (sürgün hakkında ve insani şeylerin süreksizliği üzerine kıtalar yazıyorum, ama imparatorun yazmanı olduğumu kimse-den gizlemiyorum), Saint-John Perse, 20. yüzyılın ortasında 19. yüzyılın verilerini sürdüren bir figürü sabitler. O gerçekten de Üçüncü Cumhuriyetin insanıdır; sakın emperyalizm ve iyi kalpli devlet döneminin insanıdır; uygarlaşmış ve şişmanlamış, kendi gücü üzerinde uyuklayan ve egemen edebi tarzı, ödül dağıtım söylevi olan sınıflı toplumun insanıdır. Onun bu uygulamayla yakınlığını hissetmek ve nazik davranmakta ve sonuçta, –kolay bir şey olmasa da– kulağa hoş gelen, tumturaklı genellemelerde (liselerin ve akademik törenlerin tanınmış ustası) Valéry'yle nasıl rekabet edebildiğini anlayabilmek için Saint-John Perse'in Nobel alma konuşmasını okumak yeterlidir.

Bu tür bir insan yüzyıla ve onun gerçek tutkusuna dair ne kaydedebilir? Ona neden başvuruyoruz? Çünkü, tam da şu nedenle ki, sonuna gelen bir cumhuriyetin yaldızlı koltuğunda oturan Saint-John Perse, nedeni bilinmeyen ya da küçümşenen uzaktan gelen uğultular hakkında genellikle yapıldığı gibi, yüzyılın epik bir boyutunun olduğunu gayet iyi algılamıştır. Ve belki de onun kibirli mesafesi, yükümlülükten gizlice kurtulması, üstelik devlette kilit bir mevki işgal ettiği için daha da radikal olan bu şeyler, bu destanın özünde bir hiçliğin destanı olduğunu başkalarından daha iyi kavramasını sağlamıştır. Saint-John Perse'in şiirinin taşıdığı disjonktif sentez, tinsel boşluk ile epik savın disjonktif sentezidir. Onun gerçekleştirdiği yüzyıl imgesi, asla doğrudan söz etmese de, tam bu dönemin olan ve şöyle ifade edilebilen bir buyruğa uygundur: Gücün nihilist ama biçimin destan olsun! Saint-John Perse, kesin ölçü içinde olan şeyi –nerede varsa–, hiçbir anlama bağlamaya çalışmadan övecektir. Onun anabasis'i destanın saf hareketidir; ama kayıtsızlık zemini üzerindedir. Şiir, yüzyılın içinde, şiddet ile yokluk arasında var olmuş çok derin bağı düşünür. *Anabasis*'in bu bağı açıklayan VIII. bölümünü okuyalım:*

*Kısrakların satışına dair yasalar. Gezgin yasalar. Ve bizler.
(İnsanlar rengi.)*

*Yoldaşlarımız şu yolculuk halinde yüksek hava hortumları,
yeryüzü üstünde yürüyen su saatleri,
ve şâşâlı sağanaklar, harika bir tözden yapılmış, pudralarla
ve böceklerle örülmüş, ki kovalardı halklarımızı kumlarda,
adam başı alınan vergi gibi.
(Kalplerimizin ölçüsünde tüketilmiş oldu bunca yokluk!)*

*Kısır olduğundan değil merhalenin: yüzüksüz hayvanların
adımında (büyük evlâd gözlü saf atlarımız),
tinin karanlıkları üzre girişilmiş nice şey
–tinin sınırlarında eğlenesiye nice şey–*

* Bu çetrefil şiirin çevirisini, zaman ve emek ayırarak yapan arkadaşım Ahmet Soysal'a teşekkürü borç bilirim. (ç.n.)

büyük selevkos hikâyeler sapanların ıslığında ve açıklamalara mâruz yeryüzü...

Başka şey: şu gölgeler – göğün yeryüzüne karşı rüşvetleri...

Biz atlılar, kinlerin bazen iskete kuşları gibi şakıdığı böyle insan aileleri içinden, kaldıracak mıyız kırbacı mutluluğun iğdiş at sözcükleri üstüne? – İnsan, tart has buğdayla hesaplanan ağırlığını. Şu bir ülke değildir benimki. Ne verdi ki bana dünya şu otlar deviniminden başka?...

Kuru Ağacın yeri denilen yere dek:

ve aç şimşek Batı'da şu illeri ayırıyor bana.

Ama ötede büyük eğlenceler ve bir büyük

belleksiz otlaklar ülkesinde, bağısız ve yıldönümsüz yıl bulunmakta, şafaklar ve ateşlerle tad verilmiş.

(Sabahleyin bir kara koyun kalbinin kurbanı.)

Dünyanın yolları, biri izler sizi. Yeryüzünün bütün işaretleri üstünde egemenlik.

Ey sarı rüzgârdaki Yolcu, tadı ruhun!... ve tohumu, diyorsun,

Hint kokkûlûs'unün taşır, kavrulsun o! sarhoş edici yararlar.

Bir büyük şiddet ilkesi yönetirdi törelerimizi.

Paul Celan'la –Paul Ancell, 1920-1970– ise, tersine, yüzyılın en çiğ gerçeği su yüzüne çıkar. Hiçbir hanedanlık, hiçbir yüksek memurluğun geçim kolaylığı onu korumamıştır. Romanya'da, Bukovina bölgesindeki Çernoviçe'de doğdu. Şuna dikkat edelim ki, aşağı yukarı diplomat Saint-John Perse'in otuz üç yaşında *Anabasis*'i yazmakla meşgul olduğu dönemde doğmuştur. Yahudi bir ailedendir. Çocukluğunda çokdilli bir ortamın içindedir, Almanca, Yidiş dili, Romence. 1938-1939'da Fransa'da tıp öğrenimi görür. 1940 yılında, Alman-Sovyet paktının ardından, Bukovina SSCB tarafından ilhak edilir. O dönemde Rusça öğrenir. Ömrü boyunca bir çevirmen olarak kalacaktır. Derlemelerinden biri Mandelstam'a ayrılmıştır. 1941 yılında, Nazi saldırısının ardından Ruslar geri çekilir. Bir getto kurulur,

anne baba kampa gönderilir. Baba tifüsten ölür, anne ise infaz edilir. Celan 1942 yılında gençler için zorunlu bir çalışma kampına konulur. 1944 yılında bölge Sovyetler tarafından kurtarılır. Celan İngilizce öğrenimine yeniden başlar. 1945-1947 arasında özellikle Rusçadan Romenceye Çehov hikâyeleri çevirir. İlk şiirlerini yazar ve Celan takma adını benimser. 1948 yılında Paris'e gider ve Almanca eğitimi alır. Göçebe imgesinin burada oluştuğu görülür. Almanca olarak birçok şiir okuması verir, bu okumalara her zaman çok bağlı kalacaktır. 1958 yılında École Normale Supérieure'de Almanca okutman olur (savaştan önce Samuel Beckett de orada İngilizce okutmandı). Eserinin merkezi 60'lı yılların başındaki şiirlerle oluşur. Bildik bir olay, Heidegger'le buluşması, 1967'de cereyan eder ve çok sayıda yoruma yol açar. Celan'ın da bu konu üzerine oldukça muammalı bir şiiri vardır.¹ Üç yıl sonra intihar eder. Eserinin önemli bir bölümü ölümünden sonraki derlemelerinden oluşmuştur.

Benim "küçük yüzyıl" diye adlandırdığım şeyi, son yirmi yıldaki Restorasyon'dan önceki dönemi dikkate alırsak, Celan'ı yüzyılı kapatan şair olarak kabul etmek doğru olur.

Felsefenin yüzyılın cinayetleriyle boy ölçüşmedeki radikal güçsüzlüğü şeklinde yüz kez tekrarlanan motifi sansasyon gazeteciliğinden başka bir şey olarak asla görmedim. Felsefe de bu sorunu tüm diğer düşünce yöntemleri kadar iyi ve kötü taşımıştır. Hatta felsefeye bu itirazı yönelten herkesten her koşulda daha iyi. Adorno'nun ileri sürer görüldüğü gibi, Auschwitz'den sonra bir şiir yazmanın imkânsız hale geldiğini söylemenin en ufak bir anlamı olacağını da hiç düşünmedim. Auschwitz'i özellikle yoğun bir sorun, bir tür siyah ışık, hem evrensel hem de kasvetli mahremlikte bir gönderge olarak gören Celan'ın, özellikle 30'lu ve 40'lı yıllarda insanların başına geleni ölçebilen bir şiir yaratmaya –ve meydan okumanın daniskası olarak, Alman dilini, katillerin dilini bu yaratıya mecbur kılmaya– devam etmesinde benim için hiç paradoks yoktur. Bu yılların tanık-şairi Celan, şiirin yüzyılı adlandırmakla görevli olduğu ve Trakl'ın, Pessôa'nın ve

1 Heidegger ile Celan'ın karşılaşması konusunda ve daha genel olarak günümüz felsefe sorununda Celan'ın edinmesi gereken konum hakkında Philippe Lacoue-Labarthe'in vazgeçilmez kitabına bakılabilir: *La Poésie comme expérience* (Christian Bourgois, 1986).

Mandelstam'ın açtığı dönemi kapatıyor. Celan'dan sonra da birçok şiir vardır,² ama yüzyıl şiiri yoktur. Kendi üzerine düşünme olarak düşünülen yüzyıl poetik olarak tamamlanmıştır.

Celan'ın *Anabasis* şiiri *Die Niemandrose* –“Hiç Kimsenin Gülü”– derlemesinin parçasıdır, 1963'te yayımlanmıştır; Celan'ın sevdiği şairlerden olan Mandelstam'ın *Yüzyıl* şiirinden kırk yıl sonra. Saint-John Perse'in *Anabasis*'inden de kırk yıl sonra.

İşte, Celan kendi anabasis'ini cümlelere böyle döküyor. Martine Broda'nın çevirisinden aktarıyorum:*

*Bu
duvarlar arasına incecik yazılmış
yolagelmez doğruluklu
yukarı ve geriye
yürek aydınlığı geleceğe.*

Orada.

*Hece-
kıran, deniz-
renkleri, uzak
gidilmemişliğe doğru.*

*Sonra:
Şamandıra-,
keder şamandıra dizileri
bir de
saniye güzelliğinde seken*

2 Yine de, bu kapanışı bozan Aigui örneğini belirtmek gerekir. Rus (ve Çuvaş) dilinde yazan Çuvaş şairidir ve yalnızca biçimlerde Celan'la yakınlık kurarak, bambaşka bir deneyimden kaynaklandığı söylenebilir. Bu yüzyılda, düşünce içinde dilin yetkilerinin bilançosunu çıkarmıştır. Yeryüzünün bütün büyük şairlerini herkesten önce tanıyan Antoine Vitez, Aigui'yi “Volga'nın Mallarmé'si” diye adlandırmaktan hoşlanıyordu. Onun şiirine giriş olarak, ünlü “Günümüz Şairleri” dizisinden (Seghers, 1993) Léon Robel'in *Aigui*'si okunabilir.

* Bu şiiri, Oruç Aruoba'nın çevirisiyle yayımlanmış *Neredeyse Yaşayacaktın* adlı Celan seçkisinden aldım (Dünya Kitapları, 2005) (ç.n.).

*nefes yansıları-: Fener-
 çanı sesleri (dum-,
 dun-, un-,
 unde suspirat
 cor),
 kurtarıl-
 mış, fidyesi öden-
 miş, bizim.*

*Görülebilir, işitilebilir, o
 özgür-
 leşmiş çadır söz:*

Beraber.

İki şair arasında, iki anabasis arasında yalnızca bir biçem farklılığı yoktur; poetikanın kavranışı da aynı değildir. Hitabetin belli bir tarzının burada feshedilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Dilin kullanabileceği kaynak ve ahenge sahip olduğu inancına “hitabet” diyorum. Celan’ın şiirinin hitabet gücüne sahip olmaması, dilin kendisine dair bir belirsizlik sergilediği içindir; öyle ki bu dili kesimiyle, dikişiyle, riskli onarımıyla sunar ve genelde asla kaynağını paylaşmaz, şanlı değildir. Celan’a göre 40’lı yılların, şiiri imkânsız değildir, ama hitabet gücünü müstehcenleştirdiği doğrudur. Dolayısıyla hitabetten yoksun bir şiir önermek gerekir; çünkü yüzyılın hakikati, bir Saint-John Perse’in hâlâ geniş ölçüde kullandığı simgeler ve süslemeler içinde söylemek iddiasında bulunursak, dilsel olarak uygulanamazdır.

Anabasis, der Celan, “yolagelmez doğruluklu”nun taşıyıcısıdır. İşte yine güçlü bir disjontif sentez. Şiir, zamanın doğrusunu miras alınan dilin yolagelmezliğine yerleştirmelidir. Bu, nasıl bir zorlamaya mecbur kalındığını söylemektir; oysa ki Saint-John Perse, kendi şiirini, imgelelerin renkli gerçekliğinin, ritmik kemerin simgelediği bir rahatlık-doğrulukluluk içine yerleştirir. Aynı kelime, “anabasis”, şiirin ihtimalleri ve görevleri açısından neredeyse karşıt iki yönelimin sorumluluğundadır. Bu durumda ilginç soru şudur: Neden yine de aynı kelime? Yüzyılın poetik işareti olan bir anabasis ne anlama gelmektedir?

Mesafe, çıplak ve acımasız 20. yüzyılı, 20. yüzyılın içinde 19. yüzyılı sürdüren, dehşeti uzakta ve belirsiz olmakla birlikte cennete ve yolculuğa özgü gücü her yerde hazır ve nazır olan emperyal bir düşü sürdüren şeyden ayıran mesafedir az çok. Saint-John Perse'in anladığı anlamda anabasis'e giden yüzyıl öyle bir gerçek karanlığa varıp dayandı ki, hareketin *yönünü* değiştirmek zorunda kalırken, bunu dile getirecek kelimelerin tınısını da değiştirmek zorunda kaldı.

Yüzyılın yörüngesinin imleyen-anahtarı olan anabasis'in muhtemel tekanlamlılığını, (az çok Hugo gibi) retorik mirasın doruğu ile olası en az yetkili şiir arasındaki başlangıç heterojenliği içinde kurmamız gerekir.

Tematik parçalara ayırarak hareket edeceğim. Önce Saint-John Perse'in metninde, bizim yüzyıl düşüncemizle aynı salınım içerisinde, özne üzerine, yokluk üzerine ve mutluluk üzerine notlar belirteceğim.

1. Her şiirsel ya da anlatısal metin özne hakkında bir soru sorar. Bu soru, "kim konuşuyor?" sorusudur. "Kim konuşuyor"un bütün bir mantığını Natacha Michel'e borçluyuz; bununla yepyeni bir romanesk *incipit* teorisine gireriz.³ Perse'in şiirinde, bu soruya cevap olarak, "özne-ben" ile "özne-biz" arasında kısmi denklik buluruz. Gerçekte, bu denklik *Anabasis*'in daha en başından itibaren görülür (burada yalnızca VIII. kısmı okuduğumuzu hatırlayalım). Bu başlangıçta, aynı hareket içinde, "yasamı kurduğum toprağı hayra yorarım" ve "silahlarımız sabahleyin güzeldir, ve deniz" gibi sözceleri buluruz. Doğal olarak şiirin vokatifine dahil olan birinci [tekil ve çoğul] şahısların bu denkliğinin, Celan'da, yeniden oluşturulma yönündeki tüm gerçekliğini, hatta tüm kapasitesini yitirdiğini görürüz. Perse'in *Anabasis*'inde, "özne-ben" in "özne-biz" e karşılıklılık oluşturduğu kardeşlik, maceranın bir koşuludur, öznel tözüdür. Celan'ın anabasis'inde, belirsiz bir titremeyle meydana gelmesi önem taşıyan şey, "beraber" kelimesidir ki bu asla bir koşul/durum değil, güç elde edilir bir sonuçtur daima.

3 Natacha Michel'in doktrini *L'Écrivain pensif* (Verdier, 1998) başlıklı küçük bir temel kitapta özetlenmiştir.

Her kolektif girişimin, “özne-ben”in “özne-biz”le özdeşleşmesini, daha doğrusu “özne-ben”in coşturucu tözü olan “özne-biz”in eylem içinde içselleştirilmesini gerektirdiği inancı, mantıken, “kardeşlik aksiyomu” olarak adlandırılacaktır. *Anabasis*’te Perse yolcu bir kardeşlik yaratır; “ve bizler. (insanlar rengi)” ile “ve aç şimşek Batı’da şu illeri ayırıyor bana”nın şiirsel özdeşliğini öne çıkartır. “Kalplerimizin ölçüsünde tüketilmiş oldu bunca yokluk!” haykırışı ile “Ne verdi ki bana dünya şu otlar deviniminden başka?...” sorusu arasında serbestçe dolaşır. “Kardeşlik” tekil ile çoğulun özne olarak denkliliğini belirtir. Ve yüzyılın, rekabetçi bireyciliğe gelip dayanmadan önce, her şeyden çok kardeşliği arzuladığı kesindir.

Saint-John Perse’in poetik kurguda sahnelediği şey, kardeşlik aksiyomunun, ancak gerçek bir macera için, kendi öznesini özellikle kardeşlik öznesi olarak, “özne-ben”in çoğullaşmasının ve “özne-biz”in tekilleşmesinin vuku bulması olarak yaratan tarihsel bir başıboş dolaşma için geçerli olduğudur. Bu nedenle *Anabasis*, efsanenin yüksek düzlüklerinde fetihçi bir gezginliği anlatır.

Ama sonunda kardeşlik daha karmaşık bir kavram olur. “Biz”i sınırlayan protokol nedir? Hayali Moğolistan’daki bu gezginlik elbette düşmanlıktan geçmelidir, kendi düşmanını yaratmalıdır. “Özne-ben” savaşın dolaylarında ancak “özne-biz”e doğru genişler; bu nedenle yolculuk yetmeyebilir. “Sarı rüzgârdaki Yolcu”ya övgü, metnimizi sonlandıran ifadenin içinde anlam bulur: “Bir büyük şiddet ilkesi yönetirdi törelerimizi.” Şiddet, başıboş gezintinin gerektirdiği ufuktur. Bunun “büyük selevkos hikâyeler”in dengi olması için, sonunda “sapanların ıslığı”na varmak gerekir. Dahası: bilgi ve husumet ilkesi (“açıklamalara mâruz yeryüzü”) ancak düşmanlığa övgü eşliğinde geçerlidir (“kinlerin bazen iskete kuşları gibi şakıdığı”). Keza, en eksiksiz özgürlüğün işaretleri olan “dünyanın yolları” ile “belleksiz otlaklar ülkesi”, bir tür görkemli despotizmle (“yeryüzünün bütün işaretleri üstünde egemenlik”) birliktedirler. Yolculuğun kaynaklarından birinin vahşet olması, anabasis’in zorunlu bir sahnesidir, çok sayıda şiir imgesi bunda ısrar eder, örneğin: “çamaşırın suyu akıp gidiyor, lime lime edilmiş bir papaz gibi.”

“Özne-ben”le “özne-biz”in özdeşliği olarak kardeşlik, yolculuğa içkin şiddet, buyrukla karşılıklılık içindeki gezginlik: Anabasis’in düzenlediği yüzyılın motifleri bunlardır.

2. Bütün bunların üzerine, erekliliğin sorgulanması, anlama dair bir kuşku, açıkça ifade etmek gerekirse, serinkanlı olmaya çalışan bir tür nihilizm biner. Bu maceralarda boş bir vicdanın varlığı aşikârdır: “Kalplerimizin ölçüsünde tüketilmiş oldu bunca yokluk!” Anabasis’in varacağı yer, bir tür olumsuz kurgudan başkası değildir. Uzamın işaretleriyle zamanın işaretlerinin ortadan kalktığı bir yer hedeflenir; bir yanda “belleksiz otlaklar ülkesi”, diğer yanda “bağısız ve yıldönümsüz” bir yıl.

Perse’nin görkemli şiiri ile yüzyılın, çıkışı belirsiz saf şiddet hareketi olduğuna dair kendi bilincini bağmtılandırın şey, bu nihilizmdir. Özne, başıboş bir gezginlik olarak kendini gösterir ve bu başıboş gezintiyi de kendi için geçerli kılar. Perse’in dediği gibi, göçebe gezintinin, yokluğunda bile insan kalbinin ilkesi olması, *güvenliksiz* olmakla övünen bir çağın, coğrafi ve gezgin iyi bir metaforudur.

Yüzyılın kalbinde, düş kırıklıklarının tekrarının, hareketin elkoyma gücüne neden hiç zarar vermediğini anlamak gerekir. Biz bunu anlamakta güçlük çekiyoruz; çünkü günümüzde herkes her türlü düş kırıklığına karşı, hatta yaz tatilinde düşecek birkaç damla yağmur için bile masraflı bir sigorta imzalıyor. Çünkü, yüzyılın militanları, ister politikanın militanı olsunlar ister sanatın, bilimin ya da herhangi bir tutkunun, insanın, tamlık ya da sonuç olarak değil, kendinde yokluk olarak, olduğu şeyden sökülerek gerçekleştiğini; ve her türlü maceracı büyüklüğün ilkesinin de bu sökülme olduğunu düşünüyorlardı. Perse’in yüzyıla ait olması, görkemin zorunluluğu ile başıboş gezginliğin boşluğu arasındaki bağı şiirselleştirmesindendir.

20. yüzyıl, 19. yüzyıl gibi programlı bir yüzyıl değildir. Bir vaat yüzyılı değildir. Bir vadin tutulmayacağı, bir programın asla icra edilmeyeceği önceden kabul edilir; çünkü görkemin kaynağı yalnızca harekettir. Saint-John Perse, insan kalbinin bu feragatinin soylu figürlerini, var olanın inkârının muzaffer değerinde bulur; varılacak her yerden bağımsız olarak, kendinde yokluğun şiirsel değerini oluşturur. Bağısızlığı, bağların sonunu, bağısız kişinin kendinde yokluğunu fethetmektir söz konusu olan.

Yüzyıl, bu yönde, onun hayal edemediği kadar derinden Marksisttir; Nietzsche'yle akraba bir Marx'ın, bütün eski gelenek ve göreneklerin sonunu, yani eski uyrukluk ve istikrar bağlarının sonunu *Manifesto*'da duyuran Marx'ın yönündedir. Sermayenin korunç gücü, en kutsal sözleşmeleri, en eski ittifakları "bencil hesapların buzlu sularında" çözmesidir. Sermaye, bağ üzerinde kurulan bir uygarlığın sonunu dile getirir. Ve 20. yüzyılın, sermayenin yalnızca olumsuz gücünün ötesinde, insanlığa gerçek yaratıcı kuvvetini iade edebilmek için, bağısız bir düzeni, bağını koparmış kolektif bir kuvveti aradığı da doğrudur. Perse'e ait temel kelimeler buradan kaynaklanır: şiddet, yokluk, gezginlik.

Yoksun bırakıcı bilgince ifadelerle, şair, tamamen gezgin bir düzenin, yönelimsiz bir kardeşliğin, saf bir hareketin bu nihilist ama yaratıcı dileğini ele geçirir. "Yüzüksüz hayvanlar" ya da "göğün yeryüzüne karşı rüşvetleri" bu türdendir. Görkem insanının tek yoldaşı, "şu yolculuk halinde yüksek hava hortumları"dır. Bütün bu arzu, "gezgin yasalar" şeklindeki hayranlık verici oksimorda özetlenmiştir.

3. Son olarak, mutluluğun değerinden bile kuşkuya varan, göçebe görkemin mutluluk üzerindeki üstünlüğü savı gelir ki özellikle bugün müphem kalır. "Mutluluğun iğdiş at sözcükleri" deyişi (özellikle atları iğdiş eden kişi anlamında olduğunu hatırlayalım), mutluluk ta-kıntısının, anabasis insanı için, hatta dile varana dek, sanki bir sakatlanma olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle, mutluluk kelimelerine karşı, şair, "kırbacı kaldırmayı" ister. Her görkemin yok olma arzusunda olduğu bu yüzyıl sonunun yorgun hedonistleri olan bizler için provoke edici bir ifadedir bu.

Büyükelçimizin yüksek şiirinde bile kendini duyuran yüzyılın aktif, şiddetli, hatta terörist nihilizmi, Kant'a, hoşnutluk ve hayır-severlik çağdaş çiftinden daha yakındır. Çünkü mutluluk arzusunun görkemi engellediğini ortaya koyar. Kısacası, "şafaklar ve ateşlerle" dokunmuş göçebe maceraya girişmek için, "tinin karanlıkları"nı biraz aydınlatmak için, "otlar devinimi"yle yetinmeyi ve yokluk üzerine düşünmeyi bilmek gerekir. Belki de akşam olduğunda, "*tohumu, ... Hint kokkülüs*"ü verecektir o gayri meşru sarhoşluğu; ve bunu kavramaya razı oluruz.

Kırk yıl sonra anabasis'in neresindeyiz? Nazizmden ve savaştan sonra Paul Celan bize ne demektedir?

"Kim konuşuyor?" sorusuna şiir cevap verir: Kimse. Yalnızca bir ses vardır, şiirin yakaladığı anonim bir söz. Neredeyse aynı anda, Beckett, *Eşlik*'e şöyle başlar: "Bir ses, karanlıkta." Perse "özne-ben" ile "özne-biz"i eşdeğer kılıyordu; ama Celan'ın şiirinde, Beckett'in düzyazısında olduğu gibi, ne "özne-ben" vardır ne "özne-biz", yalnızca bir yol çizmeye çalışan bir ses. Şiirin kısa, neredeyse sessiz satırlarında, Perse'in kapsamlı, düzenli şiirinin çok ötesinde, bu yolun çizimi olan bu ses bize anabasis'in ne olduğunu, *αναβασειν* fiilinin tam çevirisi olan "çıkış ve geri dönüş"ü fısıldayacaktır. Ses bunu, kırılgan ve neredeyse olasılıksız üç bağlantıyla, bu şiirin hemen başında yapar: "incecik yazılmış", "yolagelmez doğruluklu", "yürek aydınlığı geleceğe."

Bu şekilde fısıldanan şey, bir yolun imkânıdır, hissedilir bir açık alanın yolu ("yürek aydınlığı"). Saint-John Perse'e göre yol, uzamın açıklığıdır; *Anabasis*'in başında söylediği gibi, "bademsiz toprak teslim edildi atlarımıza"dır. Yol *problemi* yoktur. Celan ise, tersine, sorar: Bir yol var mıdır? Ve, kuşkusuz evet diye cevap verir, bir yol vardır, "duvarlar arasına incecik"; ama bu doğru olsa da, doğru olduğu için, yolagelmezdir.

Yüzyılın öteki yamacındayız. Epik nihilizm, kendi Nazi figürü içerisinde, yarata yarata bir mezbaha yaratmıştır. Bundan böyle, sanki hiçbir şey olmamış gibi, epik ögenin içinde *doğallığında* olmak imkânsızdır. Oysa, dolaysız epik yorum yoksa, anabasis nedir? "Yukarı ve geriye" nasıl uygulanır?

Celan deniz boyutunu, Yunanların "Deniz! Deniz!"ini bu noktada işin içine katar. Anabasis denizin çağrısıyla başlar. Bazı limanlarda, deniz çekildiğinde ses yayan işaret şamandıraları vardır. Bu işaret şamandıralarının sesleri, "fener-çanı sesleri", "keder şamandıra dizileri"nin hüzünlü sesleri, çağrının, işaretin limana özgü bir momentini oluşturur. Bu, anabasis için, tehlike ve güzellik momentidir.

Bu imgenin anlamı, anabasis'in ötekini, ötekinin sesini gerektirmesidir. Çağrıyı, çağrının muammasını üstlenen Celan, kendi kendine yeterli ve boş gezinti temasından kopar. Bir şeyle karşılaşmak

gerekmektedir. Deniz imgeleri başkalık işareti olarak işlev görür. Kardeşlik temasının yerine başkalık temasının geçtiğini söyleyebiliriz. Kardeşçe şiddetin geçerli olduğu yerde, ötekinin soluğunun asgari farklılığı gelir, şamandıranın çağrısı, çağrının en ufak yoksulluğunun en yüksek anlamı taşıdığını kanıtlar gibi, Mozart'ın bir motetini ("unde suspirat cor") anıştıran "dum- dun- un-" gelir.

"Kurtarılmış, fidyesi ödenmiş" sesler içinde ve bu sesler aracılığıyla, destanın "biz"i artık olmayan bu "bizim"e gelmek için inşa edilmiştir her şey. Başkalık nasıl bizimki olur? Celan'ın sorusu budur. Bir farklılık kendini işittirir ve sorun, bu farklılığı bizim yapmaktır. Buna erişildiği sürece anabasis vardır. İçselleştirme yoktur, sahiplenme de yoktur. "Özne-biz" in "özne-ben" olarak tözselleştirilmesi artık yoktur. Sadece biz rastladık diye bizim yapmamız gereken saf bir çağrı, küçücük bir farklılık vardır.

Güçlük –bunun bütün anabasis'te mevcut olduğu doğrudur–, bu teşebbüsten önce hiçbir şeyin var olmadığıdır, hiçbir şeyin onu hazırlamadığıdır. Biz ne kendimizin yakınındayız, ne de daha önceden keşfedilmiş bir yolun üzerindeyiz. Biz –anabasis'in ve bütün yüzyılın hayranlık verici adlandırması– "uzak gidilmemişliğe doğru" yuz. Ve "yukarı ve geriye" tam da burada, kim olduğu meçhul ve yolunu şaşırmış halde girişmemiz gerekir; bu noktada, günün birinde, "yürekle aydınlığı geleceğe" dönebiliriz. Anabasis bu noktada yaratılır.

Anabasis'in hareketiyle o dönem yaratılan şey bir özne-biz değildir; "özgür- / leşmiş çadır söz: / Beraber"dir. Bir çadır söz sığınak sağlayan bir kelimedir. Beraber olmanın sığınağında kalabiliriz, ama kardeşçe kaynaşma yoktur: Celan'ın "özne-biz"i "özne-ben" değildir.

Anabasis, küçücük bir çağrının bizim-olması yoluyla, "özne-ben" olmayan "özne-biz" in beraber meydana gelmesidir.

Böylece, yüzyıl, "özne-biz" sorusunun derinden dönüşümünün tanığı olur. Celan'ın *Anabasis*'i yazdığı, kardeşlik-terör olarak nitelendiği yıllarda yayımlanan *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nde, Sartre'ın kardeşliğinin "biz"i vardır. Bu, ideal olarak "özne-ben" olan bir "özne-biz"dir ve tek başkalık düşmanınıdır. Dünya bu gezgin ve muzaffer "özne-biz"e teslim edilmiştir. Bu figür, Saint-John Perse'in maceracı göçebesinde etkilidir, retorik bakımdan görkemlidir. Bu

“özne biz-ben” kendi için değerlidir, yönelime ihtiyaç duymaz. Celan’da “özne-biz” “özne-ben” ideali altında değildir; çünkü farklılık da, küçücük çağrı gibi, “özne-biz”e dahildir. “Özne-biz”, başkaları hâlâ elinde tutan bu “beraber”e doğru, önceden mevcut her sesin dışında, yükselen bir anabasis’e rastgele asılmıştır.

70’li yılların sonundan itibaren yüzyılın bize miras bıraktığı şey şu sorudur: Bir “özne-ben”in ideali olmayan bir “özne-biz”, özne olma iddiasında olmayan bir “özne-biz” nedir? Sorun, her canlı kolektifin sonuna, “özne-biz”in doğrudan doğruya yok olmasına karar verememektir. Biz, Restorasyon’un aktörleriyle birlikte, mutluluk için yarışan bireyler vardır yalnızca, her aktif kardeşlik kuşkuludur, demeyi reddediyoruz.

Celan, beraber kavramını korur. “Beraber”, dikkat edin, 1995 Aralık gösterilerinin temel ve tuhaf sloganıydı. Hatta, göstericilerin anabasis’ini adlandırma gücünde olan, her koşulda bir icat olan başka hiçbir slogan yoktu. Boş bir kelime de değildi: Örneğin Roanne gibi sakin, küçük şehirlerde, nüfusun yarısından çoğu, yalnızca “Hep beraber, hep beraber!” demek için defalarca gösteriye katıldı. Çünkü, günümüzde henüz çürümemiş olan herkes, yüzyılın macerasına ege-men olmuş, kısmen askeri ve kaynaşmalı bir “özne-ben” ideali altında olmayan bir “özne-biz”in, kendisi çözülmeden kendi içkin aykırılığını özgürce taşıyan bir “özne-biz”in nereden çıkabileceğini kendine sormaktadır. Savaş zamanında değil, barış zamanında “özne-biz” ne demektir? Destanın kardeşçe “özne-biz”inden beraberliğin uyumsuz “özne-biz”ine, bir “özne-biz” olması gerekliliğine asla teslim olmadan, nasıl geçeriz? Benim de varlığım bu sorunun içinde.

Yedi Varyasyon

12 Ocak 2000

Bugün yapay bir bireyciliğin tahakkümüne katlanıyoruz. Propaganda, Paul Celan gibi “Beraber!” çadır-sözüne başvuran Aralık 1995’teki milyonlarca göstericinin karşısına, başarı ve mutluluğu rekabetçi bir şekilde arayan bireyin “gerçekliği”ni çıkarıyor. Edebi düzeyde bile, biyografilerle otobiyografilerin birlikte üretimi pazarı doyurdu. Listelere tapan Çinlilerin yalnızca “üç ilişki” dedikleri şey ilgiye layık kabul ediliyor: parayla ilişki, ekonomik ve toplumsal başarıyla ilişki, cinsellikle ilişki. Gerisi arkaik soyutlamadır ve muhtemelen de totaliterdir. “Modern” olan şey, söz konusu üç ilişkinin, Ben idealleri olarak genellenmesidir: Var olan değil, ama bir tür ikinci hırs-la, olması gereken diye bize dayatılmaya çalışılan şey.

En azından, iddia edildiği gibi, *medyada* demokratik olarak kayıtlı şeylerin ve öznelerin doğasına geri dönmekten uzak olan bu propagandanın, yüzyılın arzuladığı ve icat ettiği her şeyin son derece kaba bir şekilde tersine dönmesiyle elde edilen bir zorlama olduğunun bilincine varabiliriz. Gerçekten de, genellikle birbirine şiddetle karşıt ne tür varyasyonlar geçirmiş olursa olsun, tamamlanan yüzyılı tanımlayan düşünce akımı, her otantik özneleştirmenin kolektif olduğunu, her canlı entelektüelliğin bir “biz” inşası olduğunu desteklemiştir. Çünkü bu akım için özne, ister istemez bir tarihsellikle ölçülebilen ya da bir olayın gücünü bileşimi içinde yankılayan bir öznedir. Benim gerçeklik tutkusu diye adlandırdığım şeyin biçimlerinden biri budur: Bir olaydan kaynaklanan öznel iradenin, görülmedik olasılıklar dün-

yasında gerçekleştirebileceği kesinlik; güçsüz bir kurgu olmanın çok uzağındaki isteğin, gerçeğe gayet yakından dokunabileceği kesinliği.

Bugün ise aksine, yoğunlaşmış hali ekonomi olan ezici bir gerçeklik ilkesinin egemenliğindeki isteğin, dünyayı ciddi felaketlere maruz bırakmak hariç, son derece ihtiyatlı görünmesi gerektiği dayatılmak istenmektedir. “Şeylerin doğası” vardır; ve buna karşı şiddet gösterilmemesi istenir. Aslında “modernleştirici” propagandanın kendiliğinden felsefesi Aristotelescidir: Şeylerin doğası kendi amaçlarını sergilemelidir. Yapacak bir şey yoktur, yapmaya izin vermek gerekir. Elllerinde kızıl bayraklarla, “dünya tepeden tırnağa değişecek” diyen herkesin bilinciyle aradaki mesafe hayal edilebilir.

Dünyanın kesin olarak değişebileceğini ve değişmesi gerektiğini, ne uyulması gereken “şeylerin doğası” ne de önceden oluşmuş ve sürmesi gereken özneler olduğunu düşünüyorsanız, bireyin feda edilebilir olduğunu kabul edersiniz. Bu demektir ki birey, sürsün diye uğraşmayı hak eden herhangi bir doğayla kendiliğinden donanmış değildir.

İnsan öznesinin bu doğal-olmama motifinden ve açıkça ifade edersek, “insan”ın varolmamasından, dolayısıyla “insan hakları”nın boşluğundan yola çıkarak bugün bazı varyasyonlar önermek istiyorum.

1. Varyasyon, felsefi

Filozoflar, 30’lu yıllar ile 60’lı yıllar arasında, bir bireyin gerçeğinin, özne olarak oluşumunun bütünüyle dönüştürülebilir olduğu fikrini çok çeşitli biçimlerde işlediler. Elbette bu, yeni insan temasına bir tür felsefi eşlikti. Örneğin, Sartre’ın ilk metinlerinden biri olan *Ego’nun Aşkınlığı* açık bir kurucu bilinç sezgisi ortaya koyar. Bu sezginin “Ben” ve “Ego” olarak, dolayısıyla tanımlanabilir birey olarak yoğunlaşması geçici dışsallıklardan başka bir şey değildir. Bilincin içkin varlığı Ben’in aşkınlığı ya da tanımlanabilir nesnelliği içinde kavranmış değildir. Daha sonra Sartre, bilincin varlığının hiçlik, yani mutlak özgürlük olduğunu ortaya koyarak bu sezgiden kesin onto-

lojik sonuçlar çıkartacak; böylece öznel bir “doğa”yla ilgili her fikri imkânsız kılacaktır. Psikanalizde ve özellikle Lacan tarafından elden geçirilmesinde Ben, hayali bir mercidir ve bu haliyle özne de bir doğa ya da bir varlık olamaz, çünkü kendi belirlenimi karşısında merkez dışıdır (yani “bilinçdışı” anlamına gelir).¹ Merkez dışılaşma noktasını Lacan Öteki olarak adlandırır, öyle ki her özne kendinin Başkalaşması gibidir. Ya da Rimbaud’nun öngördüğü gibi, “Ben Ötekidir”. Burada da, bireyi nesnel doğa olarak düşünmek imkânsızdır.

Yüzyıl özne teorisi konusunda yenilendikçe, özneyi kendine mesafe olarak, içsel aşkınlık olarak düşünür. Benim kendi doktrinimde özne, bir olayın bağımlılığı içindedir ve kendini hakikat kapasitesi olarak oluşturur; öyle ki öznenin “madde”si bir hakikat prosedürü ya da türsel prosedür olduğundan, kendini hiçbir biçimde doğallaştırmaz. Sartre’m sözlüğünde, öznenin özünün olmadığı söylenecektir (ünlü “varoluş özden önce gelir” ifadesinin anlamı budur). Lacan’ın sözlüğünde, bir öznenin, eksiklik noktasında, boşluk olarak ya da eksik-varolma olarak kendisiyle özdeşleştiği söylenecektir.

Özne, eksik-varolma olarak oluşuyorsa, öznenin gerçeğinin ne olduğu sorusu cevapsız kalır; çünkü bu gerçek ne bir özdür ne bir doğa. Bu durumda, bir öznenin var olmadığını, ama belirli koşullarda –Lacan’ın deyişiyle– “bu[nun] eksik” olduğu yerde meydana geldiğini ileri sürmek mümkündür. Nietzsche’nin “kimsen, o ol!” buyruğu burada kendi ölçüsünde bir yankı bulur. Özne olmak gerekiyorsa, olunmadığı içindir. “Kimsen”, özne olarak onu olma kararından başka bir şey değildir.

Bu durumda, bir öznenin, olduğu şey değil olan şey düzeninde, olay düzeninde olduğu tezi ile bireyin kendisini aşan tarihsel bir davaya feda edilebileceği fikri arasında bağ kurulduğunu görürsünüz. Bu bağ, öznenin varlığı her koşulda eksik-varolma olduğundan, bir bireyin kendini aşan bir proje içinde saklanarak herhangi bir öznel gerçeği sahiplenebileceğini ummaktır. Bundan böyle, bu proje içinde

1 Bundan çıkan sonuç, özne kavramı karşısında, merkezi olmayan ama yan etkisi olan bir mantık tarafından belirlenmiş olmaktır. Jacques-Alain Miller’in iki makalesi *kanon* özelliğini korumaktadır. İlkinin adı “La suture”dür, ikincisi “Matrice.”

oluşan “biz”, gerçekten gerçek olan tek şeydir, onu destekleyen birey için öznel olarak gerçektir. İşin doğrusu, birey, hiçtir. Özne olan, yeni insandır, “kendine-eksik” noktasına gelendir. Dolayısıyla birey, kendi özü içinde, bir özne-biz içinde saklanması gereken hiçtir.

Bireyin bu kurban edilme gerçekliğinin olumlu tersi, bir hakikatin inşa ettiği ve hem dayanağı hem de kozu yeni insan olan “biz”in ölümsüz olduğudur. Yok olabilir bir doğaya göre değil, ezeli bir belirişe göre –Mallarmé’nin zar atışı gibi ezeli– varolduğundan ölümsüzdür.

2. Varyasyon, ideolojik

Fransız Devrimi’nin üç büyük imleyenini –özgürlük, eşitlik, kardeşlik– yüzyıl nasıl yeniden örgütledi? Dayatılan “demokrasi” adı altında bugün egemen olan tez, önemli olan tek şeyin özgürlük olduğudur. Özgürlük, aslında, diğer iki adlandırmanın maruz kaldığı küçümsemeden (eşitlik ütopiktir ve doğaya aykırıdır; kardeşlik “biz”in despotizmine götürür) bunca etkilenecek, tamamen hukuksal ya da düzenleyici olur: Aynı kurallar altında herkesin aynı şeyleri yapma “özgürlüğü.”

Bu şekilde düşünülen özgürlük, (kısa anlamında) küçük 20. yüzyıl boyunca, 1917’den 1980’e giden yüzyılda sürekli horlanmıştır. “Biçimsel özgürlük” olarak adlandırılıyor ve karşısına “gerçek özgürlük” çıkartılıyordu; “gerçek” sıfatının yerindeliliğine dikkat edin! “Biçimsel özgürlük” şu demektir: Eşitlikçi bir topyekûn projeye eklemelenmeyen, keza öznel anlamda kardeşlik olarak uygulanmayan özgürlük.

Yüzyıl boyunca eşitlik stratejik hedeftir. Politik bakımdan komünizm adı altında, bilimsel olarak aksiyomatik adı altında, sanatsal olarak sanatla yaşamın kaynaşması buyruğu altında, cinsel olarak “çılgın aşk” olarak görülür. Olumsuzun sınırsız gücü olan özgürlük önvarsayımdır ama tematikleştirilmemiştir. Kardeşlik ise, basitçe gerçeğin kendisidir, deneyimlerin yeniliğinin biricik öznel tanıklığıdır, çünkü eşitlik programa dair olarak kalırken, özgürlük araçsaldır.

Israrla belirtiyorum: Kardeşlik, yeni dünyanın, dolayısıyla yeni insanın gerçek tezahürüdür. Parti’de, eylemde, yıkıcı sanatsal grupta, eşitlikçi eşler arasında deneyimlenmiş olan şey, kardeşliğin gerçek şiddetidir. Peki ya içeriği, bireyin sonluluğu üzerinde sonsuz “biz”in başatlığının kabulü değilse nedir? Neredeyse artık tamamen kullanım dışı kalan “yoldaş” kelimesinin adlandırdığı şey de budur. Benim gibi onun da “biz” demesine izin veren bir hakikat sürecine dahil olduğu için özne olan kişi benim yoldaşımdır.

Bu nedenle, bütün bunların içinde ütopya ya da yanılsama sorununun asla olmadığını ileri sürüyorum. Öznenin ortaya çıkış mekanizması basit anlamda eksiksizdir. Lacan’ın terimleriyle, eşitlik hayalidir (çünkü, her şeyin nihai nedeni olsa bile, nesnel figür olarak meydana gelemez), özgürlük semboliktir (çünkü önvarsayılan aygıttır, verimli olumsuzdur) ve kardeşlik de gerçektir (yani burada ve şimdi, kimi zaman karşılaşıldır).

3. *Varyasyon, eleştirel*

Öznenin oluşumunu kolektif, dolayısıyla evrenselleştirilebilir bir aşkınlığa daima eklemleme riski, liberallerin insan bireyine vergi kabul ettikleri “doğal” ya da en azından nesnel özellikleri kolektife aktarmaktır. Yüzyıl bu sapmadan pek tasarrufta bulunmamıştır. Faşizmler, nefret ettikleri hakikat prosedürlerinin (politik icat, sanatsal yaratı, vb.) öznel evrenselliğinin yerine atıfta bulunan büyük kolektiflerin –ulus, ırk, Batı– belirlenimini koymayı ihmal etmediler. Düşünürü Lenin olmuş –ve Mao’nun da tanımlamaya çalışacağı– gerçek politik süreçlerin yerine, Sovyet devletinin gücünden yola çıkarak telaffuz edilen bu tür kendiliklerin (İşçi Sınıfı, Parti, Sosyalist Kamp...) ikâmesine “Stalinizm” denebilir.

Bu arada, Nazizmin ve sözde komünizmin (aslında Stalinci devletin), atıfta bulunan kendiliklerin doğumuna varana dek, “totalitarizm” adı altında kaba biçimde özdeşleştirilmesiyle aynı şeyi seslendirmemek için, bu iki politik düzenlemenin bütünüyle zıt olduğunu

belirtelim. Çünkü faşizmler, “proleter” adına bağlı özgürleşmenin politik süreçlerine, faşizmlere haklı olarak bağısız, göndermesiz, kozmopolit, devlet-karşıtı gelen süreçlere özellikle *karşıt* olarak ulusal ve/ya ırksal bütünlüklere ve bunların varsayılan temsilcilerine itaati savunurlar. Oysa ki Stalinci devletin tözselleştirmeleri gerçek politik süreçlerin şöyleşmesidir; Leninizmin devlete elkoymayı zihinsel mekanizmasına dahil etmekle kendini karşı karşıya bulduğu imkânsızlıktan menşeyi alan şöyleşmelerdir bunlar. Oysa ki devlet, faşist politika vizyonunun daima başı ve sonudur; devlet, kapalı büyük kolektiflerin varlığı varsayımına dayanır. Leninizmin, ardından da Maoculuğun tarihinde ise devlet, politikanın sonsuz hareketliliğinin karşısına iktidar işlemlerinin kaba sonluluğunun çıkardığı engelden başka bir şey asla olmamıştır.

Böylece, yüzyıl içinde bu politikaların mutlak karşıtlığı daha felsefi olarak ifade edilebilir. Faşizmler, özgürleşmenin sonsuzluğunun karşısına özneye uygulanabilir bir sonluluğun kanlı setini, varsayımsal bir tözün (Aryen, Yahudi, Alman...) sayılabilir özelliklerini çıkarmaya çalışırlar. “Komünizmler”, devletin sonluluğu ile –politika dahil ve özellikle politik olan– her hakikate içkin sonsuz arasındaki (Marx’ın alışıldık dehasıyla işaret ettiği) paradoksu deneyimler. Mitsel atıfta bulunan kendilikler faşizmlerin zaferine eşlik ederken, “komünizmler”in bozgununa şaşmaz biçimde imzasını atanlar da bunlardır.

Bununla birlikte, ister idealleştirilsin ve daha baştan itibaren bir fetih politikasının öznel desteği yapılsınlar, isterse de politik bir ataletin tumturaklı adı olsunlar, hiperbolik makroskopik hayali kendilik üretiminin olduğu doğrudur. Bu büyük kendilikler, daha önce sözünü ettiğimiz “özne-biz” değildir. Bir belirişin ya da bir olayın kökeni değil, atıl kolektiflerdir. Kendini bunlara adayanlar, bunları her özneleştirme için zorunlu sayar, yansıması/düşünümü ya da pratik açılımı özne-biz olan nesnel bir madde olarak kabul ederler. Bunları gönüllü olarak özneleştirmenin *pasif cismi* olarak adlandırmayı önereceğim.

Devlet denetiminin sınanması içinde bile, neden gerçek “biz”le, bir düşünce icadının fiili oluşu içinde “ben”i kapsayan “biz”le ye-

tinilmez? Etkin tekillığın belirlenimi neden kendini sıklıkla nesnel kendiliklerin, mitsel hipostazların bilinci ya da deneyimi olarak sunmak zorunda kalmıştır? Pasif bir cisim neden etkin kılınır? Bu korkunç nesneleştirmenin, süreçlerin *adlandırılması* problemine, adlar teorisine müdahale ettiğini görme fırsatımız her koşulda olacaktır.² Makroskopik bütünlüklere, örneğin “komünizme” bağlılıkları durumunda ya da bir devlete sabitlenme momentinde; bütün değerini veren, kısırlaştıran ya da bir süreci ucuza evrenselleştirirken bulunan adlara (proletarya politikası, burjuva sanatı, sosyalist kamp, emperyalist kamp, işçi ve köylü devleti...) davetiye çıkarılıp çıkarılmadığı sorusunu kendimize sorabiliriz. Ad, tekillığe kendinin ötesinde değer veren şeydir. Adların yüzyıl tarafından kullanımı da İki’nin, diyalektik olmayan sentezin esiridir. Bir yanda, yalnızca etkin tekillikleri sevmek önem taşır (kardeşliktir bu); diğer yandan, icadın eksik olduğu anlarda, Saint-Just’ün dediği gibi, “devrimin donduğu” anlarda bile bu tekillikleri tarihselleştirmek gerekir; saptanabilir nesnelliklerin taşıdığı adlarla bunların evrenselliğini aşıkâr kılmak gerekir.

Sonuçta sorun şudur: Yüzyılın içinde, ad vermek için büyük (nesnel) kolektiflere neden ihtiyaç var? Politik özgürleşme süreçleri neden daima proletarya gibi, halk ya da ulus gibi varsayımsal, nesnel ve toplumsal kendilik adı alırlar?

Sanırım, bunun bilime ödenen haraç olduğu ve sonuç olarak, iradeci 20. yüzyılın ortasında 19. yüzyılın bilimciliğinden kalan şey olduğu kanıtlanabilir. Nesnellik, gerçekten de, temel bir bilimsel normdur. Özne-biz’e uygun adların meşruluğu, “tarihsel materyalizm” gibi az çok kesin bilimlerde aranmalıdır. Nazizm bile kendini bilimsel olarak sunan ırksal bir mitolojidir. Köleleştirme ve kökünü kazıma hedefleri içindeki Nazizm, 18. yüzyıldan itibaren Avrupa’nın emperyal yayılmasına eşlik eden ırksal antropolojik jargonu temel alabileceğini düşünmüştür. Burada zahmetli ve canice kurguların söz konusu olduğu gerçekliğin ta kendisidir. Hayali bir Marksist bilimin

2 Yüzyıl düşüncesinde adlar ve geçirdikleri dönüşümler hakkında J.-C. Milner’in vazgeçilmez denemesinin adı bizi burada ilgilendiren sorunla gayet uygundur: *Les Noms indistincts* [Belirsiz Adlar] (Seuil, 1983).

varolduğu da, yüzyılın devrimci öznelliklerini belirleyen bu olmasa bile kabul edilecektir. Gerçek bağıntısı olmayan bu Marksizm, basitçe, bilimsel olarak meşru bir kardeşlik olduğunu ileri sürüyordu ve onun gücünü oluşturan da buydu.

4. Varyasyon, zamansal

Yüzyıl, tarihsel zamanın ne olduğuna dair kendi vizyonunu önerdi. Politik çatışmalara dair son derece kapsamlı soykütüksel bir vizyonu oldu; bu konuda, bütün insanlık tarihinin sınıf mücadeleleri tarihi olduğunu yazan Marx'ı takip etti. Akademik tarihçiler bile bu uzun süreyi kullandılar ve imleyenlerin akışından bakarak, bir insan yaşamı ölçeğini gülünç bir miktar olarak kabul ettiler.³ Dolayısıyla bu tarih asla “hümanist” değildi.

Günümüzde zamana dair hiçbir fikrimizin olmadığını görmek çok çarpıcı. Aşağı yukarı herkes için, ertesi gün soyut, önceki günse anlaşılmazdır. Zamandışı, anlık bir döneme girdik. Bu durum, zamanın paylaşılan bir bireysel deneyim olmanın ötesinde ne noktada bir yapım olduğunu ve hatta –ileri sürülebilir ki– politik bir yapım olduğunu göstermektedir. Örneğin bir an için Stalinci SSCB'nin sanayi gelişimini yapılandıran “beş yıllık planlar”ı düşünmeye çalışalım. Eisenstein'in *Staroye i novoye* [Eski ve Yeni] filminde olduğu gibi, eğer plan sanat eserlerinde bile yüceltilebiliyorsa, bu, ekonomik anlamının ötesinde (bilindiği gibi, bu anlamı kuşkuludur), planlamanın, insanların politik iradesine geleceği tabi kılma iradesini belirtmesindendir. Beş yıllık planın beş yılı bir rakamdan başka bir şeydir; kolektif isteğin gün be gün dahil olduğu zamansal bir maddedir bu yıllar. “Biz”im gücümüzün zaman içindeki ve zaman dolayısıyla

3 Oluşum fikri Marc Bloch'tan gelen *Annales* Okulu bir “uzun süre” teorisi ortaya attı. Bu Okul'un manifestosu Fernand Braudel'in *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque Philippe II*'dir (Armand Colin, 1949). Furet'nin girişimini bu Okul'un devamı olarak görmek ise, en azından, bütünüyle hukukçuluğun etkisindeki Habermas'ın eserini Frankfurt Okulu'nun ve dolayısıyla Adorno'nun negatif diyalektiğinin devamı kabul etmek kadar şaşırtıcıdır.

bir alegorisidir bu. Bütün yüzyıl, çeşitli biçimlerde, yapılandırıcı bir yüzyıl olmak istedi; ki bu da zamanın iradi yapımının sahnelenmesini içerir.

Köylülüğün zamanı oldukça eskiye uzanıyordu; hareketsiz ya da döngüsel bir zamandı, şenliklerin ritmiyle kısmen ödünlenen emek ve fedakârlık zamanı. Bugün, taşkınlıkla tam dinginliğin oluşturduğu çiftin etkisine maruz kalıyoruz. Bir yandan, propaganda her şeyin her an değiştiğini, vaktimizin kalmadığını, hemen modernleşmek gerektiğini, yoksa trenin (internet ve yeni ekonomi treni, “herkese cep telefonu” treni, sayısız hissedar treni, “bonus” treni, “emekli fonları” treni, falan filan) kaçırılacağını söylemektedir. Diğer yandan, bu gürültü patırtı bir tür pasif hareketsizliği, ilgisizliği, var olanın sürmesini güçlülükle gizlemektedir. Bu durumda zaman, bireysel ya da kolektif iradenin üzerinde hiçbir etkisinin olmadığı bir zamandır. Hareketliliğin ve kısırlığın erişilmez bir karmasıdır, durgun bir canlılık paradoksudur.

Yüzyılın güçlü fikri, bir buluş anında sıklıkla olduğu gibi hantallık ve dogmatizmle kullanılıyor olsa da, bize esin vermeye devam edecektir; en azından her öznelliği ortadan kaldıran “modernleştirici” zamansallığa karşı. Bu fikir, zamanın gerçeğine varmak isteniyorsa, onu inşa etmek gerektiği ve bu insanın da, kendini hakikat prosedürlerinin faili yapmaya gösterilen özene kesin olarak bağlı olduğudur. Bütünsel bir zaman yapımına dair epik önermeyi getirmiş olduğu için yüzyılı övüyoruz.

5. Varyasyon, biçimsel

Yüzyıl içinde, kolektif maddeselliğin egemen biçimleri nelerdi? Sanırım bu yüzyılın gösteri yüzyılı olduğu ileri sürülebilir. “Gösteri” nedir? Kendi gücünü seyrettirmek için kamusal alanı (sokak, meydan) kullanan kolektif bir gövdenin adıdır. Gösteri kolektif öznedir, biz-öznedir, bir gövdenin getirisidir. Gösteri, görünür bir kardeşliktir. Gövdelerin tek bir maddi biçim halinde bir araya gelmesi şunu söyleme işlevi görür: “Biz” buradayız ve “onlar” (muktedirler, ötekiler,

“biz”in oluşumuna dahil olmayanlar) korkmalı ve bizim varlığımızı dikkate almalılar.

Gösteri, yüzyılda, “Biz her şeyi değiştirebiliriz”in öznel ufku üzerinden anlaşılabilir. *Enternasyonal*’in belirgin sözcüsü içinde meşrulaştırır: “Hiçiz, her şey olalım.” Gösteri, tek tek bireyler olan bu “hiç”ler dizisinin özlem duyduğu bütünlüğün ana hatlarını belirtir.

Yüzyıl, gösterilerin yüzyılıydı ve bu gösterilere politikanın isyancı figürü kalıcı bir şekilde musallat olmuştu. İsyan, “biz”i donatan gövdenin nihai şenliği idi, kardeşliğin son eylemiydi. Evet, gösterinin ve isyanın paradigması altındaki yüzyılın şenlik anlayışı, her koşulda şenlik olması gerektiğini, şeylerin alışıldık rejimini aniden kesintiye uğratmayı beraberinde getiriyordu. Günümüzde şenlik, örnek olacak şekilde anlaşmalı ve kimseyi tehlikeye atmadan, bizi her türlü politik kaygıdan uzaklaştıran şeydir. Hükümet uzmanlarının, kaygılı yüzleriyle, halkın “güçlü şenlik işaretleri” talep ettiğini raporladığı görülür. Ciddi gazeteler, dünya kupasında Fransa’nın zafer şenliklerini 1945 yılında Paris’in kurtuluş gösterileriyle karşılaştırır. Neden Bastille’in alınışıyla ya da Uzun Yürüyüş’le karşılaştırılmaz? Günümüzde şenliğin bir tür karşı-gösteriyi adlandırdığı söylenebilir.

Filozof burada “gösteri”nin Hegelci bir kelime olduğunu hatırlamalıdır, diyalektiğin bir kelimesidir, herhangi bir gerçekliğin “kendinden çıkışı”nı belirtir. Hegel’in temel tezi, gösteri yapmanın [kendini göstermenin] varlığın özü olduğudur.⁴ Özün özü, belirmektir. Bu noktada, yüzyıl, son derece anti-diyalektikken diyalektiktir. Hangisi olursa olsun herhangi bir kardeşlik için, dolayısıyla inşa halindeki bir biz-özne için, gösteri yapmak, kendini göstermektir. “Biz”in varlığı, gösterinin içinde kendini gösterir, aynı zamanda tükenir. Bu gösteride büyük bir diyalektik güven vardır. Çünkü “biz” sonuçta, gösterilerinin [tezahürlerinin] bütününden başka bir şey değildir. Bu anlamda, “biz”in gerçeğine –ki kısaca, gerçektir–, gösteri içinde ve gösteri dolayısıyla herkes erişebilir. “Gerçek olan ne vardır?” sorusuna yüzyıl cevap verir: Gösteri yapmak. Gösteri yapmayan, yoktur.

4 Hegelci motifin güçlü bir çözümlemesi Michel Henry’nin önemli kitabı *L’Essence de la manifestation*’da (PUF, 1963) bulunur.

6. Varyasyon, bir kez daha eleştirir

Yüzyılın düşüncedeki büyük zaaflarından biri, aslında bir tür belirsizlik bölgesi olan şey, temsil edici bir meşruluk anlayışını benimsemiş olmasıdır. Örneğin politikada, Lenin'in gecikmiş sözcelerinden birini yüzyıl geniş ölçüde desteklemiş ve uygulamıştır. Yazarının "Marksizmin abc'si" olarak sunduğu ama yine de kuşku verici bir sözce: "Kitleler sınıflara bölünmüştür, sınıflar partiler tarafından temsil edilir, partiler de liderler tarafından yönetilir." Partiler ve liderler, temsil edici bir işleminden meşruluk bulurlar.

Bu meşruluk anlayışının gerçek tutkusunda sınanması, gerçeğin kendini temsil etmediği, gösterdiği/sunduğu engeliyle karşılaşır. Yüzyıl, (devrimci politik parti, bir sanat okulunun manifestosu, bir bilimin entegral didaktiği gibi) farklı icatları içinde gerçek ile temsilin uyumsuzluğuna sürekli gelip çarpmaktadır. Gerçeğe rastlanır, kendini gösterir, kendini oluşturur, ama kendini temsil etmez. Engel buradadır. Eğer her meşruluk temsiliyse, meşruluk, bağlılığını belirttiği gerçek açısından bir kurgudur yalnızca.

Bir gösteri, bir isyan, daha geniş olarak politik bir sekans, tıpkı tavrının şiddeti içinde ele alman sanatsal bir yaratı gibi, asla temsil edilebilir değildir. Kardeşlik temsil edilemez. Daha önce belirttiğim gibi, atıl ve bu nedenle "nesnel" varsayılan büyük makroskopik bütünlere (kendinde-sınıf, ırk, ulus...) çıkartılan uygunsuz celp, temsili meşruluk dolayımının özneleşmesine müdahale eder. Çünkü yalnızca atalet temsil edilebilir. Bu durumda, olayın ve gösterinin gerçek modelinden bilimin ideal modeline geçilir.

Atıl bütünlüklerden yola çıkan temsiliyet ve yapay meşruluk, gerçekten kendini gösteren ve her zaman süreksiz olan şeyin deliklerini tıkar. Felsefi olarak, sorunun özü, gerçeğin süreksiz olduğudur. Lacan'ın imgeleri kullanarak [*image*] söylediği gibi, var olan şey, "gerçeğin tohumları"dır. Benim deyişimle: Çok sayıda hakikat prosedürü vardır, çok sayıda yaratıcı sekans vardır ve bunlar arasında süreklilik sağlayan hiçbir şey yoktur. Kardeşliğin kendisi süreksiz bir tutkudur. Gerçekte yalnızca kardeşlik "anları" söz konusudur.

Temsili meşruiyet protokolleri, sürekli olmayı sürekli kılmaya, ayrı sekanslara tek bir ad vermeye, bunu, “proletaryanın büyük yöneticisi” ya da “sanatsal modernitenin büyük kurucusu” gibi, kurgusal nesnelliklerden çekip çıkarmaya çalışır.

Bu, kuşkusuz, yüzyıla sahte kahramanlar da gerektiği şeklindeki epik –ve hoş giden– anlatının karanlık bir yanıdır.

7. Varyasyon, anti-diyalektik

Yüzyılın entelektüelliğini her alanda canlandıran İki teorisinin tekilliği üzerinde durdum.⁵ Bu, anti-diyalektik, sentezsiz bir İki’dir. Oysa bizim, kardeşliğin tüm tezahürleri içinde, temel bir İki’miz vardır: “Biz” ile “biz olmayan.” Yüzyıl, “biz olmayan”ı düşünmenin iki tarzını karşı karşıya getirir. Burada ya çokbiçimli bir amorfluk, örgütsüz bir gerçeklik ya da *bir başka* “biz” görülür; dışsal ve dolayısıyla antagonist bir özne. Bu iki anlayış arasındaki çatışma temeldir ve anti-diyalektiğin diyalektiğine sahiptir. Gerçekten de, “biz” dışsal olarak biçimsiz gönderme yapıyorsa, onun görevi, bu biçimsizi biçimlendirmektir. Bu durumda, her kardeşlik onun biçimsiz dışsallığını “biçimlendirme”nin öznel bir momentidir. Örneğin ilgisizleri Parti’ye katmak gerektiği, sağı tecrit etmek için solun merkezi birleştirmesi gerektiği ya da sanatsal bir avangardın herkese duyarlı bir hitabın biçimlerini bulması gerektiği söylenecektir. Ama bu durumda yüzyıl, her özne-biz’in bir biçim üreticisi olması anlamında biçimci bir yüzyıl olarak görülür. Sonuç olarak bu, gerçeğe erişim biçim yoluyla yapılır demektir; hiç kuşku yok ki, tam da *Ne Yapmalı?*’da Lenin’in (Parti, politik gerçeğin biçimidir), Devrim sonrası Rus “biçimciler”inin, Bourbaki okulundan matematikçilerin ya da –göstermiş olduğumuz gibi– Brecht ve Pirandello’nun yapmış oldukları

5 Yüzyılın anti-diyalektiğinin gerçekten İki teorisi mi, yoksa daha ziyade Bir teorisi mi olduğu; ama paradoksal Bir’in, bazı yeni-Platoncuların, sonra da Şii İslam’ının İranlı düşünürlerinin tematikleştirdikleri şekliyle Bir’in teorisi mi olduğu Christian Jambet’yle aramdaki özel bir tartışmadır. Bu konuda Jambet’nin kitabına bakılabilir: *La Grande Résurrection d’Alamût* (Verdier, 1990).

şey de budur. Tersine, “biz olmayan”, antagonistik öznel olarak, mecburen *daima önceden biçimlenmişse*, her kardeşliğin ilk görevi mücadeledir, ki bu mücadelenin de hedefi ötekinin yıkımıdır. Bu durumda, kim ki Parti’yle birlikte değildir ona karşıdır denecektir; sağ ezmek için solun merkezi terörize etmesi gerektiği; ya da sanatsal bir avangardın, gösteri toplumunun içinde “yabancılaşmamak” için muhalefeti ve tecridi araması gerektiği söylenecektir.

Yüzyılın bağrında, her ilksel ikiliğin anti-diyalektiğine bağlı nedenlerle, biçimlendirme ile yıkım arasındaki tamamen diyalektik çelişki işin içine girer. Mao tamamen yenilikçi bir metinde,⁶ aslında sentezsiz ya da anti-diyalektik olan “antagonist çelişkiler” ile bunları ele alma tarzına ve sonuçta biçimlenme ile yıkım arasındaki tercihe yönelik olan “halk içindeki çelişkiler”i ayırarak, bu tali çelişkiyi biçimlendirmiştir. Mao’nun temel direktifi “halk içi çelişkileri” asla antagonist tarzda ele almamaktır. Dolayısıyla, *biçimleme ile yıkım arasındaki çatışmayı biçimleme yoluyla çözmek* gerekir.

Bu, belki de, yüzyılın bize miras bıraktığı en derin, aynı zamanda en güç derslerden biridir.

6 Mao’nun diyalektik üzerine iki büyük denemesi *Çelişki Üzerine* ile *Halk İçindeki Çelişkilerin Doğu Çözümü Üzerine*’dir. Bu metinlerin ilki (1937’de yazılmıştır) Brecht’in hayranlığını kazanmıştır. 50’li yılların başında *Çalışma Günlüğü*’nde (Philippe Ivernel çevirisi) ondan alıntı yapar. 60’lı yılların ortasında Althusser, temel bir makale olan “Çelişki ve Üstbelirlenme”de bunu ustalıkla kullanmıştır. Ben de her iki metni 70’li yılların ortasında yazdığım *Çelişki Teorisi* adlı kitapçıkta yorumladım. Bu metinlerin, bazı doçentlik programlarına dahil oldukları görülse de, istisnasız bütün kitapçılardan tamamen yok olması ise zamanın bir işaretidir.

X

Zulümler

26 Ocak 2000

İlki uzun bir şiirden olmak üzere iki alıntıyla başlamak istiyorum. 1915'te yazılan bu şiirin yüzyılın en muazzam şiirlerinden biri olduğu kuşkusuz:*

*Birbiriyle uyumsuz ve benzeşen
bir duygular senfonisi yükseliyor,
Kanımda uğuldayan fırtınalı cinayetlerin, denizin
Kanımda çınlayan o çılgın cümbüşlerin orkestrası,
Ruhumda azıp yükselen kızgın bir kasırga,
Görüşümü karartan ve bütün bunları yalnız derim
Ve damarlarımla görüp düşlememe
yol açan sıcak bir toz bulutu!
Korsanlar, korsanlık, gemiler ve o saat,
Ganimetlerin yüklendiği o denizcilik anı,
Tutsakların korkudan neredeyse çıldırdıkları,
Bütün cinayetleri, ürkünçlüğü, gemileri,
insanları, denizi, göğü, bulutları,
Rüzgârları, enlemleri, boylamları, çılgınlıklarıyla,
Nasıl isterdim bütün onlarla,
onların hepsiyle bedenim acı çeksin,*

* Şiiri Cevat Çapan'ın Türkçesiyle sunuyorum (Fernando Pessoa, *Uzaklıklar, Eski Denizler*, Can yayınları) (ç.n.).

*Bedenim ve kanım, bütün varlığım
tek kızıl bir toprak olsun,
Kaşınan bir yara gibi çiçek açsın ruhumun düşsel etinde!*

*Ah, o suçların tümüyle özdeş olmak!
Gemilerin saldırganlarının,
Kan dökücülüğünün, ırza geçmelerinin tüm öğeleri olmak!
Bütün o yağmaların yaşandığı yerlerde bulunmuş olmak!
Bütün o kanlı tragedyalarda yaşamış ya da
yok olmuş herkes olmak!
O korsanlığın doruğundaki korsan-özeti ve etiyle kemiğiyle
Dünyanın bütün korsanlarının kurban-bileşimi olmak!*

İkincisi, ilkinden on beş yıl sonra yazılmış bir tiyatro oyunundan:

ÜÇ AJİTATÖR:

Karar veriyoruz:

O halde yok olmalı, hem de tamamen.

Çünkü onu ne götürebiliriz ne bırakabiliriz.

Onu kurşuna dizmeli ve kireç çukuruna

atmalıyız çünkü

Kireç onu yakacaktır.

KONTROL KOROSU:

Başka çare bulamadınız mı?

DÖRT AJİTATÖR:

Bu kadar kısa sürede başka çare bulamadık.

Hayvanın hayvana yardım etmesi gibi,

Biz de ona yardım etmek istiyoruz, o ki

Savaştı bizimle birlikte, bizim davamız için.

Beş dakika düşünüp, peşimizden gelenlerin

bakışları altında,

Aradık

İyi bir yol.

Şimdi siz de arıyorsunuz

İyi bir yol.

(Sessizlik)

*Dolayısıyla, karar veriyoruz: Şimdi
Gövdemizden kesip atıyoruz kendi ayağımızı.*

Öldürmek, dehşet verici.

*Ama yine de yalnızca başkalarını değil,
Bizimkileri de öldürüyoruz, gerektiğinde.*

Çünkü yalnızca şiddet değiştirebilir

Bu kanlı dünyayı,

Yaşayan herkes bilir bunu.

Henüz bize izin verilmedi, söylemiştik,

Öldürmemek.

Yalnızca şaşmaz dünyayı değiştirme

iradesiyle gerekçelendirdik

Bu kararı.

KONTROL KOROSU:

Devam edin hikâyenize, sempatimizi

Kazandınız.

Gerekeni yapmak kolay değildir.

Onu mahkûm eden siz değilsiniz,

Gerçek.

Bu iki metin arasında ne tür bir ortaklık var? Elbette ki, ne yazarlar, ne üslup, ne de öznel duruş ya da bağlılık figürü benzer. Her ikisinde de ortak olan şey, gerçeğin, zulümden, en aşağılık suç karşısındaki bir tür büyülenmeden ayrılamaz görüldüğüdür.

Birinci metin *Denize Övgü*'nün kısa bir parçasıdır. Portekizli şair Fernando Pessoa'nın "heteronim"lerinden birinin, Alvaro de Campos'un imzasını taşımaktadır. İkincisi, Bertolt Brecht'in "didaktik" denen oyunlarından biri olan *Tedbir*'in 6. sahnesinden alınmadır. Pessoa burada Judith Balso'nun gözden geçirdiği, Armand Guibert tercümesiyle, Brecht ise Édouard Pfrimmer'in tercümesiyle verilmiştir.

Pessoa daha genç olsa da, iki adamın tarihsel olarak pek uzak olmadıkları söylenebilir. Portekizli'nin 14 Savaşından önce yazdığı ve 1935'teki erken ölümü nedeniyle, İkinci Dünya Savaşı'nı göremeye-

ceği ise ayrı bir konudur. Yine de her ikisi de, 20'li ve 30'lu yıllarda yaratılarının ortasındadırlar.

Aralarındaki mesafe, yalnızca zamandan kaynaklanmaz; o yılların Avrupa'sında merkezi olanla yanal olan arasındaki ilişkiye de bağlıdır. "Yeni bir dünya, evet, ama ne zaman?" başlıklı dersime aldığım Brecht, Avrupa dramının tüm iplerini elinde tutmaktadır: Almanya, iki savaş, Nazizm, komünizm, sürgün, Amerika Birleşik Devletleri'yle ilişki, "reel sosyalizm", vb. arasında Pessôa yalnızca Portekiz'le, dolayısıyla Avrupa'nın kenarıyla ilişkilenmiş, önce iktidarsız cumhuriyetler, sonra da Salazar diktatörlüğü altında uyuşup kalmış; olaylar karşısında tutuculuk ve polisiye tarzda cimrice para biriktirme dışında hiçbir şey getirmeyen monoton otoriterliğiyle parıl parıl parıldayan bir faşizmin tamamen zıddı olan küçük bir ülkeyle özdeşleşmeyi gururla seçmiştir. Burada, Pessôa, eksik görkemi tek başına yaratarak, yüzyılın kuşkusuz en yoğun ve en değişken şiirini yazmıştır. Ama, bildiğim kadarıyla Pessôa ile Brecht'in birbirlerinden hiç haberdar olmaması ayırt edici bir durumdur.

Tarihte bulundukları yer itibarıyla ayrıldıkları gibi, kişisel yazgılarıyla da yakınlaştırılamazlar.

Güney Afrika'da doğan ve ustalıkla İngilizce konuşan Pessôa çok genç yaşta Lizbon'a geri döner ve şehirden bir daha ayrılmaz. Onun yaşamı, ticaret alanındaki bir memurun nispeten görünmezliği ile avangard şair aktivizmi arasında bir sentezdir. Pessôa, tıpkı geçici bahtsızlığı içindeki Portekiz gibi, kendisinin de Tarihten korunaklı bir yerde olduğunu bilmektedir. Bununla birlikte, tarihten "eğimli" geçer (*Eğimli Yağmur* başlıklı büyük bir şiirin anlamlarından biridir bu) ve bunu yapmak için, şeylerin her türlü tekyanlı görünümünden korunması ve son derece karmaşık bir zihinsel dünyayı bir münzevi gibi inşa etmesi gerekir. Kısacası, Pessôa, büyük keşifler dönemin-den beri kendi ülkesinde sönmüş olan politik-tarihsel yoğunluğun yerine, düşünce yapımlarının karmaşıklığını geçirir. Bu işlemin temel öğelerinden biri, "çok-olmak"tır, buna "heteronim" adını vermiştir. Gerçekten de, şiirsel eserini dört ad altında sunar ve gerçekten de, üslupları, kapsamları, metafizikleri bakımından tamamen fark-

lı dört eserin bir araya getirilemez bütünüdür bu. Bu heteronimler, Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, “Pessoa’nın kendisi” ve Ricardo Reis’tir.¹ Sanki tek bir insan, yüzyıl içinde Portekiz şiirinin bütün olabilirliklerini yazmayı üstlenmiş gibidir. Tarihsel Portekiz’in geri çekildiği gezegen çapındaki tarihsel duruma yakışır şair. Pessoa, eş görülmemiş şiirsel bir karmaşıklık icat ederek zamansal köhneleşmeye karşı mücadele eden kişidir.

Brecht ise durumların karmaşıklığıyla dolaysız olarak ilişkidir ve bunun için poetik bir uzam yaratmaya ihtiyacı yoktur. Onun sorunu, daha ziyade, karmaşık olan ve kendi karmaşıklığını gören bir durumda, güçlü, basit ve organik mihenk noktaları bulmaktır. Bu nedenle çok büyük bir tiyatrocı olacaktır; tiyatro, sadeleştirmenin, stilize gücün en yetkin sanatıdır. Brecht, çağın oluşum kargaşası karşısında kitleyi eğitme gücüne hangi yeni teatral poetikanın sahip olacağı sorusunu kendine sorar.

Sonuçta, Pessoa ile Brecht arasındaki önemli ayrımın, birinin, karmaşıklığın poetikasıyla sadeleştirmeye karşı mücadele etmesi, diğersinin ise karmaşıklık içerisinde etkili bir poetik sadeleştirmenin yollarını araması olduğu söylenebilir.

Aşırı şiddetin, en radikal vahşetin bizim gözümüzde neredeyse kibar bir şekilde temsili içinde bunların çakıştığını görmek çok çarpıcıdır. Bu noktada ikisi de bu yüzyıla aittir. Çünkü vahşet, edebi 20. yüzyılın önemli bir temasıdır. Elbette vahşetin sanatlardaki bu ısrarı, devletlerin vahşetinin her yerdeki varlığına indirgenebilir. Ama bu biraz kestirme bir yol olur. Dikkat edilmesi gereken şey, edebi üretimin hem malzemesi hem de kaynağı olarak vahşettir. Vahşet, yüzyılın içinde, bir ahlak sorunu (yine Nietzsche’ye bir borç) olmaktan ziyade, bir estetik sorundu. Artaud ve onun “vahşet tiyatrosu” talebi, Bataille’in kurban etme üzerine düşünceleri ya da –daha önce gördü-

1 Pessoa’nın şiirinde heteronimlerin teorik işleviyle ve özellikle de bu “teknğin” şiir ile metafizik arasındaki ilişkilerde izin verdiği düşünce düzeniyle ilgili olarak, bu soruların biricik gerçek “uzmanı” Judith Balso’ya başvurulabilir. *Pessoa, le passeur métaphysique* adlı bütünleyici kitabının çıkmasını beklerken, örneğin, Pessoa üzerine Cerisy kolokyumu kitabında (Christian Bourgois, 2000) “L’hétéronyme: une ontologie politique sans métaphysique” adlı makale okunabilir.

ğümüz gibi— en berbat şiddetler karşısında, Lawrence ya da Malraux gibi maceracı-yazarların daha ziyade serinkanlı katılıkları akla gelir.

Pessôa’da vahşet korsanlar metaforu içindedir. Arka planda, başlaticıları Portekizliler olan sömürgeci vahşet söz konusudur. Brecht’e göre, “ajitatörler” adı altında Komünist Parti söz konusudur; Parti’nin talebi, fiili vahşet ve vahşetin rasyonel olumlanması olarak muktedir olduğu şey söz konusudur. Çünkü ajitatörlerin verdikleri karar, hem-fikir olmayan, Parti’den ayrılmak isteyen, ama düşmanın ellerine bırakılamayacak kadar çok şey bilen “genç yoldaş”ın tasfiyesidir.

Her iki durumda, bir vahşet yerinin metinsel kuruluşu vardır. Bireyin kendisinden daha geniş bir şey tarafından aşıldığı moment; doymakbilmez denizcilik yerinin simgesi olan Korsanlık ya da Tarihin figürü olan Parti. Kişisel özneliğin parçalandığı, çözüldüğü ya da başka türlü yeniden oluştuğu moment. Vahşet, özünde, “özne-ben”in bütünsel çözülüşüne karar verilmesi gereken momenttir. “Özne-biz”le fikrin bir olması için, “özne-biz”in kendini savlmasını hiçbir şeyin kısıtlamaması için vahşet gerekir, der Alvaro de Campos ve Brecht. Fikir ancak bir “özne-biz” içinde vücut bulabilir; ama “özne-ben”, kendi çözülüşüne ancak işkenceyi/eziyeti üstlenme, hatta arzulama riskiyle katılır.

Her iki durumda, gerçeğin figürü olan vahşetin kabulü vardır. İki yazara göre de, gerçeğe ilişki asla uyum olarak verili değildir, çelişiktir, sertliktir, kopukluktur. Brecht’in yazdığı gibi, “bu canı dünyayı yalnız şiddet değiştirebilir.” Campos’un yazdığı gibi, içselleştirilmesi gereken şey, “bütün cinayetleri, ürkünçlüğü, gemileri, insanları, denizi, göğü, bulutları, rüzgârları, enlemleri, boylamları, çılgınlıklarıyla,” saf çokluktur. Gerçek, sonunda her zaman kendini beden sınavı olarak sunar. Tek gerçek bedenin, işkence gören, gerçeğin lime lime ettiği beden olduğu, korkunç ama eski bir fikirdir. Korsanlar imgesinde olduğu gibi, kireç ocağına atılan “genç yoldaş”ın bedeninin uğursuz görüntüsünde de dönüp duran budur. Şiirin ve tiyatronun eğilimi, söylenmeyi ve pratik politikanın gerçekten itiraf edemediğini söylemek değil midir? Bir bedenin gerçeğe maruz kaldığına tanıklık eden şey, yaradır. Özünde, bir hakikatin militanlarının vahşeti kabulü, özne-biz’in duyarsız çünkü ezeli bir beden olarak temsil

edilmesinden gelir. Şiddete duyarlılık, ölümsüz bir “özne-biz”in bireysel bileşeninden başka bir şey değildir.

Gerçek diyalektik, vahşet ile soğukkanlılık arasında bulunur; hakikatin soğukkanlılığı. 20. yüzyıl, soğukkanlı, evrensel, aşkın fikrin, tarihsel bir beden içinde cisimleştiğini ileri sürer; bu beden, soğukkanlı olmayan bedenlerden, ıstırap içindeki bedenlerden oluşmuştur. Süreç olarak hakikat, hem (onu oluşturan şeyden dolayı) ıstırap çeken hem de (fikir varlığıyla) soğukkanlı bir bedendir. Bundan böyle, vahşet artık bir sorun değil, bir momenttir; ıstırap çeken beden ile soğukkanlı beden arasındaki paradoksal birleşme momentidir.

Metaforik açıdan, Mandelstam’ın gördüğü gibi, yüzyılın içinde İsevi bir şey olduğu doğrudur. Çünkü yüzyıl, tecessüm nedir sorusunu sorar. Bu soruyu, tarihte mutlak nedir, biçiminde sorar. Tecessüm etmiş Tanrı simgesi, İsa’nın işkence gören bedeniydi. Yüzyıl içinde uzun bir şehit listesi vardır ve bu, fikrin işkence görmüş bedeninin sergilenmesidir.

Felsefi açıdan bu, tersine dönmüş bir Platonculuktur. Platon’a göre sorun, hissedilir olanın İdea’sını ortaya çıkarmaktır. Yüzyılın içinde sorun, İdea’ya [düşünceye] hissedilir gücünü vermektir. Bu, yükselen bir diyalektik yerine düşen bir anti-diyalektiktir.

Her şey, kesin olarak, “özne-ben” ile “özne-biz” etrafında dönüp durur. Ölümlü ve ıstırap çeken bir özne ile ölümsüz ve soğukkanlı bir öznenin –bütün bunlar ayrılmaz kalırken– bileşimi gerekir. Bu durumda sorun, kökensel olarak soğukkanlı olmayan bir bedeni, İdea’nın mutlaklığının hangi sınavlara tabi kıldığını bilmektir.

Yalnızca İdea’da gerçek vahşet vardır. Vahşette bizim sanatçılarımızı büyüleyen şey budur. Bugün bilmekteyiz ki, İdea öldüğünde cellat da ölür. Geriye, celladın ölmesi meşru dileğinin sonucunun şu emir olup olmadığını bilmek kalır: “İdea olmadan yaşa!”

Şu an için bu soruya cevap vermeyeceğim. Ana noktaya, bireyleşmiş beden olan özne ile İdea’nın anonim üretimi olan özne eklemlenmesi noktasına geri dönelim. Bunun için, sözü yeniden Pessôa’nın *Denize Övgü’sü* ile Brecht’in *Karar*’ına vereceğim; ama önceden bazı noktalar üzerinde durarak.

Denize Övgü, yapısı çok sağlam, ama çok karmaşık, engin bir şiirdir. Yalnızlıktan yalnızlığa gider; öyle ki, son sözü “biz” değildir. Korsanlar imgesi içinde hazırlanan kolektif vahşet, bir geçiştir, kuşkusuz uzun, neredeyse aynı şeyleri söyleyip durur, ama aynı zamanda bir geçiştir, bir tür sanrılı hülyadır.

Şiirin içinde yedi moment saptanabilir.

1. Tek başına, yüksek sesle konuşma: Lizbon’da, belirsiz, ama şiire bağlanan bir “özne-ben”, Tage’nin haliç güneşi altında limana, rıhtıma bakıyor. Gökyüzünde bir vinç dönmektedir.

2. Platoncu moment. Yalnızlık, şeylere dair saf bir fikir meydana getirerek kendinden çıkar. “Büyük Rıhtım”ı, esas Rıhtımı gördüklerinin özü olarak gerçekleştirir.

3. Kesinlikle öfkeli bir çokluğun sahnelenmesiyle bu moment bозulur. Bu çokluk, “biz”e doğru kolektif bir çağrı yaratır, yalnızlığı parçalar. Bu duraktan bir bölüm veriyorum (alıntı A):

[A]

Yola çıkmak istiyorum sizinle, sizinle yola çıkmak!

Hepinizle birlikte,

Gittiğiniz her yere!

Yüz yüze gelmek istiyorum karşılaştığınız tehlikelerle,

Yüzümde hissetmek yüzlerinizi buruşturan rüzgârı,

Dudaklarınızı open deniz tuzunu ufalamak,

El vermek çabanıza, fırtınalarınızı paylaşmak,

Sonunda sizin gibi o olağanüstü limanlara ulaşmak!

[...]

Sizinle yola çıkmak

Ve geride bırakmak —ah, haydi, düşün önüme!—

Uygur giysilerimi, kibar davranışlarımı,

Doğuştan içimde olan o zindan korkusunu,

O sakın hayatımı,

O elden günden uzak, durağan, düzenli hayatımı!

4. Önceki çağrının etkisi olarak, korsan-çokluk içinde “özne-ben”in bütünüyle parçalanması gelir; mutlak anlamda vahşi bir

“özne-biz” içinde kişisel öznenin vecd içinde bir tür genişlemesidir bu. İkinci alıntı da buradan kaynaklanıyor (alıntı B):

[B]

*Ah, korsanlar! Korsanlar!
Karanlık, acımasız bir şeyler yapma tutkusu,
Gözü dönmüşçesine tüyler ürpertici şeyler,
Nazik bedenlerimizi, kadınsı sinirlerimizi
Soyut bir şehvet gibi kemiren ve boş bakışlarımızı
Çılgın ateşlerle tutuşturan bir tutku!*

[...]

*Kanlı ve şehvetli çılgınlıklarınızda
Her zaman övünçle boyun eğeyim!*

5. Ani bir kesinti. Sanki çözülmenin atılımı, vahşet ile boyun eğme konusundaki hayali gücün bir sınırına varıyor gibidir. Ardından, “özne-biz” çözülür ve “özne-ben”e doğru sanki melankolik bir geri çekilme görülür.

6. Bununla birlikte, başka tür bir çokluk öznenin yaratıcı gücünü daha da genişletir. Bu çokluk, korsanlarınkı gibi, dinamik, vecd eden ve vahşi değildir. Ticari ve akılcıdır, iş bitiricidir, hamarattır. Alvaro de Campos buna “burjuva” diyecektir. Aslında bu, şiirin hümanist momentidir. Benim yaptığım C alıntısı, bu altıncı dönemdenidir:

[C]

Yolcular, yolculuklar – bunların her türlüğü!
Nice ulusları yeryüzünün!

*Nice uğraşlar! Nice insanlar!
İnsanın hayatını yöneltebileceği nice değişik yönler
Ve sonunda her zaman, her zaman aynı olan hayat.
Sayısız garip yüzler! Bütün yüzler biraz gariptir çünkü
Ve hiçbir şey insanları seyretmek kadar*

*kutsallık duygusu vermez bize.
Kardeşlik devrimci bir kavram değildir ne de olsa.*

*Kardeşliği yaşamak öğretir bize, her şeyi
 hoş görmeyi öğrettiği gibi,
 Ve insan şaşar ne kadar çok şeyi
 hoş görmek zorunda olduğuna,
 Sonunda hoş gördüğü şeylere bakıp nerdeyse
 sevgiyle ağlamak gelir içinden!
 Ah, ne kadar güzeldir bütün bunlar, ne kadar insanca
 Ve duygularımıza sıkı sıkıya bağlı,
 ne kadar candan ve burjuva,
 Öylesine kârmâşık ve yalın, öylesine soyut ve hazin!
 Bir o yana bir bu yana savurarak
 insan olmayı öğretir bize hayat,
 Zavallı insanlar! Hepimiz, her yerdeki biz zavallılar!*

7. Hümanizmayla bütünleşemeyen, bir tercih ve bir şefkat olarak görülen evrensel hoşgörüyü sözünü boyun eğdiremeyen şair, başlangıçtaki figürün hemen yakınına geri çekilir: Limanın tepesinde dönüp duran bir vincin değirmi hareketiyle ölçüşen bir yalnızlık.

Karar 1930 yılında yazılmış “didaktik” denen bir oyundur. Neyin öğretisi, neyin aydınlatılmasıdır? Parti’nin; devrim görevlerini üstlenmiş politik öznellik olarak ve özellikle “özne-ben” ile “özne-biz”in eklemlenmesinin örgütlü paradigması olarak algılanan Komünist Parti’nin. Bu oyun politik bakımdan angaje olsa da, Brecht’in bir sanatçı olarak Parti’den söz ettiği açıktır. Onu ilgilendiren konjonktür ya da taktik değildir. Brecht Parti’nin özünü, Leninizm-sonrası dönemdeki türsel işlevini sahnede göstermek istemektedir.

Oyunun başlığı çok belirgindir. Merkezi temanın, karar verme makinesi olarak görülen parti olduğunu belirtir. Parti karar verir, ne demektir? Parti adına alınan bir kararın gerekçeleri ve prosedürleri nelerdir? Parti, aşkın karar kapasitesi adına militanlarından ne isteyebilir? Brecht –ve bu sanatsal bir tercihtir; sınırlar deneyiminin bir tercihidir– iğrenç bir kararı tiyatrolaştırır. Oyun Çin’e gönderilmiş Rus komünist ajitatörlerin hikâyesini anlatmaktadır. Komünist Enternasyonal’in soyut figürü olan sahne, demek ki tüm yeryüzü-

dür; tıpkı Pessôa için korsanların kozmik bir şiddetin adı olması gibi. Ajitatörlerin olduğu yerdeki durum, insanlar için korkunçtur ve daha da kötüye gitme riski taşımaktadır. Ama politik mantık hemen harekete geçmemeyi buyurmaktadır. Genç bir yoldaş, insanların ıstırapı adına bu mantiğa rağmen, hemen harekete geçmek gerektiğini düşünür; politik sorumluların herhangi bir şey yapmadığı bu durumun sürmesine daha fazla katlanamaz. Diğer militanlar, bu ivedi duyarlılık karşısında, onu politik rasyonelliğe davet etmeye boşuna çabalarlar. O genç yoldaş direndiğinden ve böylece, özne-biz gibi ya da Parti gibi hareket eden bütün grubu tehlikeye attığından, yoldaşları onu öldürmeye ve cesedini bir kireç ocağına atmaya karar vereceklerdir.

Seyircinin genç yoldaşla duygusal yakınlık kurması, hatta onunla özdeşleşmesi için Brecht her şeyi yapmıştır. Sıradan bir bireysel özne söyleşisi sürdürür. Bu öznenin meşru duyarlılığının karşısına, saf politik aklın mesafeli kaydı içinde, stratejik bir mantık çıkarılır ki bu, “biz” söylemidir.

Parti’nin komünist militanları arasındaki tartışmanın bir bölümünü 6. sahneden bir alıntıyla aktarıyorum:

GENÇ YOLDAŞ:

Ama Parti kim?

Telefon başında bir büroda mı oturur?

Düşünceleri bir sır mıdır, kararlarını bilemez miyiz?

Kimdir Parti?

ÜÇ AJİTATÖR:

Parti biziz.

Sen, ben, siz – hepimiz.

Senin ceketinin içinde ısınır, yoldaş,

Senin kafanda düşünüür.

Ben neredesem orası evidir partinin;

nerede ona saldırılsa orada mücadele eder.

Hangi yoldan yürüyeceğimizi göster bize,

biz de o yolu tutacağız

*Senin gibi; ama
 Bizziz tutma, doğru yolu.
 Biz olmadan o yol
 Kötünün de kötüsüdür.
 Kendini bizden ayırma!
 Biz yanılabiliriz ve sen haklı olabilirsin, o halde
 Bizden ayrılma!
 Yolum dosdoğrusu iyidir dolambaçlısından,
 kimse buna itiraz edemez:
 Ama eğer biri bilirse bu yolu
 Ve göstermeyi bilmezse, ne işimize yarar
 onun mahareti?*

Paylaş onu bizimle!

Bizden ayrılma!

GENÇ YOLDAŞ:

Ben haklıyım, o halde teslim olamam. Sefaletin daha fazla bekleyemeyeceğini iki gözümle görüyorum.

KONTROL KOROSU:

Partiye övgü.

Çünkü insanın yalnızca iki gözü vardır,

Partinin binlerce.

Parti yedi düveli bilir,

İnsan yalnızca bir şehri.

İnsanın yalnızca kendi vakti vardır,

Ama Partinin vakti çoktur.

Tek insan ortadan kaldırılabilir,

Ama Parti ortadan kaldırılamaz

Çünkü o kitlelerin öncüsüdür

Ve onların mücadelelerini sürdürür

Gerçekliğin bilgisinden damıtılmış,

Klasiklerin yöntemleriyle.

Biçimsel olarak, bütün sahne zamirler üzerinde inşa edilmiştir (sen, ben, biz...). Bu nokta öyle çarpıcıdır ki, Jakobson gibi engin bir dilcinin ve eleştirmenin dikkatini çekmiş ve *Karar*'da zamirlerin oy-

nuna çok dikkat çekici bir makale ayırmıştır.² Burada, yaratıcı eylem söz konusu olduğu andan itibaren, “biz”in “ben”i içermesiyle gerçeğin verildiği onaylanır. Brecht’in ifadesi gayet özlüdür: “Parti, biziz.”

Ama aktarılan bölümün leitmotivi şu buyruktur: “Kendini bizden ayırma!” Somut biçimi “Parti” olan “biz”in gerekliliği, ayrılmama gerekliliği olarak kendini gösterir. Brecht, “biz”in içinde “ben”in doğrudan çözülmesini elde etmek gerektiğini ileri sürmez. Tam tersine; çünkü “biz yanılabiliriz ve sen haklı olabilirsin.” Sonuçta oldukça incelikli olan özdeyiş, “ben”in *ayrılmaz bir biçimde* sizin içinde varlığını sürdürmesidir. Bu ayrılmazlığın sürmesi, tartışmanın tüm kozudur. Somut olarak, bu demektir ki, “genç yoldaş” kendi inancı için Partinin içinde dövüşebilir ve dövüşmelidir (hemen harekete geçmelidir), ama bu fikri, başkalarının fikirlerine karşı, ayrı bir karar olarak sürdüremez. Genç yoldaş, “Ben haklıyım, teslim olamam” dediğinde, “özne-ben” ile “özne-biz”in ayrılmaz eklemlenme noktasında gerçeğin yapımını gözardı etmektedir; Parti’nin bu gerçeğin kavranma biçimi olduğunu gözardı etmektedir. Şöyle demelidir: “Ben haklıyım, ama benim haklılığım, buna politik bir varoluş sağlayabilecek tek şey olan ‘biz’e geçici de olsa teslim olmakla ancak gerçek olur.” Dahası: “Ben haklıyım”dan bir – ‘biz’den ayrılık biçimindeki– “teslim olmuyorum” sonucunu çıkarmak, politikanın yerine ahlakı koymak, dolayısıyla durumun tüm gerçekliğini tasfiye etmek anlamına gelir. “Biz”in özü uyum ya da kaynaşma değildir, ayrılmaz olanın korunmasıdır.

Alvaro de Campos’un “biz”i ise çok farklıdır; çünkü bu, şiddetin vecd halindeki “biz”idir. Bunun oluşumu, bireyin bir tür genişleme-

2 Roman Jakobson’un makalesinin başlığı “Bertolt Brecht’in *Wir sind sie* şiirinin grammatikal yapısı”dır (Almancadan J.-P. Colin çevirmiştir). *Karar* piyesinin partinin kimliğiyle ilgili koro bölümü de tek başına şiir olarak yayımlanmıştır.

Şunu da ekleyelim: Otuz yıl kadar önce, dilde biçimciliğin hegemonik bayrağı altında, Jakobson ile Benveniste’nin eserleri büyük oranda biliniyordu. Şimdi de yeniden bilinmelerinin zamanıdır, çünkü onlara geniş bir kariyer açan ve haksız yere “yapısalcılık” olarak adlandırılan şeyin ötesinde, bu eserler yüzyılın düşüncesinin temel eserleridir. Yaşamayan birkaç büyük ismi saymakla yetinirsek, Mauss ile Dumézil’in (antropolojik), Koyré’nin (bilimler düşüncesi), Marc Bloch ile Moses Finley’in (tarih) eserleri için de aynı şey söylenebilir.

sinin ve bitkinleşmesinin acımasızca çoğalması içinde olur. “Ben”, mutlak bir itaatin şehveti içindedir (“Kanlı ve şehvetli çılgınlıklarınızda her zaman övünçle boyun eğeyim!”); gönüllü köleliğin çok ötesine giden mazoşist bir itaattir bu. Çünkü bu mutlak itaat, yalnızca rızaya göre değil, haz ilkesine göre de ayarlanır. “Ben”in dağılması, ataletle karşı enerjiyle oynar. Öncelikle, “Uygur giysileri” çıkarıp atmak, “O elden günden uzak, durağan, düzenli hayat”tan kopmak, “Hepinizle [korsanlarla] birlikte, gittiğiniz her yere!” gitmek söz konusudur. Bu söküp atma, kişisel özne olarak yok olmaya ve “karanlık, acımasız bir şeyler yapma tutkusu”nun harekete geçirdiği vahşi “biz”in içine gömülmeye izin verir.

Sonuç olarak, Alvaro de Campos ile Brecht, yüzyılın içinde “ben/biz” ilişkisinin iki önemli figürünün varlığına tanıklık etmektedirler:

1. Şiddetli ve organik bir “biz”in içinde “ben”in vecd halinde yok oluşunu savunan eritici bir figür. Bu, orji halindeki vahşetin “biz”i içinde “ben”in bir tür kozmik benimsenişidir. Cinsel öge, bu figürün içinde genellikle mevcuttur; tıpkı uyuşturucunun, alkolün ya da aptallığın mevcut olabileceği gibi.³ Ya da şiir, müzik ve dans gibi.

2. Daha diyalektik olan bir ayrılmazlık figürü. “Özne-ben” “özne-biz”le –iç sorun olmak da dahil– ayrılmaz bir bağlantıya girer; burada varlığını sürdürür, buraya dahildir. Politik öge burada paradigmatiktir, askeri ögeye, aynı zamanda da romana ve sinemaya –bu sanatlar kendi epik menşelerini benimsediklerinde– çok yakındır.

Metinlerin daha incelikli incelenmesi, gerçeğin biçimselleştirilmesi karşısında, sırasıyla vecde dayalı kaynaşma ile ayrılmamış eklemelenme özdeyişlerini saptamamızı sağlar:

3 Kozmik güçlerin içinde “özel” ve uygar Ben’in çözülüşünün taşıyıcısı olarak cinsellik D. H. Lawrence’ın romanlarının önemli bir temasıdır. İsterseniz *Lady Chatterley’in Sevgilisi*’ni yeniden okuyabilirsiniz; ama daha iyisi, kaynaşma mantığını metafizik ve efsanevi amblemler içinde sabitleyen *Tüylü Yılan (Quetzalcoatl)*’dır.

“Ben”in alışıldık sınırlarının altüst olmasında alkolün rolünün en eksiksiz örneği Malcolm Lowry’nin *Yanardağın Altında*’sıdır.

Ben’in “temel” genleşmesi olarak aptallık ise Faulkner’in *Ses ve Öfke*’sindeki Benjy kişiliğiyle yetkinleştirilmiştir.

1. *Denize Övgü*'den alıntı - A

Bütün bu saldırının temel kelimesi “ile”dir; “ben”in, göçebe bir “biz” içinde emilmesi anlamına gelir. Yeni özneyi inşa işlemcisi “yukarı ve geriye” olduğunda, okyanusları ya da çölleri aşma figürü olduğunda, bu yola çıkış ve yolculuk takıntısıyla, bu “sizin gittiğiniz her yere gitmek”le birlikte anabasis motifi yeniden karşımıza çıkıyor.

Alvaro de Campos bu kolektif göçebelik durumunu berrak bir şekilde belirtmektedir: Alışıldık olandan, yerleşiklikten kopma. Burada derin bir imleme vardır ki bunun doğru olduğunu sanıyorum: Bireyin özne olabilmesi için korkuyu, “doğuştan ...olan o zindan korkusunu” aşması gerekir kuşkusuz; ama her kimliği yitirme, yerin ve zamanın, “o elden günden uzak, durağan, düzenli” yaşamın rutinlerinden yoksun kalma korkusunu da aşmalıdır.

Bu motif, yüzyıla musallattır; çoğu zaman, eylemi ve eserleri içinde bir cesaret çağrısıdır. Bireyi hareketsiz bırakan, onu güçsüzleştiren şey, korkudur. Bu korku, baskı ve acı korkusundan ziyade, olabildiği azıcık bir şeyi de yitirme, sahip olunan pek az şeye sahip olmama korkusudur. Kolektife katılmaya ve yaratıcı aşkınlığa yönelten ilk hareket, artık korkmamaktır.

Güvensizlikten kaçmak için yaşamımızın düzenli olmasını isteriz. Kuralın öznel bekçisi ise korkudur. Bu korku, İdea'nın gerçeğini istememizi de engeller. Bunun sonucunda, ödleğ olmamanın nasıl mümkün olabileceğini bilmek temel bir sorun olur. Gerçekten de bu, düşüncenin gücünden gelir. Bu sorun, 1920-1960 arasındaki romanlarda, daha çok da filmi çekilen sayısız eserde ele alınmıştır. Belki de yüzyılın tematiğine Amerika'nın en büyük katkısı, kendi sinemasının merkezine cesaretin ve ödleğliğe karşı mahrem mücadelenin soykütüğü sorununu yerleştirmiş olmasıdır. Western'i yaratan budur; burada, istisnai sayıda başyapıta imkân tanımış, sağlam, modern bir tür olarak bu mücadeleden başka bir sorun pek yoktur.

Cesaret ile İdea arasındaki bağla ilgili bu kaygı, günümüzde kuşkusuz ki gücünden çok şey yitirmiştir. Tamamlanan yüzyıl için, esasen, ödleğ olmak demek, olduğu yerde kalmaktır. Sıradan ödleğliğin, güvenlikçi tutuculuktan başka içeriği yoktur. Alvaro de Campos'un

söylediği tam olarak budur: Öfkeli “özne-biz”in vecd halinde oluşumunun engeli, “sakin” ya da “durağan” yaşamdır. Günümüzde ise yüceltilen şey, bu yaşamdır. Sıradan ödleklikten kopmayı hiçbir şey hak etmemektedir; özellikle İdea ya da “biz” hiç değil – böyle bir şey “totaliter fantasma” yaftasını hemen yer. Bu durumda, biz işlerimizle ilgilenelim ve eğlenelim. İnsancıl vasatlığın en önemli düşürmelerinden biri olan ve cesaret insanı Rousseau’nun zehirli düşmanı Voltaire’in dediği gibi: “Kendi bahçemizi ekip biçelim.”

2. *Denize Övgü*’den alıntı - B

Bu bölüm, görünüşte çelişik iki temayı birleştirmektedir: ihlal (“karanlık, acımasız bir şeyler yapma tutkusu”, “çılgın ateşlerle tutuşturan bir tutku”) ve itaat (“övünçle boyun eğmek”, “kadınsı sinirler”, “boş bakışlar”...). Bütün bunlar, şiirin içinde uzun bir mazoşist rapso-di oluşturur; lime lime edilmiş, dağılmış, “bir şehvet gibi kemiren”, parçalanmış gerçek bir beden imgelemine dek varır.

En aşırı acımasızlık ile mutlak itaat arasındaki bu ittifak (yine anti-diyalektik bağlantı) ancak Alvaro de Campos’ta ve onun da çok ötesinde pasifliğin işlevi sorgulanırsa anlaşılır. Gerçekten de pasiflik “özne-ben”in çözülmesinden başka bir şey değildir; her türlü öznel kimlikten vazgeçmedir. Özünde, ödlek olmamak için, olana tamamen rıza göstermek gerekir. Temel fikir şudur: *Ödlekliğin tersi irade değil, akışa kendini bırakmaktır*. Sıradan kuraldan, “sakin, durağan, düzenli yaşam”dan kopartan şey, kendini olaya bir tür koşulsuzca bırakmadır. Campos’a göre: Göçebe korsan-yola çıkışa kendini bırakma.

İhlal ile itaat arasındaki bütün bu bağlantıyı ben de kesin olarak deneyimledim. Mayıs 68’de ve takip eden yıllardaydı. Önceki yaşamımın, evli ve aile babası, kitap yazmak dışında kurtuluş vizyonu olmayan küçük bir taşra memuru yaşamımın kökünden koptuğunu hissettim; daha önce bilinmeyen yerlerde, odaklarda, fabrikalarda, banliyö pazarlarında militan yükümlülöklere boyun eğmiş, hem de ateşli bir şekilde boyun eğmiş bir yaşama doğru yola çıkış; polislerle çatışma, tutuklanmalar ve mahkemeler; bütün bunlar, bilinçli

bir karardan değil, özel bir pasiflik biçiminden, gelen şeye kendini bütünüyle bırakmaktan kaynaklanıyordu.

Pasiflik, tevekkül demek değildir. Bu, kısmen ontolojik bir pasifliktir; mutlak bir başka yere bağımlılık ve sürüklenmeyle varlığını değiştiren bir pasiflik. Campos'un, çözücü olduğu kadar yaratıcı da olan bu pasifliği dışı simgeler altında düzenlemesi çarpıcıdır. Gerçekten de, kadınların bu kendini bırakan köksüzleşmeye erkeklerden daha derin bir şekilde uyum sağladığını saptadım. Aynı zamanda, tersine, kaygıda ve tutuculukta daha sert ve daha inatçı olduklarını da. Dışı, güvenliğin ve korkunun evcil örgütlenmesi olmaya son verdiğinde, her türlü ödlekliliğin feshinde iyice ileri gider. Bu nedenle, hücrelerinde intihar eden Kızıl Ordu Fraksiyonu'ndan Alman devrimci Ulrike Meinhof'u burada hatırlarım. Bugün bizim ulusal hapishanelerimizde çürümekte olan, Doğrudan Eylem grubundan Fransız devrimci Nathalie Ménigon'u da. Bu kadınlar, "acımasızlıkla birleşmiş tutku"ya her koşulda sahiptirler.

3. *Denize Övgü*'den alıntı - C

Campos, bu kendini bırakma simgesinin neden başarısız kalması gerektiğini kendince açıklamaktadır. "Akıl yürütme" –eğer böyle denebilirse– şu şekildedir: Kendini mutlak olarak bırakan, evrensel yaşamın vahşeti içinde vecd halinde olarak dağılan kişi, sıradan ödlekliliği terk eder. Bu anlamda, her büyüklük bırakıştır, her güçlü İdea bir yazgının elinden tutmaya bağlıdır. Ama süre geçtikçe, pasiflik kendi yaratıcı gücünü kullanır. Pasiflik yalnızca kabul, hoşgörü olabilir. Oysa hoşgörü, bırakışın tersidir. Bir büyüklük oluşturmaktan uzak olan hoşgörü, burjuva hümanizmasının temel verisidir. Öznenin başka-oluşunun bulunduğu yerde, "hoş gördüğü şeylere bakıp nerdeyse sevgiyle ağlamak gelir içinden", hümanist sulugözlülük yerleşir. "Özne-biz" in şiddet-korsan'ının olduğu yerde, "candan ve burjuva duygular" geri gelir.

Çünkü "özne-ben" in kendi dağılmasının vecd haline kavuştuğu zincirinden boşanmış çokluk, başlangıçların enerjisi açılıp savrulduğunda, farklılıklara hoşgörülü bir eğitim olabilir. Bu durumda,

“bir o yana bir bu yana savurarak insan olmayı öğretir bize hayat.” Cesaretini yitirmiş bu diyalektik, bir *başka pasifliğin* diyalektiğidir, tevekkül, hoşgörü, “hepimiz, her yerdeki biz zavallılar!” dedirtendir.

Bu nihai melankoli, poetikleştirici düşüncenin tipik özelliğidir. Campos, sonunda, yalnızca başlangıçta büyüklük olduğunu, ancak illegal ve çokbiçimli atılımın sıradan ödlekliliği parçaladığını düşünür. Fakat çokluğa sadakatte –“özne-ben”den “özne-biz”e geçiş–, her şey kabul ve hoşgörü halinde yıpranır. Öyle ki, orjiyi andıran ve acımasız itaat dolayımıyla, sonuçta birincil bir ödleklilikten (korku, sakın, oturmuş yaşam) ikincil bir ödlekliliğe (her yerde insanı gören ve dolayısıyla “sonunda her zaman, her zaman aynı olan hayat” sonucuna varan dinsel, burjuva ve hoşgörülü hümanizmaya) geçeriz.

Campos’un kardeşlik iması özellikle şaşırtıcıdır; ben burada “özne-biz”in kuvvetinin örnek olacak biçimde özneleşmesini görmeyi önerdim. Şair, “kardeşlik devrimci bir kavram değildir ne de olsa” dediğinde; meşru yaşamdan kopma, “biz”in olaysal gücüne kendini bırakma demek olan kelimenin gerçek anlamıyla kardeşliği; herkes için hoşgörü, farklılıkların kabulü ve her türlü gerçek tutkusundan vazgeçmeyi beraberinden getirdiğinden “metafizik olarak üzücü” olduğunu söylemenin özellikle doğru olacağı “insani duygular” şeklinde ifade bulan sofu hümanizmadan başka bir şey olmayan tali ve çürümüş bir kardeşliği ayırt etmeye teşvik eder bizi.

Campos’un poetik karamsarlığında yasasını dayatan ve bizi –yine bir ödlekle olmaya hoşgörü göstermek hariç– en eksiksiz yalnızlığa yönelten şey, kardeşliğin bu ikinci versiyonudur. Çünkü İdea’ya erişmenin, dolayısıyla yüzyılın içinde bunun anahtarını oluşturan “özne-ben” / “özne-biz” ilişkisinin vecd halinde ve kaynaşmalı bir vizyonu hiçbir zaman yok olmaz, kendi başlangıcı içinde gizlenir. Her üsteleme zaten bir yastır.

Campos’a göre, İdea bir edimdir, asla bir dönemin yapımı değil.

4. BRECHT ALINTISI

Brecht’e göre, partinin politik sorunu, tıpkı sanatın temel sorunu gibi, edimin ve an’ın prestijleriyle yetinmemektir; bunun yerine,

bir zaman yaratmak, bir süresi olan “özne-ben” / “özne-biz” ilişkisine bir figür vermektir. Parti, politik sürenin maddi biçimidir ve Aristotelesçi olmayan epik teatrallik yeni teatral sürenin biçimidir. *Karar* oyunu bu iki biçimi birleştirmektedir.

Leninist Parti anlayışı 19. yüzyılın işçi isyanlarının ve özellikle de Paris Komünü’nün bilançosundan çıkartılır. Bu isyanlar hep ezilmiştir. Bu isyanlar kendilerince vecd halidir, ama özellikle kanlı baskılar içinde sona ererler. Yalnızca an’ın içinde doğaçlanmış hiçbir zafer mümkün değildir. Dolayısıyla kendine bir “zaman disiplini” verecektir ve Partinin temel biçimsel işlevi budur. III. Enternasyonal’in komünist partileri 1917 Ekim devriminden sonra, bir deneyimin, Leninist Parti deneyiminin genellemesi oldular. Bu genellenmenin gücü, ilk kez olarak alttaki insanların, proleterlerin, kendi zamanlarına sahip olacakları fikriydi. İsyanın kasılmaları içinde, Campos’vari korsan vahşeti içinde olmaya son vereceklerdi. Onlar için disipline edilmiş bir gövde yaratılacaktı, çünkü, disiplin olmadan, zamanın inşası yoktur. Ama bu disiplin sayısız “özne-ben”in “özne-biz”le bağlantılarının kabulünden başka bir şey değildir.

Hâlâ devrimci olan Komünist Parti (Brecht’in 1930’da sözünü ettiği ya da düşünüyü gördüğü budur) “özne-ben”lerin somutlaşmasıdır, öznel bir taşlaşmadır. Yarı-terörist yarı-demagog bürokrasi, güçsüz ve uğursuz devlet partisi halini alacak olan şeyle alakası yoktur. Parti, bu saf düşünce ve irade konsantresi olduğundan, Brecht’in dediği gibi, “özne-ben” ile “özne-biz”in ayrılmazlığının tekil bir biçimini önerir. Parti, zamanın efendisi bir “özne-biz”i yalnızca “özne-ben”lerle inşa etmenin bir yolunu belirtir. Parti, ajitatörlerin dediği gibi, “biz, sen, ben, siz”dir, “senin kafanda düşünür”, her birimiz olarak “biz”dir.

Bu durumda onun buyruğunun, “Kendini bizden ayırma” olması anlaşılır. *Denize Övgü*’nün pasif vecd halinden farklı olarak, “özne-ben” ile “özne-biz”in politik eklemlenmesi bir kaynaşma değildir. Dolayısıyla ayrılmak *mümkündür*; ama Parti, ayrılınmadığı sürece vardır. Parti, ayrılınamayandır. Parti, biz-olmadan-olmayan-her-bir-kişi’dir. Paylaşım yeridir; “onu bizimle paylaş” denmezse, hiçbir bilgi işe yaramaz.

Aslında, Partinin ayrılınamaz olması yalnızca paylaşılmış/ortak olması demektir; neyin paylaşıldığı önceden bilinmez. Sorunun özü, kardeşliktir. “Biz”, paylaşımıdır. Parti gibi bir “özne-biz” yalnızca “özne-ben”den ibaretse, yapıcı bir değirmilik vardır; ayrılınamaz olanın “biz”in yasası olmasıdır bu, ama ayrılınamazlık olduğunun yasasını “biz” inşaa ettiği ölçüde geçerlidir. Disiplin, bu değirmiliğin adıdır, “bizden ayrılma!” buyruğunun olası etkilerinin adıdır.

Dahası: Eserin ve düşüncenin bütün kayıtları içinde, yüzyılın buyruğu “bizziz olmaz!”dır.

Daha önce söylediğimiz gibi, kolektif içinde cisimleşme olan İdea’nın maddi gücünü destekleyen Parti’nin çok önemli bir yüklemi, yıkılmaz olmasıdır: “Yalnızca insan yok olabilir, Parti yok olmaz.”

Yüzyıl, 1917-1980 arasında yıkılmazlığı yaratmaya adaydı. Bu özlem niye? Çünkü yıkılmazlık, sonu olmama; gerçeğin damgasıdır. Yıkılmaz olanı yaratmak için fazlasıyla yıkmak gerekir. Özellikle heykeltıraşlar bunu bilir; taşı parçalarlar ki taş boşluklarıyla bir İdea’yı sonsuzlaştırabilsin. Gerçek, yıkılması imkânsız olandır, her zaman ve sonsuza dek direnendir. Ancak bu direnişle boy ölçüşme duygusu varsa bir eser yaratılır.

Direnişlerin ve destanların yüzyılı, vicdan azapsız yıkıcı olan yüzyıl, tutku duyduğu gerçeğe kendi eserleriyle eş koşmak istemiştir.

XI

Avangardlar

1 Mart 2000

Bu programın hemen başında saptanan içkin yönetime sadık kalıyor ve soruyorum: Yüzyıl, üretmeye muktedir görüldüğü sanat eserleri açısından, sanatsal tekillik konusunda ne ifade etti? Bu aynı zamanda, bu dersleri harekete geçiren ve gerçek tutkusunu yüzyılın öznelliklerinin denektaşı yapan hipotezi, türsel prosedürün büyük türlerinden birinin içinde doğrulamaya tabi kılmanın da bir yoludur. Yüzyılın içinde sanatı, iradi hile araçlarını kullanarak, gerçekliğin maden yatağından elmas kadar sert gerçek bir minerali çekip çıkarmaya zorlayacak bir irade var mıdır, yok mudur? Taklidin, temsilin, mimesisin, “doğal”ın eleştirisinin serpilip geliştiğini görüyor muyuz? Zaten geniş ölçüde girilmiş bulunan bu incelemelerin ötesinde, güçlü bir düşünce akımının, gerçeğe boyun eğmektense sanatı feda etmenin daha iyi olduğunu ilan ettiğini saptayalım. Bu akımın, dadaizm, akmeizm, suprematizm, fütürizm, sansasyonculuk, gerçeküstücülük, durumculuk gibi, her birinin de anlaşılması güç adlarla süslü farklı serüvenlerini 20. yüzyılın sanatsal avangardları olarak adlandırabiliriz... Maleviç’in *Beyaz Zemin Üzerinde Beyaz Kare*’siyle birlikte, yüzyılın doğallığında putkırıcı olduğunu daha önce az çok görmüştük. Yüzyıl, gerçeğin sonunda sanatsal tavrın içinde ortaya çıkması için imgeyi feda etmekte tereddüt etmez. Ama kuşkusuz ki, imgenin yıkımı konusunda, daima başka bir eğilimin, minimal imgeyi, imgeleyen basit çizgiyi, yok olan imgeyi arayan eksiltme eğiliminin olduğunu da eklemek gerekir. Yıkım ile eksiltme

çatışkısı, benzerlik ve imgenin bütün azil sürecini harekete geçirir. Özellikle bir seyreltme, en incelikli ve en kalıcı etkileri elde etme sanatı da vardır; bunu, miras alınan formlar açısından saldırgan bir tutumla değil, bu formları boşluğun kıyısında, bir kopuş ve yok olma ağı içinde düzenleyen düzenlemelerle yapar. Bu şekilde yapmanın belki de en tamamlanmış örneği Webern'in müziğidir.¹

Yıkım ile eksiltim arasındaki bağlantıyı, tek tek örneklerle deneyimleyerek, yüzyılın sanatında gerçek etkusunun kurban edici ve putkırıcı biçimlerini tanımlamak da bize düşmektedir.

Bunun yollarından biri, "avangard" kelimesinin anlamlarını incelemektir. 20 yüzyılın her sanatı avangard bir işlevi iyi kötü talep etmiştir; günümüzde ise bu terim artık kullanım dışıdır, hatta küçümseyicidir. Demek ki majör bir semptomla karşı karşıyayız.

Her avangard önceki sanatsal kavramlardan formel bir kopuş ilan eder. Sanat adının hak ettiği şeyi belirli bir anda tanımlayan formel konsensüsün yıkım gücünün taşıyıcısı olarak kendini gösterir. Oysa, çarpıcı olan şu ki, bütün yüzyıl boyunca, bu kopuşun kozu değişmeden kalır. Benzerliğin, temsil ediciliğin, anlatısal ya da doğal olanın kökünden sökülmesinde daima daha öteye gitmek önem taşır. Gerçekçilik-karşıtı bir mantığın sanatın gücünü ya ifadeci tavır ve saf öznellik yönüne ya da soyutlama ve geometrik ideallikler yönü-

1 Anton Webern'in müzikal eseri yüzyılın kalbinde mücevher gibi parıldar. Gerçeğe eksiltmeli yaklaşım talebini çok uzağa taşıyan şeyin en hayranlık verici konsantresidir. Son derece karmaşık olmakla birlikte ilksel olan, sürprizler bakımından verimli olmakla birlikte ertelenmiş olan, sesli etkileri içinde şaşılacak derecede çeşitli olsa da neredeyse sesi işitilmez olan bu eser, sessizliğe ele gelmez olduğu kadar yüce süslemeler önerir. Kuşkusuz bununla birlikte, yıkımı fazla uzaklaştırarak, her politikadan da elbette uzaklaşıldığını, ama bu uzaklaşmanın şeceresiz bir tür mistisizm yararına olduğunu belirtmektedir. Webern'in paradoksu, gerçekten de, 50'li yıllardan itibaren, bir programa tümel referans olarak hizmet etmesidir: dizisel program. Gerçekte, eserin yapıları konuyu meşrulaştırmış gözükmektedir, ama eserin hissedilir etkisi, onu harekete geçiren esrarengiz dua türü, tamamen uzaktır.

Webern Viyana'nın kurtarılması sırasında bir Amerikan askeri tarafından kazayla öldürülmüştür. Doğrudan bir şeceresi olmayan bir (matematik) dehası olan Arşimet de iki bin yılı aşkın bir süre önce Sirakuza'nın fethi sırasında Romalı bir asker tarafından öldürülmüştü.

ne çektiğini söyleyebiliriz. Elbette ki, burada büyük model olan şey resmin oluşudur; ama müzikte, yazıda (edebi yaratıyı yalnızca dilin gücüne odaklamak), hatta sinemada ya da koreografik sanatlarda da denklikler bulunur. Önceden çirkin kabul edilen her şeyi yüceltmeye dek varan avangardların en derin polemiği, diğerlerinden daha doğal, daha uygun, daha hoş formların varlığını ortaya koyan klasik aksi-yoma karşıdır. Avangard, duyumsal alıcılarımızla entelektüel ifade arasındaki uyumdan alınma Güzelliğin formel yasalarının bulunduğu fikrinden kopmayı amaçlar. Güzelliği, düşünümsel bir yargı içinde bileşimleştirilmiş olan, yetilerimizin uyumunun bir işareti yapan Kant estetiğinin dallarından tamamen kopulur. Avangard, diğerlerini değil de bazı formel *dispositif*leri öne çıkarsa da, her duyusal düzenlemenin, kuralını paylaşmak bilinirse, bir sanat etkisi yaratabileceğini *in fine* [sonuçta] savunur. Doğal norm yoktur, yalnızca iradi bağlantılar vardır ve bunlar duyusal ortaya çıkışların tesadüfünden yararlanırlar.

Sonuç, ilan edilen kopuşun, yalnızca sanatsal üretimin konjonktürel bir durumuna değil, müzikte tonalite, resimde betileme, heykelde hümanizm, şiirde dolaysız sözdizimsel anlaşılabilirlik gibi Avrupa'nın sanat tarihinde yavaş yavaş hegemonikleşmiş büyük formel *dispositif*lere dek varmasıdır. Sonunda, avangardlar yalnızca estetik "okullar" değildir, bunlar aynı zamanda toplumsal fenomenler, kanaat referansları olur; eserlere referansın ya da teorik yazıların bilinmesinin çok ötesinde, bunlara karşı şiddetli polemikler de başlar. Çünkü bir avangard, bir beğeni yargısını doğrulayan ya da doğrulamayan şey üzerinde konsensüsü reddedişini genellikle en şiddetli terimlerle ifade eder ve sanatsal "nesneler"in dolaşımının sıradan kurallarında, kendini istisna kılar.

Avangardlar, başlattıkları kanaat fırtınaları içinde sağlam durabilmek için her zaman örgütlüdürler. "Avangard", birkaç kişiye indirgenmiş olsa bile, bir grup demektir; kendi varlığını ve muhalefetini duyuran, yayın yapan, eylemde bulunan ve kendi iktidarlarını paylaşmaya pek eğilim göstermeyen güçlü kişilerin harekete geçirdiği bir grup. Örneğin, –Fransa'yla sınırlı kalırsak– André Breton'un sultanı altındaki gerçeküstücülük ile onun soyundan gelen Guy Debord'un sultanı altındaki durumcu evladı...

Bu örgütlü ve genelde kesinlikle sekte boyut, sanatsal avangardlar ile politika (burada da komünist partiler kendilerini halk kitlelerinin avangardı olarak görürler) arasında, en azından alegorik olarak bir bağ kurar. Avangardlarda saldırgan bir yan, provokatif bir unsur, kamusal müdahale ve skandal zevki vardır. Théophile Gautier'nin *Hernani*'deki kısmen askeri savaş örgütü 20. yüzyıldaki avangard pratiklerin yeterince iyi bir öngörüsüydü. Sanat, avangardlar için, deha ürünü eserleri tek başına yaratmaktan çok daha fazlasıdır. Bu sanat kolektif varlıktan, yaşamdan kaynaklanır. Şiddetli bir estetik militanlık olmadan sanat düşünülemez.

Çünkü avangardlar ve yepyeni bir gerçek tutkusunu taşıma tarzları, sanatı ancak şimdiki zamanda tahayyül eder ve bu şimdiki zamanın tanınması için zorlar. İcat, içkin bir değerdir; yenilik, başlı başına nefistir. Eskiden ve tekrardan nefret edilir; dolayısıyla mutlak kopuş kurtarıcıdır, şimdiki zamanın sonuçlarına yalnızca o mecbur eder. Rimbaud'nun "kesinlikle modern olmak gerekir" ifadesinin avangardlar tarafından egemen yorumu budur. Sanat esasen bir sonsuzluk üretimi değildir; gelecek zamanın yargılayacağı bir eserin yaratılması değildir. Avangard, sanatın saf bir şimdiki zamanının olmasına özen gösterir. Beklemek gerekmez. Gelecek kuşak diye bir şey yoktur; burada ve şimdi, köhneleşmeye ve ölüme karşı sanatsal bir mücadele vardır ve zafer kazanmak gerekir. Ve şimdiki zaman geçmişin sürekli tehdidi altında olduğundan, kırılgan olduğundan, yerleşik ve kurumlaşmış olana karşı geçiciliğin ve anın kurtuluşunu sağlayan grubun provoke edici müdahalesiyle şimdiki zamanı dayatmak gerekir.

Bu, sanatın zamanı sorusu eskidir. Hegel estetik üzerine derslerinde, sanatın bundan böyle geçmişe ait bir şey olduğunu belirttiğinde, artık yalnızca sanatsal faaliyetin olmadığını değil, Yunanlar döneminde olduğu gibi sanatın düşüncenin en yüksek değeri olmaktan da çıktığını söylemek ister. Sanat, mutlak İdea'nın sunumunun ayrıcalıklı tarihsel formu değildir. Bunun sonucu, elbette, geçmişin eserlerinin aşılamaz olduğudur; çünkü bunlar Tin'in etkinliğinin bir momentine, şimdiki zamandaki hiçbir eserin, ne kadar maharet ve dehayla dolu olursa olsun göz dikemeyeceği bir momente uygundur.

Burada sanatın tamamen *klasik* bir anlayışı görülür ve hatta, klasisizmin içinde, Antik düşünürleri Modernlerle karşı karşıya getiren bir anlayış vardır. Hegel estetiğinin asla romantik olmadığına, hatta belki de modern bile olmadığına ek bir kanıttır bu; tabii eğer ihtiyaç varsa. 17. yüzyılın en büyük Fransız sanatçıları bile büyük sanatın daha önce vuku bulduğuna, Yunan-Roma Antikçağının eşsiz modeller yarattığına kaniydiler. Daha yakından bakıldığında, bu klasisizmin hakiki dayanağı özcülüktür. Bir Güzellik özü vardır ve bu farklı sanat türlerine kuralına uygun dağıtılmıştır. Gerçekleşen sanat, kendi özü düzeyinde olandır ya da bu tür sanatın muktedir olduğu şeyin en yüksek örneğini verendir. Ne var ki, onun muktedir olduğu şey daha önce ölçülmüş ve deneyimlenmiştir. Örnek vermek, her zaman için onu yeniden vermektir. Sanatın neyse o olması gerektiğini söylemek (özünü gerçekleştirmek), zaten olma şansı bulduğu şeyi olması gerektiğini söylemektir. Sonuçta, sanatın geleceği ile geçmişi arasında hiç fark yoktur.

Bu konuda klasiklerden daha romantik olan avangardlar, sanatın bir öznenin en yüksek yönü olduğu, gücünün gerçekleşemediği, özellikle klasik tepki yüzünden sürekli kösteklendiği fikrini desteklerler. Bu durumda sanat, Hegel'in dediğinin tersine, şimdiki zamana aittir ve temel olarak böyledir. Sanatın zamanının şimdiki zaman olması, avangardlar için geçmişten kopuştan –ki bu yalnızca bir sonuçtur– çok daha önemlidir; ve gerçeküstücülükle birlikte görüldüğü gibi, şimdiki zaman yoğunluklarının soykütüğünün geçmişte (Sade, bazı Alman romantikleri, Lautréamont...) saptanmasını asla engellemez.

Avangard bir grup, şimdiki zamana karar verendir; çünkü sanatın şimdiki zamanına karar veren, klasiklerin sandığı gibi, geçmiş değildir, sanatın şimdiki zamanı daha ziyade bu geçmiş tarafından engellenmiştir. Ne mirasçı, ne de taklitçiyiz; sanatın şimdiki zamanını şiddetle ilan ediyoruz.

20. yüzyılda sanatın ontolojik sorunu şimdiki zaman sorunudur. Ve sanırım bu nokta, yüzyılın bir başlangıç olduğu şeklindeki sıklıkla rastladığımız inanca bağlıdır. Klasisizm, sanat alanında, önceden başlamış olanın kesinliği olarak tanımlanabilir. Avangard şöyle der: Biz başlıyoruz. Ama başlangıcın gerçek sorunu, onun şimdiki za-

manın sorunu. Başlandığı nasıl hissedilir, nasıl ifade edilir? Bu soruya avangardların en yaygın cevabı, yalnızca sanatsal yaratının yaşamsal *yoğunluğunun* başlangıcı tanımayı sağladığıdır. Sanat, 20. yüzyılda, sanatın yoğun varlığı olarak, saf şimdiki zamanı olarak, kaynağının dolaysız şimdiki zamanlaştırılması olarak başlangıcı tanımlanmıştır. Eğilim olarak, *20. yüzyıl sanatı eserden ziyade edime odaklanır*, çünkü edim, başlangıcın yoğun kuvveti olarak, ancak şimdiki zamanda düşünülür.

İyi bilinen güçlük, norm olarak başlangıç doktrinini hangi zaman ya da süre doktrinini kapsadığını bilmektir. Daimi bir başlangıç tezi dolanıp durur; yüzyılın kâbuslarından biri budur, intihara sürükleyen bir kâbustur bu ve çok sayıda sanatçı bunu yaşamlarıyla ödemiştir. Ama başka sorunlar da vardır. Özellikle şu: Başlangıç bir buyruksa, yeniden başlamadan nasıl ayırt edilir? Sanatın yaşamı, tekrarı restore etmeden bir tür ezeli sabah haline nasıl getirilir?

Campos'un sayıklayan şiirinde deneyimlediğimiz gibi, bu sorunlar başlangıcı kaçınılmaz olarak yıpratır. Bu yıpranmanın en vasat ve en ticari sonucu, bir başka radikal başlangıç doktrinini neredeyse sürekli olarak yaratma, formel paradigma değiştirme, bir avangardın yerine diğerini, akmeizmi suprematizmin ya da sansasyonculuğu fütürizmin yerine koyma zorunluluğudur. Bu aşağı form, 60'lı ve 70'li yıllarda, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde formel "mutasyonların" hızlandırılmış ardışıklığı görünümü edindi; öyle ki plastik sanatların yaşamı, giysi modasına göre şekillenir bir hal aldı. Sanatsal edimin şimdiki zamandaki yoğunluğunu korumaya çalışan yüksek form, sanat eserinin kendisini başlangıcındaki kuvvetin neredeyse anında alev alması olarak düşünmektir. Yönlendirici fikir, başlangıcın ve sonun tek bir edimin yoğunluğu içinde çakışmasıdır. Mallarmé'nin dediği gibi, "Dram hemen cereyan eder, bozgunu gösterme zamanı şimşek çakar gibi olup biter." Saf şimdiki zamanın zaferi olan bu "bozgunlar", örneğin, birkaç saniye içinde onları emen bir sessizliğe hafifçe dokunan Webern'in parçalarını ya da yalnızca silinmek için var olan bazı plastik yapımları veyahut boş kâğıdın yediği bazı şiirleri tek tek belirtir.

Bu durumda eserler belirsiz olduğundan, neredeyse doğmadan yok olmuş olduğundan ya da sonuçtan çok sanatçının tavrı içinde yoğunlaştığından (tıpkı farklı biçimlerdeki “action-painting” gibi), eserin konusunu teorisinin içinde, yorumun içinde, bildirimin içinde korumak gerekir. Formların uçuculuğunun söküldüğü bu “pek-az-gerçek” *formülünü* yazı yoluyla korumak gerekir.

Bu nedenle, bildiriler ve manifestolar bütün yüzyıl boyunca avangardların temel faaliyetleridir. Bunun onların sanatsal kısırlığının kanıtı olduğu da zaman zaman söylenmiştir. Bu geçmişe dönük küçümsemeleri reddettiğimi görüyorsunuz. Tersine, Manifesto, formun ve takliden her yetkisini gerçeğin kölesi yapmayı hedefleyen şiddetli bir gerilime tanıklık eder.

Manifesto nedir? Ben de 1989 yılında bir *Manifeste pour la philosophie* [Felsefe İçin Manifesto] yazmış olduğumdan bu soru beni de ilgilendirmektedir. Modern manifesto geleneği 1848’de Marx’ın *Komünist Parti Manifestosu*’yla belirlenmiştir. Bir manifestonun duyuru, program olduğu ortadadır. “Proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyleri yoktur, kazanacakları ise bir dünya vardır,” diye noktalamıştır Marx. Bu “kazanılacak dünya”, gelecek üzerine bir opsiyondur. Programatik olan şey, görüldüğü kadarıyla, gerçeğin mevcut aciliyeti düzeninde değildir. Bir gereklilik söz konusudur; bir gün gelecek olanın, bir vaadin koşulları söz konusudur. Edim ve şimdiki zaman buyruğunun bunca bildiriye ve manifestoya kayıtlı olmasını nasıl anlamalı? Şimdiki zaman ile gelecek zamanın, acil müdahale ile müjdenin bu diyalektiği nedir?

André Breton’un bir lafını söylemenin zamanıdır. Birazdan onun bir metnini bugünün konusu olarak belirteceğim. Yüzyılın içinde, yeni sanat vaadini Manifesto’nun politik formuna Breton’dan daha fazla kim bağlamıştır? Birinci ve ikinci *Gerçeküstücülük Manifestosu* buna kanıttır. Fakat, daha ısrarcı bir şekilde, Breton’un bütün üslubu gelecek zamanın fırtınasına doğru, bir *gelişin* poetik kesinliğine doğru yüzünü dönmüştür: “Güzellik ya ihtilaçlı olacaktır ya da güzellik diye bir şey olmayacaktır.” Peki bu güzellik nerededir? Sıfatının (“ihtilaçlı”) zorla kirletilmiş bir gerçekliğin sıfatı olduğu, ama şimdiki zama-

nın dışında, –tıpkı Marx’ın insanlık tarihini kaygı verici “sosyalizm ya da barbarlık” ikilemine davet etmesi gibi– “olmak ya da olmamak” alternatifine bağlı kaldığı görülmektedir. Breton’un dehası, genellikle, imgenin aciliyet görevi yüklediği ama aynı zamanda *bizzat şeyin* orada olmasına tanıklık etmeyen bu ifadelerde yoğunlaşır. Okuyacağım metinde şöyle denmektedir: “O [isyan] baruthane arayan kıvılcımdır.” Kıvılcım, şimdiki zamanın tükenmesidir, ama aranan bu “baruthane” nerededir? Yazıyla bir yere bağlanan bu sorun, küresel, Manifestoların işlevi sorunuyla aynıdır. Şimdiki zamanın mutlak iradesi, enerjinin tek bir edimde dağılması olan gerçeğin baskısı ile ayırt edilemez gelecekteki beklenti ve dayanağı varsayan program, duyuru ve niyet bildirimi arasındaki denge noktası nerededir?

Benim hipotezim, en azından yüzyıl içinde şimdiki zaman tutkusuna esir olanlar için, Manifesto’nun, adlandırdığı ve duyurduğu şeyden başkasına sığınak olarak hizmet eden bir retorikten başka bir şey asla olmadığıdır. Gerçek sanatsal faaliyet, kendi yeniliğini küstahça ilan eden programlar karşısında her zaman merkez-dışı kalır; tıpkı “kurtarıcı geri dönüş”ün ya da Tanrı’nın şiirsel ve düşünceli gelişinin –büyük etki uyandıran– patetik duyurusuna, Heidegger’in düşüncesinde yaratıcı olan şeyin yabancı kalması gibi.

Sorun yine zaman sorunudur. Manifesto, edimin ve anında yok olan uçuculuğun düzeninde olduğundan, şimdiki zamanda adlandırılmayanın belirsiz bir gelecekte yeniden inşasıdır. Varlığının yok olan tekilliği içinde ele alındığından, hiçbir adın uygun düşmediği şeyin yeniden inşasıdır.

Yüzyıl boyunca, Wittgenstein’dan Lacan’a dek, “üst-dil yoktur” sözcüğü dolaşır. Bu, dilin her zaman gerçeğe bağlı olduğu anlamına gelir; öyle ki bu düğümün hiçbir ikinci dilsel tematikleştirilmesi mümkün değildir. Dil *söyler* ve bu “söylenmiş olan”, uygun hiçbir söyleme içinde tekrar söylenemez. Avangardların Manifestolarının ve bildirilerinin bilerek okunması daima şu aksiyomdan yola çıkarak yapılmalıdır: Sanatsal üretime uygun üst-dil yoktur. Bir bildirge bu üretimle ilgili olduğunda, ondaki şimdiki zamanı ele geçiremez, dolayısıyla gayet doğal bir şekilde ona bir gelecek zaman icat eder.

Şunu belirtmek gerekir ki, edim türleri altında var olmaya çalışan şeye bu retorik gelecek zaman icadı, politikada ve sanatta (tıpkı “Seni sonsuza dek seveceğim” ifadesinin belirsiz bir edimin elbette ki gerçeküstü Manifestosu olduğu aşta olduğu gibi) yararlı, hatta gerekli bir şeydir. Lacan, “cinsel ilişki yoktur” dediğinde, cinselliğin üst-dilinin de olmadığını söylemek istemektedir. Oysa, üst-dilin olmadığı yerde yansıtmalı bir retorikğin olması gerekliliği bir teoremdir. Bu retorik, olan şeye dil içinde sığınak sağlar; ama yine de onu ne adlandırabilir ne de kavrayabilir. “Seni sonsuza dek seveceğim”, cinsel bağın aktif güçlerinin korunması için –bu güçlerle hiçbir ilişkisi olmasa da– tamamen yararlı bir retorik figürdür.

Estetik bir programın vaatlerinden hiçbirini tutmadığını saptamak bu programın kötü bir eleştirisidir. Breton’un poetik sanatının tartışmasız güzelliklerinde “ihtilaçlı” bir şey elbette yoktur. Burada, daha ziyade, unutulmuş bir Fransızcanın restorasyonu görülür; bu, tensel, imgeli ve mimari yapısı bir hitabet sözdizimi tarafından çok sağlam bir şekilde oluşturulmuş bir dildir. Ama bir program ne bir sözleşmedir ne bir vaat. Gerçekten olan şeyle kapsayıcı ve koruyucu bir ilişkiyi destekleyen bir retoriiktir.

Avangardlar, formel kopuşları şimdiki zamanda eşzamanlı olarak aktive etmişlerdir ve bu aktif kılmanın retorik kabuğunu manifestolar ve bildiriler biçiminde üretmişlerdir. Onlar, gerçek şimdiki zamanın kapsanmasını kurgusal bir gelecek zaman içinde üretmişlerdir. Ve bu ikili üretimi “yeni sanatsal deneyim” olarak adlandırmışlardır.

Dolayısıyla, uçucu eserler ile büyük yankılar uyandıran programlar arasındaki bağlantıya şaşırmamalı. Gerçek eylem, her zaman geçici ve neredeyse ayrımsız olarak vardır; öyle ki, güçlü bildirimlerle belirtilmesi, vurgulanması gerekir. Bu biraz sirkteki yöneticinin, trapezcinin çok güç ve yeni ama anlık bir taklasının seyirciler tarafından fark edilmesi için hoparlörden duyurması ve trampet çaldırmasına benzer.

Kısacası, bütün bunlar enerjileri şimdiki zamana vakfetmeyi hedefler; bu şimdiki zamanın özneleşmesi kimi zaman umut retorikği içine batsa bile böyledir. İnsanları özgürleşme politikalarına ya da çağdaş sanata ancak şimdiki zaman imalatı saptaması kazandırır. Fütürizm bile, adına rağmen, bir şimdiki zaman imalatıydı.

Mallarmé'nin ifadesiyle "güzel bugün" diye adlandırılmayı pek hak etmeyen günümüzü niteleyen şey, gerçek şimdiki zaman anlamında her şimdiki zamanın yokluğudur. 1980'i izleyen yıllar Mallarmé'nin 1880'leri izleyen yıllar hakkında haklı olarak söylediklerine benzemektedir: "Şimdiki zaman eksik." Devrim dönemlerinden ziyade karşı-devrimci dönemler birbirine benzer; 60'lı yılların "goşizmi"nden sonra Paris Komünü sonrasının tepkisel fikirlerine geri dönülmesine şaşırmamalı. Çünkü, hareketsiz bir ajitasyonun cehennemine kapılmış olsak bile, bir özgürleşme olayı ile bir diğeri arasındaki mesafe, aldatıcı biçimde hiçbir şeyin ne başlamış olduğu ne de başlayacağı fikrinin esiri kılar bizi. Dolayısıyla, klasisizme, imkânlarına sahip olamasak da, geri döneriz: Her şey zaten hep başlamıştır ve hiçten yola çıkarak kurmayı, yeni bir sanat ya da yeni bir insan yaratmayı hayal etmek boşunadır.

Yüzyılın bittiğini söylemeye imkân tanıyan budur; çünkü 20. yüzyılın sanatı klasik olmayan bir sanatın radikal teşebbüsü olarak tanımlanabilir ve avangardlar da bunu böyle formlaştırmışlardır.

Bu klasisizm-olmayanın özneleşmiş bazı temelleri, programının bazı öğeleri ve koruyucu retorığının çok sayıda örneği André Breton'un metninde içerilmiştir ve ben de bununla bitireceğim:

Orada, çekilen ıstırapların ağırlığının sanki her şeyi yutması gerekir gibi olduğu o iç sızlatan anda, bizzat sınamanın aşırılığı bir işaret değişimine yol açar ve bu değişim, insanın yararlanılamazlığını yararlanılabilirlik haline getirmeye ve bu yararlanırlığa bir büyüklük yüklemeye yönelir; bu büyüklük olmadan kişi kendini tanıyamaz [...]. Yaşama zahmetine değen şeyi kendini sınırsızca bağışlayarak selamlayabilmek için, insani acının dibine kadar gitmiş olmak, oradaki tuhaf yetileri keşfetmek gerekir. Bu işaret değişimini imkânsız kıldığı için böyle bir acının maruz bırakabileceği tek kesin bahtsızlık, onun karşısına tevekkülü çıkarmak olur. Aklına hayaline gelebilecek en büyük mutsuzluğa seni maruz bırakan tepkileri benim önümde hangi açıdan açıklasan da, en yüksek vurguyu

hep isyana yaptığını gördüm. Gerçekten de, özellikle ve bilhassa telafi edilemez şeyin karşısında, isyanın bir şeye yaramadığını ileri sürmekten daha hayasız bir yalan yoktur. İsyân, kendisini belirleyen fiili durumu değiştirme ya da değiştirmeme ihtimallerinden tamamen bağımsız olarak, kendi doğrulamasını kendi içinde taşır. O, rüzgârdaki kıvılcımdır, ama baruthane arayan kıvılcım. Sana yapılmış olan eşsiz haksızlığın her bilincine vardığında gözlerinden geçen ve bu vesileyle sana yaklaştırmaya çalışmış sefil din adamlarını hatırladıkça iyice coşan ve kararan karanlık ateşe saygı duyuyorum. Aydınlık alevleri benim için bunca yükseğe çıkarmanın ve gözlerimin önünde canlı ejderhalar halinde onları sarıp sarmalayanın da aynı ateş olduğunu biliyorum. Ve bu noktada yalnızca kendine güvenen aşkın kendini toparlayamayacağını, sana olan aşkımın güneşin küllerinden yeniden doğduğunu biliyorum. Keza, bir fikir çağrışımının seni kalleşçe bu noktaya, senin için her umudun bir gün kendini inkâr ettiği ve o sırada sen en yüksekte dursan da, ileri atılmaya çalışan okla, seni yeniden uçurumdan atmakla tehdit ettiği yere her getirdiğinde, her teselli sözcüğünün boşunalığını bizzat hissederek ve her oyalama teşebbüsünü alçakça bularak, yalnızca 'büyülü bir sözün burada işe yarayabileceğine ikna oldum, ama hangi söz yaşamın tüm gücünü kendi içinde yoğunlaştırıp anında sana geri verebilir? Hem de sana bu sözün ne kadar yavaş ulaştığını bilirken, olası tüm yoğunlukla yaşamının gücünü nasıl verebilir? Benim bağlı kalmaya karar verdiğim, sen aniden öteki tarafa eğim gösterdiğinde beni sana hatırlatacağına kani olduğum tek söz, sen başını çevirmeye yeniden başladığında kulağına yalnızca fısıldamak istediğim şu kelimelerde saklı: Osiris kara bir tanrıdır.

Öfkeli ve karanlık bir âşık retoriğindeki bu güzel metin, adı önemli olmayan bir avangardın gerçek edimlerini kapsamaya layık

sayısız özdeyiş içermektedir. *Arcane 17*'den (1944) alınmıştır. Belki de Breton'un düzyazıları arasında en az bilinenidir. *Nadja*'dan ya da *Çılgın Aşk*'tan daha az bilindiği kesin. Breton'un nispeten geç dönem bir metni; savaşın ve savaş sonrasının olgunlaşmış ama belli belirsiz büyüğü bozulmuş metinlerinden biri. İsyanın kendi kendine yeterliliğini ortaya koyan aksiyomu ve sonuçların pragmatizmine ilgisizliğiyle, günümüzde tekrar tekrar okunmayı hak etmektedir.

Okumayı destekleyici dört saptama.

1. "*Bizzat sinamanın aşırılığı bir işaret değişimine yol açar*"

Bu alıntının daha baştan ortaya attığı sorun, olumlayıcı bir aşırılığın koşulları sorunudur. Yaşam yoğunluğu yönünde giden bir aşırılık, bir "sınırsız bağış", bir "büyüklük", "canlı ejderhalar" halinde birbirine sarılmış "aydınlık alevler" nasıl yaratılır? Bu sorunun niteliğini artık biliyoruz. *Gerçek* yaşamın, kendi ateşinden yola çıkıp düşüncenin yaratıcı yanmasını nasıl sağladığını bilmektir söz konusu edilen.

Bu noktada, Breton, diyalektik aidiyet ile romantik soy zinciri konusunu sürdürür: Tek kaynak, acının kendisi olan bu *olumsuz aşırılıkta* yatmaktadır. Yaratıcı bir düzenleme, ister yaşamsal olsun ister sanatsal, olumsuz bir aşırılıktan olumlu bir aşırılığa, çözümsüz bir acıdan sonsuz isyana dönüşüm olmalıdır. Bu düzenleme, Breton'un "işaret değişimi" olarak adlandırdığı şeyi, ardından "işaretin bağlam dönüşümü" olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirir. Burada bir altüst oluş söz konusudur. Yine de bu altüst oluş, devindirici gücü çelişki olan diyalektik bir ilerlemenin etkisi altında değildir; bir simya işleminin (bu motifin bütün gerçeküstücülerde yankılandığı bilinmektedir) kurşunun işaretlerini altıninkilere dönüştürmesi gibidir.

Şunu belirtmek gerekir ki, Breton gündelik yaşamın inkârı yoluyla yaratıcı bir aşırılığın doğrudan üretilebileceğini ileri sürmektedir. Hayır, burada da bir aşırılık olması gerekir, ki bu da tam olarak "bizzat sinamanın aşırılığı"dır. Sıradan durumların işaretini değiştirebilecek, yansız bir işareten yola çıkarak büyüleyici bir aşırılık, yaratıcı bir isyan üretebilecek simya yoktur. Korkunç bir olumsuz işarete, (Osiris'in dediği gibi) *kara* bir işarete tabi, buna maruz

kalmış bir aşırılıktan, “yaşama zahmetine değen şeyi” selamlamanın fethedilmiş olasılığına geçilebilir yalnızca. Bu geçiş, aşırılık işaretini tersine çeviren ve Breton’un “isyan” diye adlandırdığı, hem gönüllü hem de mucizevi bir işlemdir.

Bütün bu gelişimin temel dersi, en korkunç acılara tahammül etmeyi öğrenmenin yaratıcı bir erdem olduğudur; aşırılığa *maruz kalmazsak* çabaya değen bir şey olmaz. Burada yaşamın yoğunluk olarak sahip olduğu her şeyi yaşamdan söküp alma arzusunun getirdiği kendine özgü bir Stoacılığı bulmaktayız. Özellikle Pessôa’nın şiirinde karşılaşmış olduğumuz yaratıcı pasifliğin paradoksal övgüsü de karşımızdadır. Çünkü var olan en berbat şeyden çıkan dersi kabul etmek, dirimsel yoğunluğun bir koşuludur. İsyankâr bir kabul yoluyla, “insani acının dibine kadar gitmek, oradaki tuhaf yetileri keşfetmek” gerekir; böylelikle, “tüm yaşama gücü, olası tüm yoğunlukla yaşama gücü” edinilmiş olur. Aşırılığın olumsuz işaretine rıza gösterip buna maruz kalmaktan yola çıkarak her olumlama fethedilmeli ya da yeniden fethedilmelidir; en berbat şeye maruz kalmanın riskli pasifliği, olumsal yaşamın en derin kaynağıdır. Çünkü yaratı aşırılığın işaret değişimi olabilir yalnızca; yoksa aşırılığın kendisinin çıkagelmesi değil. Bu anlamda, tininin talaşını negatif kutuptan pozitif kutba doğru iten –ve Breton’un sevdiği bir başka imgeye uygun– manyetik bir işlemdir. Bu işlem, “insanın yararlanılamazlığını yararlanılabilirlik haline” geçirerek, özneyi kendi imkânsızıyla, dolayısıyla tamamen gerçek kapasitesiyle karşı karşıya getirir.

2. “İsyan kendi doğrulamasını kendi içinde taşır”

Negatif olan, “çekilen ıstırabın ağırlığı”, ifade edildiğinde, tevekkül ile isyan arasındaki temel çatışkı saptanır. Negatif aşırılık içerisinde, bütün sorun, içimizdeki yaşamın bu iki yönelimden hangisini seçeceğini bilmektir. Manyetik büyü ile irade burada birbirinden ayırt edilemez. “İsyan”ın anlamı, negatif aşırılığın aşırı deneyimlenmesi içinde, bunun işaretinin değiştirilebileceğinin kesinliğinin varlığını sürdürmesidir. Buna karşılık, tevekkül, acının kaçınılmaz ve aşılmaz niteliğinin açıkça kabulüdür. Tevekkül, yalnızca teselli edici sözlerin acıya uyumlu olduğunu ileri sürer. Oysa Breton bu sözleri

değersiz “oyalama teşebbüsleri” olarak kabul eder; dirimsel yoğunluğun hayatta kalan olasılığını bu sözlerdeki hiçbir şey belirtemez.

Böylece, isyanın sonuçlarıyla boy ölçüşmeye hiç ihtiyaç duymayan, isyan yaşamı karşısındaki eksiksiz yeterliliği ileri süren çok güzel bölüm gelir. İsyân, “kendisini belirleyen fiili durumu değiştirmeye ya da değiştirmeme ihtimallerinden tamamen bağımsız olarak” dirimsel kıvılcımdır (dolayısıyla saf şimdiki zamandır). İsyân, öznel bir figürdür. Durumu değiştirecek devindirici güç değildir, aşırılığın işaretinin değiştirilebileceğine dair girişilmiş bahistir.

Burada, Breton’un *sefil din adamı* diye adlandırdığı tevekkül kişisi sahneye girer. Onun kurnazlığı, isyanın kötülüğünü doğrudan savunmamaya denk düşer. “Din adamı”, günümüzde her yerde mırıldanan ya da bağırıp çağıran aldatıcı bir sesi kullanır; politikacıların, köşe yazarlarının ve gazetecilerin sesini. Bu ses, isyanın sonuçlarıyla ölçülmesini ve onu yalnızca bu ölçüte başvurarak tevekkülle karşılaştırmayı gün be gün ister. Böylelikle, karşılaştırılabilir, hatta genellikle aşağı nesnel sonuçlara bakarak, isyanın yaşam, acı ve dram bakımından son derece masraflı olduğunu mütevazı bir zaferle ileri sürer. Breton, her yerde hazır ve nazır bu “gerçekçi” sesin “en hayasız yalan”ı tumturaklı bir şekilde söylemekten başka bir şey yapmadığım görkemli bir şekilde ilan eder: Çünkü isyan, sonuçların pragmatizmiyle hiçbir ilişki kurmaz.

Gerçek tutkusunun, burada ve şimdi düşünülen eylemin, isyanın içkin değerinin (Mao’nun aksiyomu: “İsyân etmek haklıdır”) güçlü formlarından biri, bu son yıllara dek, ekonomik, toplumsal, “insani” ve diğer sonuçlara dair hileli mahkemeye çıkmayı kibirli bir şekilde reddetmek olacaktır. Din adamının gerçekçi savunmasının özünde, özneleri, tevekkül karşılığında önlerine getirilen mercimek yemeğini seçmek zorunda bırakan tepkili arzu vardır yalnızca.

Yüzyıl Nietzscheciyse, din adamında yerleşik dinlerin bir memurundan fazlasını gördüğü içindir. İsyânı artık koşulsuz bir değer olarak görmeyen kişi din adamıdır; her şeyi “nesnel” sonuçlarıyla ölçen kişi din adamıdır. Bu yüzyıl sonunda, ne yazık ki her yerde karşımıza din adamı çıkmaktadır.

3. “Sana olan aşkım güneşin küllerinden yeniden doğar”

Yüzyıl, aşkın hakikat figürü olarak yükseldiği büyük bir yüzyıldı. Bu figür, Wagner’in *Tristan ve Isolde*’sinde ölümsüzleşen romantizmin kaderci ve kaynaşmalı anlayışından tamamen farklıdır. Bu dönüşümünde psikanalizin önemi vardır; kadın hakları mücadelesinin art arda gelen dalgalarının da. Temel koz, aşkı bir yazgı olarak değil, buluşma ve düşünce olarak,² disimetrik eşitlikçi oluş ve kendinin icadını olarak düşündürmektedir.

Hakikat sahnesi olarak, bir farklılık hakikatinin prosedürü olarak aşkın bu yeniden inşasında gerçeküstücülük bir evreydi.³ Yalnızca bir evre; çünkü gerçeküstücülük esrarengiz ve karşı konulmaz bir dişiliğin, metropol sokaklarında kürk manto altında çıplak dolaşan bir dişiliğin etrafında dönen cinsel mitolojilerin hâlâ esiridir. Buradan, fazlasıyla tekyanlı bir erkek bakışı tekrar doğar; Kadın’ın abartılı övgüsü, tersine dönmüş klasiktir. Kendisinin aktardığı metinde, “gözlerinden geçen ... karanlık ateşe saygı” gösterildiğinde, âşıkane olmaktan çok estetik bir tür tapınma ima edilmektedir. Ama aynı zamanda, gerçeküstücülük, özellikle de Breton’da kadınların aşk sahnesine çıktıkları harekete eşlik etmekten fazlasıdır; tıpkı kitlelerin tarih sahnesine çıkması gibi: Bu sahnede bir hakikatin öznesi olunur. Breton, “bu noktada yalnızca kendine güvenen aşk kendini toparlayamaz” diye yazdığına, temel bir şey söylemektedir. Aşk mistik kaynaşma olamaz, yıldızsal birleşme, Dişi Sonsuzluğun erkeğe –onu “yukarı”⁴ taşımak

2 Çağdaş düşünürler arasında, aşkı cinsellikten çok tenle bağı içinde düşünenlerden biri kuşkusuz Jean-Luc Nancy’dır. Zaten başka birçok soruyu da gayet keskin bir şekilde, ama aynı zamanda içinde bulunduğumuz bu yüzyıl sonunda onun üslubunu oluşturan soğukkanlı denge tarzıyla sormuştur. O halde, daha fazla beklemeden, *Une pensée finie* (Galilée, 1990) derlemesini okumayı önerelim.

3 Jacques Derrida’nın eserinin bir yanı, tümüyle, yalnızca farklılığa verilecek yazgısal anlam etrafında değil (bu konuda 60’lı yıllardaki temel katkıları iyi bilinmektedir, *L’Écriture et la différence* [Seuil, 1979] okunabilir ya da tekrar okunabilir), ama giderek daha ısrarcı bir şekilde –düşüncenin güncel labirenti içinde herhangi bir “dini” gücüllükten kaygı duyuracak şekilde–, muhatabı ister istemez Emmanuel Levinas olan farklılık ile (Öteki’nin) başkalığı arasında bağlantısızlık ile tükenmez bir matri-sin cinselleşmesi etrafında dönmektedir.

4 Bu, Kadın’ın cinsel icadını görmüş 18. yüzyılın (Napoléon’u da dahil ederek) bilançosudur. Yaşlı Goethe *İkinci Faust*’u şöyle sonlandırır:

için bile olsa– sunumu olamaz. Beden ile tinin ikili macerasıdır aşk: İki olanın deneyimi ve düşüncesi, zıtlık içinde kırılıp yansımış ve biçim değiştirmiş dünyadır. Bu dünyada yeniden başlama yoktur.

Aslında, Breton, aşkı aşırılığın anti-diyalektiğine bağlarken, yaşamın düşünen kaynaklarına, yoğunluk üzerine girilen bahise aşkı dahil etmektedir. Bundan böyle, metnimizin tanıklık ettiği gibi, böyle bir bahsin tartışmasız ve eksiksiz kahramanı olmak, günümüzde kuşkusuz bir kadına düşmektedir.

4. “Yalnızca büyülü bir söz burada işe yarayabilir”

Edimin gücünün, saf şimdiki zamanın gerçeğinin, adlandırmayı yasakladığını, bildiriler ve manifestolar içinde “uzaktan” kapsamayı meşrulaştırdığını söyledim. Bununla birlikte, yaratıcı edim gücünün nominal bir yoğunlaşmasını doğrudan uydurmak için avangardların ve sanatçıların teşebbüslerini de açıklamak gerekir. Rimbaud’dan beri “söz” olarak adlandırılabilir olan da budur. Rimbaud bu anlamda şöyle yazmıştır: “Yeri ve sözü buldum.” Elbette ki “büyülü söz” anlamında; bütün gizli yerleri açma gücüne sahip olan anlamında (“Açıl susam açıl!”).

Mutlak bahtsızlığın ardından gelen isyanın “yeniden uçurumdan yuvarlanmaya” maruz bıraktığı mahvedilmiş kadın için aşk Breton’a bir söz esinlemektedir; layık olan tek söz, teselli olmayan, yani tevekküle davet etmeyen tek söz, “Osiris kara bir tanrıdır” sözüdür. Bu söz, her başkalaşımın, her rönesansın, her tali tanrılaştırmanın koşulu, yaşamın en korkunç karamaları içinde sıkı durmak olduğu fikrini özetlemektedir. Sözde, aşırılığın negatif formdaki ilk bağıışı, asi yaratının anlık güçleri ve manifestoların yüksek dili bir aradadır.

(Henri Blaze’nin hoş, arkaik –1875!– tercümesi):

Geçici ve ölümlü

Semboldür yalnızca.

Eksik olan şey buraya erişti.

Açıklanamaz

Gerçekleşti,

Anlatılamaz.

Sonsuz dışı

Bizi göğe çekiyor.

Çünkü söz şudur: Şimdiki zamandaki edim ile programın kapsadığı gelecek zaman arasındaki varsayımsal bağlantı noktası. Politikada herkes sözün, durumu ele geçirdiğinde, yürüyüş halindeki binlerce kişi tarafından yeniden ele alındığında, slogan olduğunu bilir. Söz bulunduğu, maddi beden ile onun ikâmet ettiği yenilik ruhu arasında ayırım yapılamaz. Rimbaud gibiyiz. Yine o. *Cehennemde Bir Mevsim*'in sonundan: "Hakikati bir ruh ve bir beden içinde tanıyacağım." Breton'a göre söz, işaret değişimine, acıdan yaşamın olumluyıcı yoğunluğuna isyankârca geçişe adını vermektedir. Yüzyılın girişimlerinin önemli bir bölümü, hem politik olanlar hem de sanatsal olanlar, sözü bulmaya kendilerini adanmıştır; gerçeğin içinde yeniliği müjdeleyenin gerçeğe bağlandığı küçük nokta; bir kelimenin, tek bir kelimenin bir bedenle aynı şey olduğu dildeki kıvılcım.

Yüzyılın sanatı –ama aynı zamanda, kendi kaynaklarına göre, bütün hakikat prosedürleri–, yoğunlaşmasının doruğunda, şimdiki zamanı, yaşamın gerçek yoğunluğunu ve sözün içinde verilen ve her zaman için bir formun icadı da olan bu şimdiki zamanın adını birleştirmeyi hedefler. Böylece, dünyanın acısı sevince dönüşür.

Bir söz ile bir an'ın daima olasılıksız kesişmesi yoluyla, acı zemininde meçhul bir yoğunluk yaratmak: Yüzyılın arzusu budur. Bu arzudan yola çıkarak, çokbiçimli vahşetine rağmen, sanatçıları, bilginleri, militanları ve âşıkları aracılığıyla, Eylem'in ta kendisi olmayı başarır.

Sonsuz

28 Mart 2000

1. Sabah analojileri

Sanat ile politika arasındaki bütün yüzyıl boyunca sürmüş mahrem bağı, iyice uzaklaştığımız bugün nasıl düşünmeliyiz? Bu bağ, yalnızca ya da esasen sanatı politikaya, hatta resmi politikalara ve sonuç olarak devlet sansürlerine tabi kılan bağ değildir. Çoğunlukla dolambaçlı ve tali biçimde olsa bile, dekadan burjuva sanata karşı (aslında çağdaş sanatın tümüne karşı) Jdanov'un sert eleştirileri ya da Mao'nun Yenan'da sanat ve edebiyat üzerine konuşmaları değildir her zaman söz konusu edilen. Özellikle Batı'dan ve esasen de en yenilikçi ve en aktivist akımlarca desteklenen en anlamlı tez, bizzat sanatın politik değeri ve vurucu gücü tezidir. Avangardlar, sanatın formel mutasyonlarında “kelimenin tam anlamıyla” politikada olduğundan daha fazla politika olduğunu yaygın bir şekilde söylemeye kadar işi vardırımlardır. 60'lı yıllardaki Tel Quel grubunun inancı bu yöndeydi. Jacques Rancière'in¹ kimi yazıları bugün bile bunun sofistike bir yankısıdır. Yüzyılın yaratıcı işlemleri içinde bu tür olumlamayı mümkün kılan nedir?

1 (Rancière'de arkeolojik-işçi çizgisinin üzerine eklenen ve ayrımtılandıran, ama temelleri 19. yüzyılda kalan) bu düşünce çizgisi içinde, öncelikle, onun yönettiği kayda değer seminerin edisyonundan alıntılar yapılacaktır. Bu seminer, sunumları bir araya getiren kitap gibi, *La Politique des poètes* [Şairlerin Politikası] (Albin Michel, 1992) anlamlı adını taşımaktadır. Ayrıca, esasen düzyazıya dönük olan *La Parole muette* [Dilsiz Söz] (Hachette, 1998) adlı küçük kitabı da anmak gerekir.

Tamamen betimleyici olan ilk saptama bu dersi bir öncekine bağlayabilir. Yüzyılın önemli kesilemeleri [*scansion*] arasında, kendini açıkça poetik-politik olarak gören grupların ortaya çıkışını dikkate almak gerektiği kesindir. Bu gruplar, kendi içlerinde, sanatsal bir yaratı okulu ile politik bir kopuşun entelektüel koşullarını elinde tutan ve uygulayan bir örgütlenme arasında özdeşlik olduğunu ileri sürerler. “Poetik-politik”in içinde “poetiği” geniş anlamda, öznel bir tür özgürleşme estetiğini belirten olarak anlamak gerekir. Gerçeküstücüler, sitüasyonistler, yarışın sonuna gelmiş *Tel quel* dergisi grubu, sanatla politikayı ayırmama yönündeki bu eğilimin, sırasıyla 20’li ve 30’lu yıllarda, 50’li yıllarda, sonra da 60’lı ve 70’li yıllardaki örnekleridir.

Toplantılarda tartışılan ve karar verilen kolektif eylemlerde politikanın bütünüyle çözümlenmesinden çıkan sonuç, poetik-politik inisiyatiflerin yalnızca tek tek sanatçıların eseri olmadığıdır. Bunlar da toplantıların, kolektif kararların sonucu olmalıdır. Sanatçıların dünyasında, tıpkı küçük politik gruplarda olduğu gibi –psikanaliz okulları hakkında hiçbir şey demezsek eğer–, olayların bu yanı ayrılıkçı büyük bir öfke olmadan, herhangi bir kişiye karşı bitmek bilmez sert eleştiriler ve dışlayıcı protokoller olmadan yürümez.

Yüzyıl içinde biraz yaratıcı bütün grupların –ister çok sayıda komünist parti gibi geniş devlet güçleri olsun, ister sitüasyonistler gibi küçük estetik gruplaşmalar– temel pratiği olan kurumsal dışlama sorununu incelemek son derece ilginçtir. Gerçeğe temas edileceğine dair sonuçta ciddiyet taşıyan inancın, aşırı öznel bir coşkuya yol açtığı görülmektedir; bunun tezahürlerinden biri sürekli olarak sapkın ve şüphelilerin saptanmasıdır. Bu kronik arındırma salt Stalincilere özgü değildi; hiç alakası yok. Freud, André Breton, Troçki, Guy Debord, Lacan gibi farklı kişilikler de sapmalara karşı sert davalar yürüttüler, çok sayıda sapkını damgaladılar, dışladılar ya da ortadan kaldırdılar.

Dışlama, elbette ki meşru eylemin ölçütlerini –bu eylemin mi-henk taşı gerçek yıkıcılık olduğunda– belirlemenin güçlüğüne bağlıdır. Bu durumda her şey daha önce sözünü ettiğim bu negatif özdeşleşmeye yöneltir. Bir’in özü İki’nin içindedir; ancak bölünmenin sınavında kendi birliğinden emin olunur. Bölünmelerin ve dışlama-

ların görkemli sahnelenişi buradan kaynaklanır. Fransız Komünist Partisi'nin Stalinciliğinin yükseldiği dönemdeki –doğrusu, bu vasat partinin en azından bir *anlam taşıdığı* tek dönemdir– büyük özdeyişlerden biri, 'Parti'den ayrılmaz ancak Parti atabilir' şeklin-deydi. Gerçeğe temas ettiyseniz, artık o gerçekten serbestçe kurtu-lamazsınız. O sizi kendine layık değil diye yargılayabilir. Brecht'in söylediğini gördüğümüz şeyi söylemenin başka yolu: "Kendini biz-den ayırma!"

Doğrusunu söylemek gerekirse, poetik-politik gruplar içinde dış-lama ve bölünmelerin sıklığını sorgulamak, "politik" kelimesine vur-gu yapmak anlamına gelir. İktidar çatışmalarının geleneksel şiddetini sanatın buyruklarına aktarabilmekte, yüzyıl içinde bu "politik" keli-mesi tam olarak neyin adıdır? "Politik" kelimesinin bir tarihi vardır ve onun anlamının yüzyıl tarafından yeniden icat edildiğini ileri sürebil-iriz. Sanata politik bir eğilim atfettiğimizde, "politika" ne demektir? 20'li yıllardan itibaren kelime genişerek, her radikal kopuşu, konsen-süs dışına her kaçışı muğlak bir şekilde belirtir olmuştur. "Politika" kolektif olarak bilinebilir bir kopuşun cins ismidir. Bu anlamda, sa-natsal ve psikanalitik, teatral ya da yurttaş hareketi şeklinde, poetik ya da müzikal tarzda sayısız "politik" grubun neden olduğu hayal edile-bilir. 68 Mayıs'ından sonra olduğu gibi, "her şey politiktir", özellikle de cinsellik politiktir önermesine neden varılmıştır? "Politik", baş-langıç arzusunu adlandırır; gerçeğin herhangi bir parçasının nihayet korkusuz, yasasız, yalnızca insan icadının etkisiyle, örneğin sanatsal icat, ya da erotik icat ya da bilimlerin icadıyla teşhir edilme arzusunu adlandırır. "Politika" kelimesine bu genişmiş ve özneleşmiş anlam verilmezse sanat / politika bağlantısı anlaşılmaz.

Bununla birlikte, ne kadar dönüşmüş olsa da, "politika" keli-mesi daima son tahlilde profesyonel politikaya, iktidarı, devleti il-gilendiren politikaya gönderme yapar; özellikle de "isyan", "dev-rim", "avangard" kelimeleri politika olarak sanat ile politik sanat (ayaklanmanın bir sanat olduğunu Lenin söylemektedir) arasında bölündüğü için bu böyledir. Bu durumda tehlike, sanatın politik eğilimini –gerçek başlangıca yönelik eğilimidir bu– partiye ya da devlete oportünist köleliğe dönüştürmektir. Çünkü iç içe geçmiş iki

süreç vardır: Formların aktifleştirilmesi içinde icat edildiği haliyle Varlığın sabahı olan gerçek tutkusuna, kopuşa temas eden sanatın iç süreci. Ve fiili ve örgütlü politikalar karşısında sanatın ve sanatçıların tutumunu ilgilendiren dış bir süreç; özellikle de devrimci politikalar, ki bunlar da kopuştan ve sabahtan söz ederler, ama bunu genellikle kendini bütün tikel kopuşlara aşkın olarak sunan kolektif bir sonsuz adına yaparlar. Bu durumda, politik devrim karşısında, dolayısıyla bu devrimin yöneticisi olan ya da en azından olasılığının güvencesi olan parti karşısında sanatsal devrimlerin, dolayısıyla sanatsal avangardların özerklik derecesi sorusu kaçınılmaz olarak karşımıza çıkar. Birilerinin diğerine dahil olmasını makul bir şekilde kabul edenler için, sanatın talep ettiği mutlak özgürlüğün parti direktiflerine mutlak itaate dönüştüğü anlar vardır. Bu diyalektik bulmaca, yüzyıl içinde gerçek tutkusunun gerçekleştiği, disjonktif sentezlerden biridir. Bu, formel bir çelişki değildir. *Le Con d'Irène*'in pornografik hülyalarını gizlice dağıtan, dışı ikon hakkında daha ilerde şunları söyleyen (*gözlerin öyle derin ki görmek için eğildiğimde / bütün güneşlerin gelip orada yansıdığını gördüm / gözlerin öyle derin ki aklımı yitiriyorum orada*) gerçeküstücü Louis Aragon ile sosyalist Léon Blum hakkında, "sosyal-demokrasinin bilgiç ayısına ateş edin!" diyen aynı Louis Aragon arasında; Jdanov'un direktifleriyle uyum içinde edebi ortodoksluğa göz kulak olan; ya da Sovyetlerdeki bir hastanede uzun süre kaldıktan sonra Fransa'ya geri dönen FKP genel sekreteri Maurice Thorez'in dönüşü hakkında dalkavukça olduğu kadar lirik ve tuhaf bir şiir yazan ("vatman durdursun makinesini, o geri geliyor, geri geliyor...") Aragon arasında; -iyice yaşlandığında kendisinin de inandırmak istediği gibi- şizofreni olduğunu ileri sürmeye gerek yok. Yaratı ile itaat arasında, ayırt edilemezlik anlarının gerçek paradoksu vardır; ve bu paradoksun belki de değişik bir biçimi olan, isyan ve icat ruhunu, örgütleyicisi olduğunu iddia ettiği kolektif özgürlüğün kimi zaman güvencesiz bir "özne-biz" içinde "özne-ben"i eritme zorunluluğuna tabi kılan diğer paradoks vardır. Aynı zamanda, devrimin acı tadı ile öteki üzerinde iktidar kurmanın biraz daha yağlı tadı arasındaki çok daha sıradan karışıklık vardır.

Bu paradokslar, hatta bu karışıklıklar aracılığıyla yol almış olan şey, sonunda, bir düşünce sabahının her vaaadinin –tekil sekansları eksik etmeden– “politik” olarak adlandırılabilirdir. Gerçeğin, kendi bölünmüşlüğünü *çok birleşik* bir şekilde ele geçirdiği rövanş şu anlama gelir: Ne avangard sanat ne de devrimci politika onların ilan edilmiş kaynaşmasından yarar sağlamaz. Bugün bunların iki ayrı hakikat prosedürü olduğunu, formların ve gerçeğin ayrımsızlığının üzerinde düşünülmüş icadının iki heterojen karşılaşması olduğunu bilmekteyiz. Bunu, avangardların yazgısını yeniden düşünmüş olduğumuz için, onların görkemli ve şiddetli emelini daima selamladığımızdan dolayı biliyoruz.

Aynı zamanda, poetik-politik gruplar döneminde “kaynaşma”nın asıl özü, sanatın hakikatlerine özgü daha eski bir sorunun, sanatın nesnelliği sorusunun, sanatların ne *ürettiği* sorusunun taşıyıcısı olarak hizmet etmektir.

2. Romantik sonsuz, çağdaş sonsuz

Çağdaş sanatçıların hepsi, herhangi bir dönemde, bizzat eser kavramını sorgulamaya yönelmişlerdir. Daha önce belirttiğimiz gibi: Gerçek şimdiki zamanın ölçüsündeki tek şey olan edimin önceliği nedeniyle. Örneğin, tablonun sonluluğu ve hareketsizliği, atıl bir şekilde sergilenişi ve ticari nesnelliği çok erken dönemde eleştirilmişti. Günümüzde bunun yerini genellikle geçici “yerleştirmeler” almıştır. Blanchot ya da Jean-Luc Nancy’nin “işlevsiz” topluluk üzerinde, Giorgio Agamben’in ise “gelmekte olan” topluluk üzerinde düşünmesinden görüleceği gibi, nasıl ki politikada ideal bir topluluk yaratma fikri terk edilmişse, sanatta da önemli olanın ürün değil edim, hatta jest olduğu ileri sürülmüştür. Belirtmiş olduğum sonuç fetişizminin eleştirisiyle örtüşen de budur. En radikal biçimi altında, sanatın esersizliğe doğru yönelimi, bizzat sanatın kendisinin, ayrı faaliyet olarak yok olması gerektiğini, yaşam olarak gerçekleşmesi gerektiğini ortaya koyar. Bu hiper-Hegelsizm gündelik yaşamın estetikleştirilmesi içinde sanatın aşılmasını önerir. Şu koşulla ki, sanat yaşama içkin olmalıdır, yoğun şekilde özneleştirilme-

lidir ve asla gösteri olarak sunulmamalıdır. Sitüasyonizmin temel yönelimlerinden biri buydu. Guy Debord'un filmleri ve özellikle çok ilgi çekici *In girum imus nocte et consumimur igni*, hem edim – yıkıcılar da dahil– hem de bu edimlerin manifestoları olma çabasıdır; gösteri üretimi olarak sinemanın sonunu ilan etme ve bu sonu, film olmayan filmler içinde gerçekleştirme eğilimindedir. (Gerçekte bunlar hoş nostaljik meditasyonlardır; ve bu haliyle de dikkat çekicidir. Ama bu başka bir konu.)

Eserlerin ve edimlerin sahnelenmesinin yararsızlığına ilişkin asla gerçekten bir sonuca varmayan, illallah dedirtici bu tartışma, bence, sanatta da başka yerde de, yüzyılın belirlediği ve sonuçlandıramadığı bir amacın aldığı biçimlerden biridir. Bu amaç, romantizmden kesin kopuşun yollarını bulmaktan ibarettir.

Yüzyılın sıkıntısı nedir? İdeal romantizmini bitirmeye, fiilen-gerçek olanın dobralığı içinde tutunmaya girişmesi, ama bunu hâlâ ve daima romantik olan öznel araçlarla (karanlık coşku, yüceltilmiş nihilizm, savaş kültü...) yapmasıdır.

Bu durum, yüzyılın belirsizliklerini, aynı zamanda da vahşetini anlamaya yardım eder. Herkes şöyle demektedir: “Düş görmeyi, İdeal şarkıları söylemeyi bırakalım! Eyleme geçelim! Gerçeğe hücum edelim! Amaç uğruna her yol mubahtır!” Ama arzuların sonluluğu ile durumların sonsuzluğu arasında, bu gergin öznellik içinde gerçek ilişki, romantik bir abartının damgasını taşır. Yüzyılın anti-romantizmi içinde, romantik ögenin ısrarı nedeniyle, kudurmuş bir şey, eylemin kendine karşı ve herkesin herkese karşı taşkınlığı kendini gösterir ve bu, günümüzün acı veren sözde barışı, ya yorgunluktan ya da gına geldiğinden, sonunda yerleşene dek sürecektir.

Ama sonuçta, romantizm nedir? Eserlerde ve bildirilerde incelikli bir şekilde eklemelenmiş iki şeydir.

a) Sanat, eserin sonluluğu içinde İdeal'in sonsuzluğuna inşittir. Dehanın yol verdiği sanatçı, bu inşinin kurbanlık aracıdır. Hristiyan tecessüm şemasının bağlam değiştirmesi: Deha hâkimi olduğu formları Tin'e verir; böylece halk kendi tinsel sonsuzluğunu eserin sonluluğu içinde tanıyabilir. Sonsuzun tecessümüne tanıklık

eden, kesin olarak eser olduğundan, romantizm onu kutsallaştırmaktan tasarrufta bulunamaz.

b) Sanatçı, İdeal ile gerçeklik arasında aracı olma gücüne sahip olduğunu ortaya koyarak, özneliği yüceltir. Nasıl ki eser kutsalsa, sanatçı da yücedir. Biz, burada, estetik bir dini ya da Jean Borreil'in sanatçı-kralın ortaya çıkışı diye adlandırdığı şeyi "romantizm" olarak adlandırıyoruz.²

Sanatta romantizmi sonlandırmak, eserin kutsallığını ortadan kaldırmaya (bu, Duchamp'ın "*ready made*"i lehine eserin reddine kadar varacaktır) ve sanatçıyı azletmeye (bu, sanatsal edimin gündelik yaşam içinde dağılmasını savunmaya kadar varacaktır) bağlanacaktır. Bu anlamda, 20. yüzyıl kuşkusuz ki ateist bir sanatı, gerçekten materyalist bir sanatı ilk belirleyendir; ve belki de bu kozun en sert şekilde bilincindeki sanatçı olan Brecht'i bu sanatın önde gelen aktörlerinden biri yapan da budur. Bununla birlikte sanatçılar, filozoflar, denemeciler neden genellikle mücadele ettikleri şeyin elementi içinde kalırlar? Romantik pathos'u neden hâlâ bu kadar yaygın kullanırlar? Breton'un düzyazısı ile Debord'un düzyazısı –sanat üzerine yazılarındaki Malraux'nun düzyazısı hakkında hiçbir şey söylemiyoruz–, Varlığın muhafızlığını şairlere emanet eden Heidegger'inki ya da René Char'inki, kendini kimi zaman Heraklitos sanan bu yetenekli şairinki, kısacası bütün bu retorikler, özünde, Tarih üzerine tefekkürde bulunan düşünür-sanatçının yüce bir *tutumunun* entrikacı sahnelenmesi de dahil olmak üzere Hugo'nunkine neden bu kadar yakındır?

Çünkü sonsuzluk söz konusu edilmektedir; ve bu soru, gerçek sorusuyla düğümü açısından bakıldığında, yüzyıl içinde romantizmin serinkanlı bir çıkışına izin verebilecek açıklığa erişmekten uzaktır. Diyebiliriz ki, bütünüyle laikleşmiş bir sonsuz anlayışının münzevi ve ürkek peygamberi Cantor'un temel dersleri, sanatsal modernitenin egemen söylemine nüfuz etmekten bugün bile uzaktır.

2 Çok erken aramızdan ayrılan Jean Borreil, kendi özgünlüğünü, toplum etkileri ile edebi yaratıların bittiği yerde ortaya çıkan, sanat söylemi olarak adlandırılabilir şeyin büyük arketiplerinin araştırılmasında ortaya koymuştu. Onun bütünleştirici kitabının adı *L'Artiste-roi* [Sanatçı-Kral] idi.

Sanat, Varlığın sonsuzluğunu kendi düşüncesine dahil ederken, araçlarının mecburi sonluluğunu nasıl benimser? Romantizm, sanatın, özellikle bu sonsuzluğun eserin sonlu gövdesi içinde ortaya çıkışı olduğunu söylemeyi önerir. Fakat, bunu ancak genelleşmiş bir tür Hristiyanlık pahasına yapabilir. Bu gizil dinsellikten kopmak isteniyorsa, sonlu ile sonsuzun bir başka eklemelenmesini bulmak önem taşımaktadır. Sonsuzu, en azından özgürleşme programı olarak kendi içinde taşıyan romantik bir öznelliğin sürdürülmesi ile aslında sanatın düşünce olarak taşıfyesi anlamına gelen sonsuzun bütünüyle feda edilişi arasında salınan yüzyılın, kolektif ve programlı bir şekilde gerçekten muktedir olmadığı şey budur. Çağdaş sanatın sonsuz konusundaki rahatsızlığı, onu, romantik pathos'un geri döndüğü programlı bir zorlama ile nihilist bir putkırıcılık arasına yerleştirir.

Bununla birlikte, hiçbir gerçek sanatçı, kolektif açmazlara –bunun sözcelerini herkesle paylaştığında bile– indirgenemez. Onun eseri romantizm ile nihilizm arasında ara bir yol çizer ve orijinal bir sonsuz-gerçek fikrini –belirginliği ender olsa bile– her seferinde yeniden icat eder. Bu fikir, sanki sonsuz, nesnel sonluluğu içinde değil, kaynaklandığı edimin içinde düşünölmeye başlandığı andan itibaren, sonlunun kendisinden başka bir şey değölmüş gibi yapmak anlamına gelir. Ayrı ya da ideal sonsuz yoktur. Ediminin canlılığı içinde ele alındığında, sanatın muktedir olduğu sonsuz olan sonlu bir form vardır. Sonsuz, formun içinde ele geçirölmüş değöldir; *formdan transit geçer*. Sonlu form, eğer bir olaya, eğer *başaya gelen* ise, sonsuz bir açılıma denk olabilir.

20. yüzyıl sanatı, avangardların bildirgeleri içinde değil, fiili süreci içinde, sabit bir formel kaygının, yerel düzenlemelerin, hatta makro-yapıların doktrinini sürdürmenin değışmez imkânsızlığının damgasını taşır. Neden? Çünkü form varlığın transit halidir, kendi sonluluğunun içkin bir şekilde aşılmasıdır; yoksa İdeal'in inişi için basit bir soyut gücöllük değöldir. Bu İdeal'in atılımı altında yalnızca yerleşik dispoitifleri “kıvıldatabilir.” Burada yerleşik dispoitif olamaz. Yalnızca *formlaştırmaların çokluğu* vardır.

Çoğunluk itibarıyla güncel Restorasyon –ki bu aynı zamanda elbette sanatsal bir tepkidir ve bunun başı ve sonu, her müziğin “ba-

rok” yorumlarının uğursuz antikacı merakıdır– yandaşı olan yorumcular, genellikle, (Schoenberg, Duchamp ya da Maleviç’inkiler gibi kimi zaman aşağı yukarı bir yüzyıllık eserler söz konusu olduğunu bilince tuhaf kaçan bir deyim olan) “çağdaş sanat”ın “dogmatik”, hatta “terörist” olduğunu ileri sürerler. Gerçek tutkusunu da Terör olarak adlandırabilirler; bunu kabul ediyorum, ama formel *a priori* içinde ayak diremeye karşı çıktıklarında bu gösterişli bir kara cahillik olur. Tersine, yüzyıl, yapım ve süsleme buyruklarının eşsiz çeşitliliğinin damgasını taşır; çünkü yüzyılın gerektirdiği şey, formların dengesinin ağır tarihsel hareketi değil, herhangi bir deneysel formlaştırmanın aciliyetidir.

Restorasyon yanlılarının eleştirdikleri sanat, hem tecessümü, eserin sonluluğunun Hristiyan figürünü yıkmak ister, hem de onu sonsuzun *cisimsizleşme halinde* meydana geldiği bir form açılımının dayanağı olarak korumak. En radikal bakış açısı, elbette ki, eserin nesnelliğinin yerine, olaysal geçicilikler, yerleşmemek için yapılmış formel düzenlemeler, hatta süreleriyle birlikte uzayan “happening”ler geçirmektir. Ayrıca, bütün biçimleriyle doğaçlamaya da başvurulur; çünkü formu sınırsızlaştırır, onu öngörmeyi, hatta kalıcı ölçütler saptamayı engeller. Bu nedenle caz, bu şaşırtıcı doğaçlama okulu, gerçekten de yüzyılın bir sanatıdır.

Yerleştirmeler, olaylar, *happeningler*, doğaçlamalar: Hepsi araştırmayı bir tür genelleşmiş teatrallığe yöneltir, çünkü tiyatro geçici bir sanat olduğunu, zanaatkâr işi bir sanat olduğunu, sayısız kamusal olumsuzluğa bağlı olduğunu her zaman kabul etmiştir.³ Form, kısmen ama kesin olarak kararlaştırılmış olduğundan, sonsuz, sahnedeki tesadüften kaynaklanabilir: Yüzyılın ideali budur. Romantizmden –güçlülükle– kurtulma yönündeki direktifi budur. Bu bir *materyalist*

3 Yüzyılın tiyatroya borçlu olduğu her şeyin ve bu sanatı yüzyılın farklı entelektüel oluşumlarına bağlayan, kimi zaman son derece incelikli sayısız bağın araştırılması, François Regnault’nun kitap ve makalelerinde örnek olacak şekilde sürdürülmüştür. *Le Spectateur*’le (Beba/Nanterre Amandiers/Théâtre national de Chaillot, 1986) başlayabilirsiniz. Ardından, Regnault’nun aksiyomlarının tiyatro tarihine dair yeni bir düşünce yaratmayı mümkün kılmasını doğrulamak için, *La Doctrine inouïe: dix leçons sur le théâtre classique français*’yi (Hatier, 1996) okuyabilirsiniz.

formlaşma idealidir. Burada, sonsuz, *doğrudan doğruya* sonludan kaynaklanır.

Filozof, bu noktada, –“sanatın sonu” konusunda olduğu gibi– yüzyılın Hegel’le tartışma halinde olduğunu saptar. Ama bu kez, takınaklı olsa da çatışmalı bir referansa göre değil, bilinçdışı bir yakınlıkla tartışır.

Bu yakınlığı ölçebilmek için, *Mantık*’ta, “Nicelik” bölümünde “Niceliksel Sonsuzluk” başlıklı açıklamayı okumak gerekir. Ben P.-J. Labarrière ile Gwendoline Jarczyk’in tercümesine başvuruyorum. Hegel’in önerdiği bileşimsel tanım (burada onun dilinden söz ediyorum), kendini aşma edimi kendi içinde yeniden ele alındığında, [kuantum] sonsuzluğunun meydana geldiği yönündedir. Hegel, bu sırada, sonsuzun, nicelik alanını aşarak nitelik halini aldığını, “sonlunun saf niteliği” olduğunu ekler. Kısacası: Sonsuzluk (bunun gerçek kavramını çağdaş sanatın ortaya koyduğunu belirttiğim gibi), elbette *sonlunun niteliksel bir belirlenimidir*. Ama hangi koşulla? Hegelci analiz bize burada gerekir.

Hegel, kendi somut gerçekliği içinde ele alınan sonlunun her zaman –bütün somut kategoriler gibi– bir oluş, bir hareket olduğu saptamasından yola çıkar. Bu harekete sonluluk veren şey, tekrar edilmesidir. Kendinde kalmak için kendinden çıkan şey, sonludur. Hegel’in “aşma” (*das Hinausgehen*) diye adlandırdığı şey budur. Sonlu *kendi içinde* kendini aşandır; yani, Öteki’ni yaratmak için kendinden çıkarak, Aynı’nın elementi içinde kalandır. Kendinin değişimi yerine, yalnızca yineleme vardır.

Sonlunun özünün, muğlak uzamsal sezgiler olan hudut, sınır değil, tekrar olduğu fikrini çok derin buluyorum. Freud, ardından Lacan, nesnesi sürekli aynı yere geri dönen insan arzusunun sonluluğunu “tekrar itkisi”ne atfedeceklerdir.

Hegel, tekrarlanan dizi olan, Aynı’nın içinden kendinin çıkışının yerinde sayması olan aşmanın “kötü sonsuz” (*das Schlechte-Unendliche*) olduğunu; örneğin bir sayıdan sonra başka bir sayının geldiğini ve bunun “sonsuz dek” sürdüğünü söyleyen sonsuz olduğunu ileri sürerek devam eder. Kötü sonsuz, aşmanın tekrarlayan

kısırlığını temsil eder. Bu anlamda, olumsuz belirlenimi (tekrar) içinde, sonlunun kendisinden başka bir şey yoktur.

Hegel'in analizi bu noktada bir dönemeç gerçekleştirecektir. Şu ana dek, sonlunun somut varlığı olan aşmayı, yalnızca *sonucu* içinde ele aldık: tekrarlayan kısırlık, yineleme, Aynı'da ısrar. Bununla birlikte, diye saptar Hegel, günümüz sanatçılarını önceleyerek, aşmayı, bir "kötü sonsuz" olan sonucu içinde değil, *edimi içinde* kavramaya ve düşünmeye çalışabiliriz. Edim ile sonucu, aşmanın yaratıcı özünü ve yaratmanın yenilgisini –ya da bugün diyebileceğimiz gibi, tavrı ve eseri– burada ayırt etmek ve ayırmaya çalışmak gerekir. Bir edim kısır olduğu için onu *öyle* düşünmekten muaf kalamayız. Bu durumda Hegel, "kötü sonsuz"un içinde bir şeylerin *gerçekten sonsuz* olduğunu keşfeder; yani, –tekrardan söküp almayı başarır-sak– kendini aşma edimidir bu. Onu tekrardan, dolayısıyla sonuçtan söküp almak, Hegel'in dilinde, "kendini üstlenmek"tir. Nesnel sonucun tiranlığına karşı, aşma ediminin "kendini üstlenme"si, sonlunun "öznel" zeminini, yani hareketine içkin olan gerçek sonsuzu düşünmeyi sağlar. Böylece, aşma takıntısını, ardışık tekrar içinde değil, "kendi içinde" değerlendirenin yeniden sahiplenmesi yoluyla saf yaratı olan sonsuza erişilir. Sonlunun *niteliği* olarak sonsuz olan şey, bu içkin yaratıcı kapasitedir, hudutları "aşma"nın bu yıkılmaz gücüdür.

Şunu belirtelim ki, 20. yüzyılda sanat aynı zamanda tekrarın yeni formlarını da sorgular. Ünlenmiş bir metinde Walter Benjamin (fotoğraftan, sinemadan, baskı tekniklerinden vs. yola çıkarak) yüzyılın sanatsal diziyi, "teknik yeniden üretilebilirliğin" gücünü başlattığını vurgular. Dizisel nesnenin sanatsal vurgulanması yoluyla (Duchamp'ın bisikleti ya da kübizmin her türlü kolajı), tekrarın brüt değerinin dışında tekrar ediminin çerçevesi çizilir, sahneye konulur. Bu sanatsal tavırlar, Hegelci "kendini üstlenme"nin gösterimleridir. Yüzyılın çok sayıda sanatsal projesi, tekrarın içinde bizzat tekrar ediminin gücünün hissedilir olmasını hedefler. Hegel'in niteliksel sonsuz olarak adlandırdığı ve *sonlunun gücünün görünürlüğü* olan şey tam da budur.

İdeal olarak, 20. yüzyılın sanat eseri, gerçekte, ediminin görünürlüğüdür. Eserin sonlu gövdesinin içine sonsuzun inişinin romantik pathos'unu bu anlamda aşar. Çünkü kendi *etkin* sonluluğundan başka göstereceği sonsuz yoktur. Sanat "eseri" bu normun altındaysa, onun tam anlamıyla bir eser olmadığı, kutsal bir nesne hiç olmadığı iyice anlaşılır. Bir "sanatçı" herhangi bir tekrara içkin saf edimi görünür kılmaktan başka bir şey yapmıyorsa, onun tam olarak bir sanatçı, İdeal ile hissedilir arasında yüce bir aracı olmadığı açıktır. Eserin kutsallıktan çıkarılmasının ve sanatçının yücelikten uzaklaştırılmasının anti-romantik programı böylece gerçekleşmiş olur.

Bu durumda ortaya çıkan temel sorun, iz sorunudur ya da görünür olanın görünürlüğüdür. Eğer yalnızca saf aktif nitelik içinde sonsuz kaynağı bulabiliyorsak, tekrardan belirgin biçimde ayrılmasına yeterli bu niteliğin izi nedir? Edimin izleri var mıdır? Eserin her zaman kutsal formuna başvurmadan, edim, sonucundan nasıl ayrılabilir?

Sorunu bir analogiyle vurgulayalım: Bir koreografiyi kesin olarak belirtebilir miyiz? Dans, Rus balelerinden ve Isadora Duncan'dan beri temel bir sanattır; özellikle bir edim olduğu için. Yok olan sanatın paradigması olan dans, yaygın anlamıyla eser değildir. Ama onun izi hangisidir? Tekilliğinin sınırları çizili düşüncesi olduğu yer neresidir? İz, yalnızca tekrarda mıdır; asla edimde değil midir? Bu durumda sanat, bir tekrarın içindeki tekrar edilemez olandır. Bu tekrar edilemezi form haline getirmekten başka yazgı yoktur. Sorunu çözdük mü? Kesin değil. Çünkü tekrar edilemez olan eğer bir formu kabul ederse, bunun nedeni, sonucunun tekrar olması mıdır? Ve sanatın, sanki tekrarın formel mercii tekrar edilemezmiş gibi, yalnızca bunu ele aldığı sonucunu çıkarmak gerekmez mi? Burada "form" kelimesinin iki anlamını karşı karşıya getirmek gerekir. İlki, geleneksel (ya da Aristotelesçi) olanı, bir maddenin form almasıyla, eserin organik görünümüyle, tümlük olarak kesinliğiyle ilgilidir. İkincisi, yüzyılın özü olanı, formu, *sanatsal edimin yeni düşünce olarak izin verdiği şey* şeklinde görür. Bu durumda form, maddi işareti içinde verili bir İdea'dır; bir edimin gerçek etkisiyle aktifleşen bir tekilliktir. Bu kez, Platoncu anlamda, sanatsal edimin *eidos*'udur

ve bunu, *form edinme açısından* anlamak gerekir. Çünkü form edinme, özünde, matematikten (formel mantıklar) politikaya (her kolektif eylemin *a priori* formu olan Parti), ister düzyazı (Joyce ve formların serüveni) şeklinde olsun ister resim (görünürün her hangi bir belirişi karşısında, uygun bir form halini almanın mucidi Picasso) ya da müzik (Alban Berg'in *Woyzeck*'inin çok-anlamlı formel yapımı) olsun, sanata dek varan yüzyılın teşebbüslerinin birleştirici büyük gücüdür. Fakat "form edinme" içinde "form" kelimesi "maddeye" ya da "içeriğe" karşıt değildir, edimin gerçeğine bağlanır.

Son derece güç olan bu sorular yüzyılı sarsmıştır. Yüzyıl içinde sanatın, niteliksel ama aynı zamanda yok olup giden, post-romantik bir sonsuz anlayışı nedeniyle, paradigmatik olarak, dans ile sinema arasına dahil olduğu hipotezini ileri sürüyorum. Sinema, seyircisine ilgisiz ve bütünsel bir teknik yeniden üretilebilirlik sunar. "Yinelenen-eser" [*it  r  uvre*] olarak, her zaman kullanılabilir katı-şıklılık olarak gerçekleşir. Dans ise tersidir: Daima silinen saf ândır. Dinsel olmayan bir sanatın ne olduğu sorusu, dans ile sinema arasında yatar. Sonsuzun, kendinden, yalnızca edimin etkilerini, gerçek etkileri, öncelikle tekrarlanan boşluk olarak kendini sergileyen şeyi çekip çıkardığı bir sanat. Eserin değil, bir form edinmenin sanatı. İnsani ilişkilerin çok uzağında bir sanat.

3. Tekanlamlılık

Edimi içinde sonsuz olan sanat, insan hayvanları dingin gündelik yaşamlarında tatmine yönelik değildir asla. Daha ziyade, bir düşüncüyü, kendisini ilgilendiren şey açısından, *istisnai hali* bildirmeye teşvik etmeyi hedefler. Niteliksel sonsuz, edimin hesabını vererek, bütün sonuçları, bütün nesnel tekrarları, bütün "normal" öznel durumları daima aşan şeydir. Sanat, sıradan insanlığın ve bunun içinde varlığını sürdürmekte inat edenin ya da Spinoza'nın deyişiyle "varlıkta ayak direyen"ın ifadesi değildir. Sanat, insanın içinde insandışı olana tanıktır. Sanatın yönelimi, insanlığı kendi üzerinde herhangi bir aşırılığa zorlamaktan daha az bir şey asla değildir; bu yüzden bildirgeler ve manifestolar çok ciddi, çok ağırdır. Bu anlamda, yüz-

yılın sanatı, tıpkı politikaları ya da bilimsel formlaşmaları gibi net bir şekilde anti-hümanisttir.

Günümüzde sanata yöneltilen eleştiri budur. Hümanist bir sanat istenmektedir; insanın insana yapabildiği şeyle ilgili bir acıma sanatı, bir insan hakları sanatı istenmektedir. Maleviç'in *Beyaz Zemin Üzerinde Beyaz Kare*'sinden Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'ine dek, Webern'in sessizliklerinden Guyotat'nın lirik vahşetlerine dek yüzyılın temel sanatının insana hiç mi hiç aldırmadığı doğrudur. Bunun nedeni, basitçe, gündelik haliyle insanın büyük bir şey olmadığını ve onun hakkında bu kadar gürültü koparmamak gerektiğini kabul etmesidir; ki bu gayet doğrudur. *Yüzyılın sanatı bir üst-insanlık sanatıdır*. Bunun aynı zamanda karanlık bir sanat olduğunu kabul ediyorum. Hüzünlü, bozguna uğramış, nevrozlu demiyorum, hayır: karanlık. Sevincin bile karanlık olduğu bir sanat. Breton haklıdır; Osiris kara bir tanrıdır. Çılgın ve diyonizyak olduğunda bile bu sanat karanlıktır; çünkü dingin bir şekilde ve ivedilikle hayatta kalmalarını dert edinmiş insan hayvanlar olan bizim içimizde bulunan hiçbir şeye kendini adamaz. Olumlayıcı bir güneş tanrısına ibadeti önerse bile, bu önerinin araçları karanlık kalır. Nerval'in "kara güneş"i, yüzyıl sanatının, belki de bütün yüzyılın öncelenmiş en iyi imgesidir. Doğmakta olan bir dünya, dingin bir ışığa bulanmış değildir. O Phénix için bir güneştir; yeniden doğduğu küller unutulamaz. Yine Breton: Tıpkı aşk gibi, politika gibi, en yüksek emeli içindeki bilim gibi, sanat da "güneşin küllerinden" yeniden doğar. Evet. Yüzyıl: küllü güneş.

Üst-insanlık her tikelliğin ortadan kaldırılmasını dayatır. Oysa, bizim gibi hayvanların basit zevki, tikelliktir. Dolayısıyla, yüzyıla dair insanların belleğinde kalacak olan şeyin onların tatminiyle alakası yoktur. Yüzyılın arzuladığı şey, sosyalizmin inşasında olduğu gibi minimal sanatta da, formel aksiyomatikte olduğu gibi çılgın aşkın yangınlarında da, artığı olmayan, hangisi olursa olsun herhangi bir tikelliğe bağlılığı olmayan bir tümeliktir. Mimarideki Bauhaus gibi: Hiçbir şeyin tikelleştirmedeği bir yapı; çünkü her türlü stilistik tikelliğe hiç aldırmayan yarısaydam ve tümel olarak bilinebilir bir

işlevselliğe indirgenmiştir. Buradaki parolanın, –gerçek seviyesinde– form edinme olduğu ve insanların yargısına ilgisizliğin ağırbaşlı etkisini meydana getirenin de özellikle bu olduğu gayet iyi görülmektedir.

Üst-insan, tikelliklerden muaf olduğunda, her yorumdan kurtulandır. Eğer eser yorumlanmalıysa, yorumlanabilirse, onda varlığını sürdüren fazlasıyla tikellik bulunduğundandır, edimin saf şeffaflığına erişmediğindendir, kendi gerçeğini sergilemediğindendir. Henüz tekanlamlı olmadığındandır. İnsanlık ikircildir, üst-insanlık tekanlamlıdır. Ama her tekanlamlılık bir form edinmenin sonucudur ve bu form edinmenin edimi, yeri belli gerçektir.

Yüzyıl, tekanlamlılık yüzyılı olur; ve umarım ki, hümanist ve cana yakın olduğunu iddia ettiği ölçüde yalancı ve ikircil olan güncel Restorasyon'un ötesinde kalacak olan da budur. Deleuze varlığın tekanlamlılığını güçlü bir şekilde ileri sürer ve gerçekten de zamanımız, artıksız bir tümelliğin çökeldiği eserlerle birlikte, varlıkla insanlıkdışı bir şekilde rekabet etmek istemiş olur.⁴ Form edinme yollarını zaafa düşmeden ve her alanda araştırmış olur.

Varlık olarak varlık düşüncesinin matematikten başka bir şey olmadığını ileri sürüyorum. Sonuçta, benim gözümde, 20. yüzyılın çok büyük projelerinin ana kalıbının, Hilbert ile Grothendieck arasındaki yüzyıl matematikçilerinin teşebbüsünün, bütünsel bir form edinme, saf düşüncenin evrenlerinin genel bir teorisini inşa etmek için matematiğin tarihini –Nietzsche gibi konuşursak– “ikiye bölmek” olması şaşırtıcı değildir. Böylece, doğru biçimde formüle edilmiş her problemin kesin olarak çözümlenebileceği kesinliği üretilir. Matematiği *kendi edimine* indirgemek: Form edinmenin te-

4 “Varlık” kelimesini kasıtlı kullanıyorum, çünkü ben hiç tereddütsüz “Batılı” ontolojik gelenek içindeyim. Bu kararın, bu haliyle, François Laruelle’in önermelerinde değer-aşırı bir hal aldığı gözardı edilemez. Ona göre, gerçeğe erişmenin yolu, varlığı merkezi kavram haline getirme yönündeki felsefi kararlar tıkanmıştır. Bu erişimi garanti eden şey, (aslında beklenmedik bu noktada) “bilim” adı altında, Laruelle’in “Bir’deki vizyon” olarak adlandırdığı şeydir. Felsefi kararı erteleyen böyle bir yaklaşım “felsefe olmayan” diye adlandırılabilir. Her zaman olduğu gibi önem taşıyan şey olan ayrıntılar için, *Philosophie et non-philosophie*’yi okuyun (Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989).

kanlamlılık gücü, harfin ve kodlarının çıplak kuvveti. Bourbaki'nin büyük kitabı, bu devasa zihinsel projeye Fransız katkıdır. Her şeyi birleşik bir aksiyomatiğe indirgemek, kendi tutarlılığının kanıtlanmasını formalizme endekslemek, "matematiksel şey"i kesin olarak üretmek, onu meşakkatli ve olumsal tarihine terk etmemek gerekir. Herkese anonim ve bütünsel bir matematik tümellik sunmak gerekir. Matematik edimin form edinmesi, matematik gerçeğin söylenmesidir; yoksa kavranamaz bir maddeye tutturulmuş *a posteriori* bir form değil.

Mallarmé'nin *Kitap* projesi şiirde neyse, Bourbaki'nin anıtsal *El Kitabı* da onun matematikteki dengidir. Şu farkla ki, *El Kitabı* tamamlanmamış bile olsa vardır ve *Kitap*'ın tersine, Mallarmé'nin istediği gibi, "sayısız cilttedir." Baştan beri ileri sürdüğümüz gibi, 19. yüzyılın duyurmakla yetindiği şeyi 20. yüzyılın her zaman yapmış olduğunun ek bir kanıtıdır bu.

Mallarmé'nin sözde "yenilgisi" beylik bir laf olmuş olsa da, matematikte "somut mütevazılığın" moda olduğu ve özellikle matematikçilerin sıklıkla mali analist olmayı arzuladıkları günümüzde, Bourbaki'nin projesinin başarısız kaldığını söylemekten hoşlanılıyor. Eğer veçhelerinden birine, en eski ve gerçekten de en az yenilikçi olanına indirgenirse bu doğrudur: Mantıksal kapanma (mantıkçılar buna "tamlik" der) arzusu. Temel aritmetiğin (ki bu asgaridir) kaynaklarına sahip olan matematik bir formalizmin kendi tutarlılığının kanıtını içermesinin imkânsızlığını Gödel'in gösterdiği doğrudur. Ama Bourbaki'nin projesinde gerçek tutkusu, tamlik özelliğine çok tali olarak bağlıdır; bu tamlik daha ziyade klasik metafiziğin sistematik özelemlerine uzanır. Önem taşıyan şey, matematiğin formal sunumunun, ediminin doğası karşısında kurucu bir radikalliği kapsadığıdır. Ve bu nokta, benim gözümde, hem matematikçiler hem de filozoflar için düşüncenin bir gerekliliği olarak kalmaktadır.

Kimileri Gödel'in teknik sonucunu şu yönde yorumladılar: Düşüncenin her formlaştırıcı düzeneği bir artık bırakır; sonuç olarak gerçeğe tekyanlı bir erişime dair yüzyılın düşü terk edilmelidir. Formlaştırılmamış olduğundan işlenmemiş ve işlenemeyen artık,

kaçınılmaz biçimde yorumlanacaktır. Hermenötiğin alacalı bulacalı ve ikircil eski yollarını tutmak gerekir.

Cantor'dan bu yana matematiğin özünü incelemede en büyük deha olan Gödel'in kendi kanıtlamalarından çıkardığı dersin bu olmaması çok çarpıcıdır.⁵ O burada bir sonsuzluk dersi ve gerçekten sökülüp çıkarılmış her bilgiyle iki katına çıkan bir cehalet fidesi görür: Bir hakikate benzemek, her zaman için, henüz katılmadığımız başka hakikatler olduğunu hesaplamaktır. Düşünce ve proje olarak formlaştırmayı, formların basit pragmatik kullanımından ayıran budur. Asla cesareti yitirmeden, başka aksiyomlar, başka mantıklar, formlaştırmanın başka tarzlarını icat etmek gerekir. Düşüncenin özü her zaman için formların gücü içinde barınır.

Tikelciliklerin, ihtiyaçların, kârların ve kör kalıntıların hayvani "insanlığına" karşı, içimizdeki hakikatlerin insanlıkdışılığını en azından kurtarmak istiyorsak, kuşkusuz günümüzde Gödelci kalmamız arzu edilebilir.

Bizim aksiyomlarımız nelerdir? Bu aksiyomlardan acımasızca çekilip çıkarılmış hangi sonuçlara varmamız gerekir? Restorasyon yanlılarının görüşüne ilgisiz olan bizler, bu sorulara cevap isteriz. Kimsenin bizi yolumuzdan döndüremeyeceği şey de budur.

Yüzyıl tamamlandığından, onun için yeniden bahse tutuşmalıyız: Taklidin ikircilliğine karşı gerçeğin tekanlamlılığı. Düşüncedeki yüzyılın savaşını –aynı zamanda Platon'la Aristoteles'i de karşı karşıya getirmiş olan savaş– yeniden ilan etmemiz ve bu kez, belki de, kim bilir, kazanmamız gerekir: Form edinmenin yorumlamaya karşı savaşı.

Çünkü bu savaş hakkında, daha az ezoterik başka birçok ad vardır: İdea, gerçekliğe karşı. Özgürlük, doğaya karşı. Olay, şeylerin duru-

5 Yüzyıla bu hafif dokunuşu Gödel'in temel makalesinin okunmasıyla sonuçlandırmak elbette kötü bir şey değildir: "What is Cantor's Continuum Hypothesis?" Tekrar söylüyorum: Cantor'un, Frege'nin ve Gödel'in yasa niteliğindeki metinleri okunmadan felsefe yapabilmeyi hayal etmenin nedeni, "yapısalcı" meditasyonların bu yazarları biktirmiş olması değildir. Keza Cavailles'in, Lautman'ın ve Desanti'nin denemeleri olan çok büyük felsefi metinler de ancak matematik koşulu altında düşünülebilir.

muna karşı. Hakikat, kanaatlere karşı. Yaşamın yoğunluğu, hayatta kalmanın anlamsızlığına karşı. Eşitlik, hakkaniyete karşı. Ayaklanma, kabule karşı. Sonsuzluk, tarihe karşı. Bilim, tekniğe karşı. Sanat, kültüre karşı. Politika, iş yönetimine karşı. Aşk, aileye karşı.

Evet, Çuvaşça'da dendiği gibi, "söylenmeyenin soluğunun ani sıçrayışları arasında" kazanılacak bütün bu savaşlar.

İnsanla Tanrı'nın Birlikte Yokoluşu

Sonsöz

Günümüzde, yani 21. yüzyılın 4. yılında insan hakları ve dinin geri dönüşü söz konusudur. 20. yüzyılı büyüleyen ve kırıp geçiren sert karşıtlıklara özlem duyan kimileri, bizim evrenimizin insan hakları (ya da özgürlükler, demokrasi ya da kadınların kurtuluşu...) yan- daşı bir Batı ile genellikle İslami ve sakallı, Ortaçağdan kalma ge- leneklere (kapatılmış kadınlar, zorunlu inançlar, bedensel cezalar...) barbarca geri dönüş yanlısı dini “köktenciler” arasındaki ölümcül mücadele etrafında örgütlendiğini bile ileri sürmektedirler.

Bu oyunda, Fransa’da, –İnsanın (ya da Hukukun) (terörist) bir Tanrı’ya karşı savaşıyla zaten kurşuna doymuş çatışmalı bir alan- da– anlamlı bir yedek efendi öne çıkarmayı gerçekten kaygı edinen bazı entelektüeller bile görülür. 70’li yılların goşizminin döne- kleri, “Devrim”in her otantik olayın adı olmaktan çıkmasından; politikala- rın uzlaşmazlığının bize dünya tarihinin anahtarını vermemesinden; Partinin, Kitlelerin ve Sınıfın mutlaklığının yok olmasından teselli bulamıyorlar. Dolayısıyla, gerçek zenginlikten yoksun, sakallı sahte peygamberlerle ve onların az çok petrolcü Tanrı’larıyla uyum halin- deki zavallı entelektüeller, Yahudilerin Nazilerce uğradıkları soykı- rımı 20. yüzyılın biricik kutsal olayı, anti-semitizmi Avrupa tarihinin yazgısal içeriği, “Yahudi” kelimesini yedekteki mutlak kurbanın ta- rifi, “İslamcı” kelimesinin ardında kısmen gizli bulunan “Arap” keli- mesini de barbarın tarifi yapmakla meşguller.

Bu aksiyomlardan çıkan sonuç, İsrail devletinin sömürgeci politikasının, demokratik uygarlığın ileri karakolu; ve Amerikan ordusunun da kabul edilebilir bütün dünyanın nihai garantörü olduğudur.

Benim tutumum, barbar dine karşı hümanist demokrasinin nihai kavgasının bu patetik “büyük anlatı”sı açısından bakıldığında, şaşırtıcı bir sadeliktedir: Tektanrıci dinlerin Tanrı’sı öleli uzun süre –en azından iki yüzyıl– olmuştur; ve hümanizmanın insanı 20. yüzyılda ayakta kalamamıştır.¹ Ne Ortadoğu’daki devlet politikalarının sonsuz karmaşıklığının, ne de bizim ülkelerimizin “demokratlarının” süngersi ruh hallerinin bunları diriltme yönünde en ufak bir şansı vardır.

Uygarlıklar savaşı, demokrasilerin ve terörizmin çatışması, insan hakları ile dinsel fanatizmin hakları arasındaki amansız mücadele, “Arap”, “Yahudi”, “Batılı”, “Slav” gibi ırksal, tarihsel, sömürgeci ya da kurban imleyenlerinin yükselişi; bütün bunlar ideolojik bir gölge tiyatrosundan başka bir şey değildir ve bunun ardında tek gerçek oyun oynanmaktadır: Müteveffa komünizmlerin yerine, günümüzde kaosa teslim edilmiş geniş insan kitlelerinin politik özgürleşmesinin bir başka rasyonel yolunun, acılı, dağınık, bulanık ve ağır ağır geçişi.

“Fransız” ya da “Avrupalı” olmaya bir önem vermediğim bilinmektedir. Bu ulusal kategorilerin doğrudan doğruya dağıtılmasını başka bir yerde önermişim.²

Dolayısıyla, kişisel olarak tanık olduğum 20. yüzyılın bir sayfasını tekrar okumak ilginç olur: Tanrısallığın kesin geri çekilişiyle bağlantısı içinde, eski insan kavramının nihai sıçramaları.

Olayları biraz uzaktan ele alalım.

- 1 Tanrı’yla ilgili olarak, benim *Court traité d’otologie transitoire*’ımın (Seuil, 1998) “Tanrı Öldü” başlıklı birinci bölümüne gönderme yapıyorum. Almancaya çevirenler bu bölümün adını bütün kitabın adı yaptılar: *Gott ist tot*. İnsanın ölümüyle ilgili olarak, bu kez, benim *Éthique. Essai sur la conscience du Mal* (Hachette, 1993, Nous, 2003) kitabımı öneriyorum. Burada, insan hakları konusunu eklemlerinden ayırıyorum. Kısacası, bir anarşist slogana uyarlanan özdeyiş “Ne Tanrı Ne İnsan” olabilir.
- 2 *Circonstances 2*’de, başlangıçtaki bileşenlerini ortadan kaldıran ve Avrupa’nın yavaş ve kaotik inşasına tabi olan yeni bir gücü doğurmak amacıyla Almanya ile Fransa’nın kaynaşmasını öneriyorum.

Bilindiği gibi Dostoyevski –başkalarının yanısıra– şu dramatik soruyu sordu: Tanrı öldüyse insanın hali ne olacak? “Tanrısız” bir insan gerçekten var olabilir mi?

Bu sorunun gücünü yerli yerine koyabilmek için, modern metafiziğin kavramı hazırladığı haliyle, “insan” ile “Tanrı” arasındaki bağların önceki düzenlenişini hatırlamak gerekir. Özne olarak insan tematiği ortaya çıktığı andan itibaren (kendinin bilinciyle ilgili post-Kartezyen motiften itibaren), insan sorunu ile Tanrı sorunu arasındaki ilişkinin felsefi oluşumu nedir?

Tarihsel bir buhar makinesi hızında hareket edelim.

Descartes’a göre Tanrı hakikatin güvencesi olarak gerekli görülür. Buradan yola çıkan bilimin kesinliği, kendi doğrulanmasını O’nda bulur. Lacan’ın dilinde, Descartes’ın Tanrı’sının bilimin öznesinin Tanrı’sı olduğu haklı olarak söylenecektir: İnsanla Tanrı’nın düğümünü oluşturan şey, kesinlik türleri altında, bir özneye kendini sunan hakikatten başka bir şey değildir.

İkinci vurgu, Kant’tır. Önemli bir yer değişikliği vardır: İnsanın Tanrı’ya düğümlenmesi, Kant’ın “transandantal özne” olarak ünlendirdiği özne olan bilim öznesinin bir işlemcisi değildir. İnsan ile Tanrı arasındaki gerçek ilişki, pratik akıldan kaynaklanır. Bu, –Rousseau’nun istediği gibi– ahlaki bilincin kurumlaştırdığı bir bağdır. Kant’tan bir alıntı yaparsak, basit pratik aklın sınırları içinde bir dinden söz edilebilir. İnsan, duyu-üstüne, saf teorik anlamda asla erişemez. İyi –Doğru değil– insanı Tanrı’ya açar.

Bu, günümüzün Amerikan Tanrı’sına çok yakındır; ve “insan hakları”nın ve “demokrasi”nin fatihi hümanizmaya güvence sağlamaktan başka geçer akçe bir özneteliği olmadığından yeterince muğlaktır. Bütün ulusal işlevi, barbar memleketleri bombalamak ve istila etmek için kullanılan hümanist militerleri kutsamaktır. Bunun dışında, yalnızca kendi özel işlevi vardır: İyi aile babalarını kutsamak.

Hegel’le birlikte, yeni bir yer değiştirme meydana gelir. Onun Tanrı diye adlandırdığı şey tinin mutlak oluşumudur ya da Mutlak İdea, “özne olarak mutlak” ya da Somut Tümel’dir. Daha kesin olarak, bizim kendi oluşumumuz olan öznel tinin mutlak oluşumu

Tanrı'nın açılımını gerçekleştirir. Hegel'in içkin bir düğümleme önerdiği söylenebilir: Tanrı, tamamlanmış olduğu varsayılan insanın sürecidir.

Bu eskatolojik bakış açısı, bizim 21. yüzyılımızın kaotik başlangıcına özellikle yabancısıdır. Her mutlaklık figürü –“demokrasi”nin ontolojik özü olan sonluluk adına– Hegel'e göre şüphelidir; insani bir avangardın herhangi bir oluşumunu içkin biçimde mutlaklaştıran şeyden daha fazla kuşkuludur.

Yine de, yalnızca bu anlamda (“Tanrı”, içimize alma gücüne sahip olduğumuz hakikatler için eski bir ada indirgenir), önem taşıyan bütün 20. yüzyıl gibi ben de Hegelci kalırım.

Son olarak da, Hegel'in ana hatlarını belirttiği Tanrı'nın insana içkinliğini radikalleştiren pozitivizm gelir. Gerçekten de Auguste Comte'a göre Tanrı, –ölüler ve diriler bir arada– insanlığın kendisidir; onun “Büyük Varlık” olarak adlandırdığı insanlıktır. Pozitivizm bir insanlık dini önerir ki bu Doğru'nun bilimsel içkinleşme sürecinin sonucudur.

Doğru, İyi ve İçkinliğin Tarihi dolayısıyla, bütün bunlar boyunca bizim için en önemli noktanın yol aldığı görülür: “İnsan” ile “Tanrı” arasında adsal bir karar verilemezlik dolaşımdadır. İnsanın tanrılaştırılmasıyla, tersinden bir Hıristiyanlıkla mı karşı karşıyayız? Ya da, tecessüm motifine daha yakın olarak, tanrısalın insanlaşmasıyla mı karşı karşıyayız? Her ikisi de tersinir bir haldedir. Tanrısal bir analogi sürdürülür; ama bundan böyle, insandan özünde ayrılmayan bir figür içindedir. Klasik metafizik hümanizmanın özünün, insan ile tanrı arasında karar verilemez bir yüklem inşası olduğunu söyleyelim.

Nietzsche'nin umutsuz müdahalesinin, bu yüklemi bozmaktan, karar verilemez noktada karar vermekten başka kozu yoktur. Tanrı ölmelidir ve İnsan aşılmalıdır.

Nietzsche dine ve özellikle Hıristiyanlığa yalnızca görünüşte karşı çıkmaktadır. Çünkü Tanrı ve din adamları hakkında, insan gücünün (güçsüzlüğünün) simgesini oluşturduklarını söyleyerek zırvalamaktadır. Descartes, Kant, Hegel ve Comte'tan sonra, Tanrı'nın insanla karar verilemez bir düğümleme durumunda olduğu anda, ünlü “Tanrı öldü” ifadesi elbette insan üzerine bir ifadedir. “Tanrı öldü”,

insan da öldü demektir. İnsan, sonuncu insan, ölmüş insan, üst-insan lehine aşılması gerekendir.

Üst-insan nedir? Basit anlamıyla, Tanrısız insandır. Tanrısalla her türlü ilişki dışında düşünülebilir olan insandır. Üst-insan karar verilemez olana karar verir, böylece hümanist yüklemi kırar.

Sorun, üst-insanın henüz burada olmamasıdır. O, yalnızca *gelecek* olandır. Ve üst-insan, kelimenin gerçek anlamıyla insandan, Tanrı'yla bağım çözmüş insandan başka bir şey olmadığından, şunu söylemek gerekir ki, bütün 20. yüzyıl hakkında kehanette bulunan Nietzsche insanı bir program yapar. “Ben kendimin müjdecisiyim,” diye bildirir Zerdüşt. Üst-insan, insan tarihinin gelecekteki çözümüdür (düğümün çözülmesidir).

20. yüzyıl, böylece –defalarca tekrarladık–, veri olarak değil, program olarak insan teması altında başlar.

Şunu belirtelim ki, belli bir 21. yüzyıl, doğal canlının, sonluluğun, var olana boyun eğmenin hakları anlamındaki insan haklarının işareti altında, veri olan insana geri dönmeye çabalar. Daha önce de söyledim: İnsanın hayvan türünün alt-yapısına varana dek değişmesine (nihayet!) bilimin izin verdiği anda bunu yapar. Bu demektir ki, bu “geri dönüş” bundan böyle başarısız kalmıştır. Bizim sorumuz ise her zamankinden daha fazla varlığını sürdürür: Tanrısız bir insan programı bize ne vaat edebilir?

Oysa, sözünü ettiğim yüzyılın görkemli 60'lı yılları boyunca, bu soru hakkında çatışan iki hipotez olduğunu deneyimledik.

Buradaki metinsel veri, ilk hipotez karşısında, Sartre'ın 1959 yılında *Les Temps Modernes*'de yayımlanan ve daha sonra da *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nin girişini oluşturan “Yöntem Sorunları” metni olabilir. İkinci metin ise, Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* (1966) kitabının insanın ölümüne ayrılmış ünlü bölümüdür.

İlk büyük hipotez, ölmüş Tanrı'nın yerine Tanrısız insanın gelmesi gerektiğidir. İçkin bir tanrılaştırma süreci söz konusu değildir. Boş bir yerin doldurulmasıdır bu.

Bu yerin fiilen işgalinin imkânsızlığını kuşkusuz iyi anlamamız gerekir. Sartre *Varlık ve Hiçlik*'in sonunda, insanın çektiklerinin İsa'nın çektiklerini tersine çevirdiğini öz olarak söylemektedir:

İnsan, Tanrı'yı kurtarmak için kendini yitirir. Ne var ki, diye ekler, Tanrı fikri çelişiktir; insan boşuna kendini yitirir. Kitabı sonlandıran ünlü ifade buradan gelir: “İnsan, gereksiz bir azaptır.”

Sartre bu nihilist romantizmin dekoratif kaldığını daha sonra anlayacaktır. Eğer insanın projesi mutlağın yerine geçmek ise, insanın özü bu projenin kendisidir; dolayısıyla onun “gerçekleşmesi” açılımının ölçüsü değildir. Bu projeye uyumlu tarihsel pratikler olduğu gibi, uyumlu olmayanlar da vardır. Dolayısıyla, insan-tanrının tamamlanmış varsayılan figürü ontolojik olarak tutarsız olsa da, yaptığımız ya da yapmadığımız şeyin hümanist açıdan okunma ihtimali vardır.

Tanrıların boş bıraktığı yerin bu imkânsız ama zorunlu (ya da gerçek) işgali motifi, sanırım radikal bir hümanizma olarak adlandırılabilir. İnsan kendinin mutlağıdır; daha doğrusu, kendi olduğu bu mutlağın sonsuz oluşu'dur. Aşağı yukarı şu söylenebilir ki, Sartre, devrimci politikaların programatik boyutunu –özellikle komünist versiyonları içinde– mutlağa taşır ya da metafiziğe dönüştürür. İnsan, insanın icat etmesi gereken şeydir. Kişisel bir ahlaktan ziyade bir özgürleşme hipotezi olarak kendini gösteren şeyin içeriği budur. İnsanın biricik görevi, kendini mutlak biricik olarak meydana getirmektir.

Bu hipotez, Marksizmle elbette etkileşim halindedir. Marx'ın 1844 *Elyazmaları*'ndaki temel sezgileriyle yeniden bağ kurar. Türsel insanlık, somut tarih içinde onu sergileyen yabancılaşmaların ötesinde, (“proletarya” adı altında) kendi özünü oluşturacak şeyi kendi içinde taşır. Bu nedenle Sartre, hem pozitif bilginin içeriğinin insanın yabancılaşması olduğunu; hem de bu bilginin gerçek kozunun, “var olma”yı sağlayan hareket, yabancılaşmayı ortadan kaldıran program olarak yabancılaşma olduğunu ortaya koyacaktır. “Marksist bilgi, yabancılaşmış insana yöneliktir” (çünkü kölelik, özgürlüğün var olduğu, böylece özgür insanı basit bir program yapan fiili tarihsel çevredir) ve –Bilgi'nin düzeyinde olmayan– koz, “sorgucunun, sorgulananın –yani kendisinin– kendi yabancılaşmasını nasıl var kıldığını, bunu nasıl aştığını ve bizzat bu aşma içinde nasıl yabancılaştığını anlaması”dır ifadeleri eşzamanlı olarak söylenecektir.

Program olarak insan şudur: Evreleri daima yabancılaşmanın *yeni* biçimleri olan insanın yabancılaşmasını aşmanın varoluşsal kavranışı. Dahası: Köleliğin (nesnel) bilgisinin kölelik koşulunun (öznel) kavranışıyla –ki bu özgürlüktür– diyalektik ilişkiye girişi: “Pratik özgürlük ancak köleliğin daimi ve somut koşulu olarak, yani bu kölelik dolayısıyla ve onun sayesinde onu mümkün kılan şey olarak, onun temeli olarak kavranır.”

“Temel” kelimesi radikal hümanizmanın metafiziğini özetler: İnsan, kendi programı kendinde olan ve aynı hareketle, kendinin programatik bilgisinin olasılığını temellendiren varlıktır: “Antropolojinin temeli, pratik Bilgi nesnesi olarak değil, *praksisinin* ânı olarak Bilgi üreten pratik organizma halindeki insanın kendisidir.”

Ölmüş Tanrı'nın yerini işgal etmek, olunan şeyin tek *zemini* olmaktadır.

Esas içeriğiyle Nietzscheci olan ikinci büyük hipotez, Tanrı'nın olmamasının insanın olmamasının adlarından biri olduğudur. Tanrısal figürü etkileyen sevinçli felaket (tanrılar –diye tekrarlar Nietzsche– kahkahadan ölmüştür), aynı zamanda, insanca, fazla insanca bir felaketin şenlikli bilgisidir: İnsan figürünün dağılması, çözülmesi. Hümanizmanın sonu. Foucault'nun yazdığı gibi: “Günümüzde ancak kayıp insanın boşluğu içinde düşünebiliriz.” Ve tıpkı Nietzsche gibi, Foucault da, “hâlâ insandan, hükümranlığından ya da kurtuluşundan söz etmek isteyenler”in karşısına, yalnızca bir “felsefi kahkaha; yani belli bir yanıyla, sessiz bir kahkaha” çıkarmak ister.

Bu kahkahanın ya da bu sessizliğin kapsadığı hipotez, aslında radikal bir anti-hümanizmanın tarihsel meydana gelişidir.

Dolayısıyla şöyle söyleyebiliriz: 20. yüzyıl, ortasında, 50'li ve 60'lı yıllara doğru gerçekleşen, radikal hümanizma ile radikal anti-hümanizma arasındaki çatışmayla tanımlanabilir.

Diyalektik çelişkiler düşüncesinin ileri sürdüğü gibi, çatışan iki yönelimin bir birliği vardır. Çünkü her ikisi de şu soruyu ele alır: Tanrısız insan nedir? Ve her ikisi de programatiktir. Sartre, *praksisin* dolaysızlığı üzerinde yeni bir antropoloji kurmak ister. Foucault, insan figürünün yok olmasının “sonunda düşünmenin yeniden mümkün olduğu bir uzamın kıvrımının açılması” olduğunu belirtir. Radikal

hümanizma ile radikal anti-hümanizma, başlangıç olarak, olasılık ve düşünce programı olarak, Tanrısız insan temasında hemfikirdirler. Bu nedenle, iki yönelim çok sayıda durumda, özellikle bütün devrimci olaylarda çakışacaktır.

Belli bir anlamda, yüzyılın politikaları ya da daha genel olarak devrimci politikalar, radikal hümanizma ile radikal anti-hümanizma arasında öznel bakımdan karar verilemez durumlar yaratır. Merleau-Ponty'nin mükemmel bir şekilde gördüğü gibi genel başlık –ama karar verilemezden kararsız sonuçlar çıkarmak için– konjonktif tarzda olabilir: “hümanizma ve terör.” 21. yüzyıl ise disjonktif bir ahlakla açılır: “hümanizma ya da terör.” Terörizme karşı (hümanist) savaş.

Bu konjonktif boyut, yani Robespierre'in ya da Saint-Just'ün düşüncesinde daha önce de saptanmış bulunan bu “ve” (Terör ve Erdem), yani kırk yıl sonra paradoksa düşmeden “Sartre ve Foucault” yazmamıza izin veren bu konjonktif, gelmekte olanın çapına denk olabilmek için, radikal yönelimlerin çatışmasını formlaştırmayı –yasaklamaz– gerektirir. Bu çatışma, ampirik olarak, onu yüzyılın içinde, 50'li yıllardan 60'lı ve 70'li yıllara doğru fırlatır. Ta ki 80'li yıllar, yalnızca her türlü radikallikten değil, tümelleştirilebilir her umuttan da açıkça yoksun bir disjonksiyonu, ölü bir balık gibi, yüzeye geri getirene dek bu böyle sürer.

Radikal hümanizma için felsefe nedir? Sartre bunu güçlü biçimde söylemektedir. Bir antropolojidir. Felsefenin antropolojik bir oluş'u vardır. Bu oluş elbette insanın insan tarafından yaratılmasına tutunmaktadır. Felsefe, sonuçta, insanın mutlaklığı olan bu programın tarihsel ya da sekans sekans gerçekleşmesini bekleyen geçici bir antropolojidir.

Radikal anti-hümanizm çerçevesinde, “felsefe” kelimesine işin başında karşı çıkılır. Neden? Çünkü, der bize Foucault, “Antropoloji belki de Kant'tan günümüze dek felsefi düşünceye hükmetmiş ve yönlendirmiş temel düzenlemeyi oluşturur.” Ama bir Nietzscheci'ye göre, kim ki “antropoloji”den söz eder aynı zamanda “teoloji”, hatta “din” de der. Sonunda, uzun süre antropoloji olarak oluşmuş bulunan felsefe zan altındadır. Dolayısıyla, –bu kez de Heidegger'le birlikte– “felsefe”nin yerine “düşünce” kelimesi tercih edilecektir. Özünde, “düşünce”, (aslında 20'li yıllardan itibaren Heidegger'in önelediği)

radikal anti-hümanist bakış içinde “düşünce”, felsefenin fazlasıyla uzlaştığı antropoloji terk edildiğinde felsefenin yerine geçen şeyi belirtir. Programatik stili yine de koruyan Foucault’ya göre, “düşüncesinin insan olduğunu hemen düşünmeden düşünmek” söz konusudur. “Kayıp insanın boşluğu içinde” düşünmek, dolayısıyla düşünmeye *başlamak* söz konusudur.

Böylece, 50’li ve 60’lı yılların sınırında ve biricik “Tanrı”nın ölümü biricik parolası altında, felsefi görevlerin iki tanımı vardır:

a) Somut bir özgürleşme sürecine eşlik eden genel bir antropoloji (Sartre);

b) İnsan-dışı bir başlangıcın gelmesine izin veren bir düşünce (Foucault).

Sartre çok geç doğmuştur diyebiliriz. Tekrar belirtelim; “insan, en değerli sermaye” diye yazmış olan Stalin’in terörist iradeciliğinin zemini olan radikal hümanizmi yeniden canlandırmayı önerir. Ama ayrıca, çok Hegelci (ya da “genç Marksist”) bir stilde, kendi hümanist antropolojisini yalnızca devrimci *praksise* eşlik eden kavrayıcı bir bilgi olarak değil, aynı zamanda düşüncenin somut oluş’u olarak, felsefi idrak gücünün tarihsel vücut bulması olarak da hayal eder: “Somut varoluş olarak insanın, bir antropolojinin içine, bunun sabit dayanağı olarak yeniden dahil edilmesi, kaçınılmaz olarak, felsefenin ‘dünya-oluş’unun bir evresi olarak belirir.”

Kısacası, özgürleşmenin paradigmatik figürleri olan bu Devletin ve bu Partinin politik kadavradan başka bir şey olmadıkları ânda, sanki Sartre SSCB’ye ve Komünist Parti’ye ilave bir ruh öneriyor gibidir.

Sartre, yolsuz yol arkadaşının patetik ve korkunç figürünü çizmektedir.

60’lı yılların sonunda radikal anti-hümanist program baskın çıkıyorsa (ve bence yola çıkılması gereken şey olarak kalıyorsa), bunun nedeni, boşluğun ve başlangıcın eşleşmiş fikirlerinin taşıyıcısı olduğundandır. Bu fikirlerin, 68’in, ardından da 70’li yılların başının isyanları için gerekli olduğu ortaya çıkacaktır. O dönemde, bir şeyin yakın olduğu, geleceği, ortak kanıdır. Ve bu “bir şey” kendini ona vakfetmeyi hak eder; özellikle hümanizmin bilmem kaçınıcı temcit pilavı olmadığı için, özellikle insan-dışı bir başlangıç figürü olduğu için.

Görüldüğü gibi, bu hümanizm sorunu tarih karşısında bir paylaşımı belirterek sona erer. Radikal hümanizm Doğru'nun tarihselliğiyle ilgili Hegelci tematiği sürdürür. Programatik "insan" kelimesinin belirttiği şey, insanın belli bir tarihsel çalışmasıdır. *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nin ikinci cildi zaten Mısır'dan Stalin'e dek tarihe ayrılacaktı. "İnsan", özgürleşme tarihinin anıtsal çalışmasının kavranmasını sağlayan normatif özlü kavramdır.

Foucault, anti-hümanizm işareti altında, süreksiz sekanslı, tarihsel tekillikli bir tarih görüşü önerir ve bunu *episteme* diye adlandırır. Bu durumda, "İnsan", modern felsefi söylemin kullandığı kelimelerden biri olarak anlaşılmalıdır. O zaman, anlam sürekliliği olarak ya da İnsan'ın oluş'u olarak Tarih, onu taşıyan söylem (antropoloji olarak felsefe) kadar zaman aşımına uğramış bir kategoridir. Kesinlikle ve tek olarak dikkat edilmesi gereken şey, bir şeyin başlayıp başlamadığını ve bu başlangıcın hangi söylemsel ağlar içinde bulunduğunu bilme sorunudur.

Tarih bir anıt mıdır, yoksa art arda gelen başlangıçlar mı? Yüzyıl içinde "insan" bu alternatifin taşıyıcısıdır.

Tanrısız insan programı, böylece, iki farklı önermeye sahip olmuştur. Ya kendi mutlak özünün tarihsel yaratıcısıdır ya da düşüncesini gelmekte olan şeyin içine yerleştiren ve bu gelişin süreksizliği içinde kalan insan-dışı başlangıcın insanıdır.

Günümüzde iki önerme de eşzamanlı olarak terk edilmektedir. Bize sunulan, klasik hümanizmin restorasyonundan başka bir şey değildir; ama bunun uygulanmasını destekleyen, mevcut ya da n-mevcut Tanrı'nın dirimselliği olmayan bir sunuştur bu.

Tanrısız, projesiz, Mutlağın oluş'u olmadan klasik hümanizm, insanın bir temsilidir ve onu hayvan gövdesine indirger. Eğer radikal hümanizm ve radikal anti-hümanizm şeklindeki iki düşünce programının feshi yoluyla yüzyıldan çıkarsak, insanı basitçe bir tür yapan figüre ister istemez katlanacağımızı ileri sürüyorum.

Sartre, insanın, eğer komünizm ve bütünsel eşitlik projesinden yoksun kalırsa, karıncalardan ya da domuzlardan pek de ilginç olmayan bir hayvan türünden başka bir şey olmadığını söylemişti.

İşte, şimdi buraya vardık. Sartre ve Foucault'dan sonra, kötü bir Darwin. Biraz da "etik"le birlikte. Çünkü, bir tür hakkında, hayatta kalmasından başka neyinden kaygı duyabiliriz? Ekoloji ve biyo-etik, bizim domuz ya da karınca olarak "doğru" oluşumuzu sağlayacaktır.

Yine de şunu hatırlayalım ki, en yetkin tür, *kendi kendini evcilleştirendir*.

Ürkütecek olsam bile kanaatimi söylemeliyim: Bize dayatılan programsız hümanizmin altında yatan bu evcilleştirme, kurban bedeninin –gösteri ve norm olarak– öne çıkarılmasında zaten yürürlüktedir.

Gerçekten de, günümüzde insandan yalnızca eziyet çeken, katledilen, aç kalan, soykırımına uğrayan biçiminde, bunca ağır söz edilmesini neye borçluyuz? İnsanın, bedenin hayvani verisinden başka bir şey olmaması değil midir bunun nedeni? Ve bunun tek satışa çıkartılabilir (büyük bir pazarda yaşıyoruz) ve en gösterişli kanıtı, sirk oyunlarından beri bildiğimiz gibi, ıstırap değil midir?

Çağdaş "demokrasilerin" gezegene dayatmaya çalıştıkları şeyin hayvani bir hümanizm olduğunu söyleyelim. İnsan burada yalnızca merhamete layık olarak vardır. İnsan *acıması bir hayvandır*.

Başlayan bu 21. yüzyılın bu egemen ideolojisi Sartre ile Foucault'nun ortak noktasını kesin olarak yok etmek istemektedir. Daha doğrusu, insan, eğer kendi mutlaklığının sonsuz programı değilse, yalnızca yok olmayı hak etmektedir. Sartre ve Foucault şöyle düşünmektedir: İnsan ya insanın geleceğidir (Sartre) ya da geçmişi (Foucault). İnsan, elinde bulundurduğu ya da kendi altyapısı olan hayvanın hudutlarına kendini indirgemedi, kendi şimdiki zamanı olamaz. Günümüzün gericileri, örneğin *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens* [Neden Nietzscheci Değiliz?] yergisini yazmış olanlar,³ bunun tersini ileri sürmektedir: İnsan insanın tek şimdiki zamanıdır.

3 Vaktiyle bu ad altında yayımlanmış olan kolektif kitap, 20. yüzyılın 60'lı yıllarının önemli entelektüel figürlerini herkesin önünde boğazlamayı –*La Pensée 68* (Gallimard, 1985) adlı uzun ve sıkıcı yazıda müstakbel kodaman Renault ile müstakbel bakan Ferry'nin yapmayı denedikleri gibi– arzulayan çok sayıda genç (ya da daha az genç) bacaksız bir araya getiriyordu.

Bununla birlikte, eğer durum böyleyse, şimdiki zamanımıza baksak, insanın beş para etmediğine ikna olabiliriz.

Hayvan hümanizminin tepkisi içinde, radikal hümanizmin ve radikal anti-hümanizmin ortak özellikleri daha iyi görülmektedir.

Bu ortak özellikler üç tanedir.

1. Sartre ve Foucault, insandan ya da boşluğundan yola çıkarak, açık bir figür çizmektedirler. Her iki durumda da koz, topyekûn bir projedir. Sartre'a göre, antropoloji felsefeyi dünya boyutlarına genişletmektedir. Foucault'ya göre, insanın yokluğunda durmak, "yakın bir düşünceye inatla karşı koyan" engeli aşmaktır. Sartre'a göre olduğu gibi Foucault'ya göre de anahtar soru, görülmemiş bir olasılığın açılmasıdır; birine göre düşüncenin olasılığı, diğerine göre varlığın insanileşme olasılığı. "İnsan", oluş ya da boşluk, bu olasılığın, bu açılışın adlarından birinden başkası değildir.

2. Sartre ve Foucault tözcü kategorilere canlı bir düşmanlık sergilerler. Sartre, pratik özgürlüğün ve yabancılaşmalarının her türlü tözsel ayırımına karşı polemik yürütür. "Proje özgürlüğünün, toplumumuzun yabancılaşmaları *koşulunda*, eksiksiz gerçeklik içinde bulunduğunu varsaymak" imkânsızdır. Kendi mutlaklığı dışında tutan şeyden kendini ayıramayan insan, yabancılaşmanın sona erme yolculuğudur ya da bir projedir; asla ayrılabilir bir özdeşlik değildir. Foucault ise "insanın özünde ne olduğu sorularını hâlâ soranlar"la acımasızca alay eder.

Hayvan hümanizminin insanı ise tözcü ya da doğal bir kategoridir; biz bu kategoriye, ıstırap gösterisi içinde, empati yoluyla erişiriz. Guy Lardreau kadar canlı bir yetenek bile,⁴ merhametin bu baskıcı metafiziği içinde vermek gerektiğini düşündü. Ama merhamet, "insancıl" müdahaleler için propagandanın özneleşmiş mercii olmadı-

4 Lardreau *La Vérité*'de (Verdier, 1993) başkasının ıstırabının yol açtığı duygu üzerine duygusal (ya da materyalist) bir ahlak kurmaya umutsuzca girişir. Bu evrede o hâlâ bir "yeni filozof"tur, hatta insancıl müdahalelerin bir ideoloğudur. Bununla birlikte, *gerçekte* böyle olmadığını söyleyebiliriz.

ğında, çağdaş hümanizmin içinde insanın indirgendiği derin hayvanlığın, doğalcılığın olumlanmasından başka bir şey değildir.

Bizim çağımız, en azından “Batılı” küçük burjuvalar açısından, ekolojinin, çevrenin, ister serçe olsun, ister balina ya da insan, av düşmanlığının çağıdır. “Küresel köy”ümüzde yaşamak, doğanın işlemesine izin vermek, her yerde doğal haklar ileri sürmek gerekir. Çünkü şeylerin saygı duyulması gereken bir doğası vardır. Doğal dengeleri keşfetmek ve sağlamlaştırmak önem taşır. Örneğin pazar ekonomisi doğaldır, ne yazık ki kaçınılmaz olan birkaç zengin ile ne yazık ki sayısız yoksul arasında dengesini bulmak gerekir; tıpkı kirpiller ile salyangozlar arasındaki dengeye uymak gerektiği gibi.

Aristotelesçi bir dispoitif içinde yaşıyoruz: Doğa var ve onun yanında hukuk, doğanın muhtemel aşırılıklarını iyi kötü düzeltmeye çalışıyor. Korkulan şey, davası düşürülmek istenen şey, ne doğal olan ne de yalnızca hukuk tarafından iyileştirilebilir olandır. Kısacası, *canavarca* olandır. Gerçekten de Aristoteles, canavar türleri altında, nazik felsefe sorunlarıyla karşılaşılıyordu.

Foucault ve Sartre bu yeni-Aristotelesçi doğalcılığa karşı gerçek bir kin beslerler. Her ikisi de, aslında –ve olması gerektiği gibi–, *canavarca* olandan, istisnai olandan, kabul edilebilir hiçbir doğası olmayandan yola çıkarlar. Ve buradan, yalnızca buradan, türsel insanlığı, her türlü hukukun ötesinde duran şey olarak tahayyül ederler.

3. Sartre ve Foucault merkezi bir kavram önermektedirler; bu kavram, onların kâh insan tanımını, kâh başlangıç olarak, proje, açılış olarak düşünce tanımını desteklemektedir. Sartre’a göre, varlık (ya da *praksis*) bu türde bir işlemcidir. Foucault’ya göre bu, düşünme ya da düşüncedir. Birine göre, varlık, bizzat yabancılaşma içinde anlamak gereken şeydir ve bilgiye indirgenemez. Diğerine göre, düşünme, bir *episteme*’nin söylemsel formasyonlarının basitçe icrasından başka bir şeydir. (Platoncu olarak) bu işlemcileri İdealar diye adlandırmayı kabul edelim. Bu durumda, hayvan hümanizminin temel buyruğunun “İdea olmadan yaşa!” olduğu söylenebilir.

Yüzyıl, Sartre’ın ve Foucault’nun önemli sesleriyle sordu: Bir varoluş ya da bir düşünce türü altında gelen, gelmesi gereken insan,

insan-üstü bir figür müdür, yoksa insan-dışı bir figür mü? İnsan figürünü diyalektikleştirecek, onu aşacak mıyız, yoksa başka yere mi yerleşeceğiz? Deleuze'ün "yıldızlararası" dediği bir "başka yer"e.

Hayvan hümanizmi, yüzyılın sonunda, tartışmanın kendisini ortadan kaldırma iddiasındadır. İnadıyla defalarca karşılaştığımız önemli argümanı, üst-insan (ya da yeni türde insan ya da radikal özgürleşme) politik isteğinin yalnızca insan-dışını doğurduğudur.

Ama bu insan-dışından –katılmamızın mümkün olabileceği hakikatlerden– *yola çıkmak* gerekir. Ve yalnızca buradan yola çıkarak üst-insan tahayyül edilebilir.

Bu insan-dışı hakikatler hakkında Foucault (tıpkı Althusser'in ve "teorik anti-hümanizmi"nin ya da Lacan'ın ve doğru'yu radikal insansızlaştırmasının da haklı olması gibi), bunların bizi "antropolojikleşmeden form edinme"ye mecbur ettiğini söylerken haklıydı.

O halde, yeni bir yüzyılın sınırında –ve bizi kuşatan hayvan hümanizmine karşı–, felsefi görevden, *form edinmiş bir hümanizma-dışılık* diye söz edelim.

Kaynakça

- Aïgui Guennadi Nikolaevitch, *Hors commerce Aïgui*, Rusçadan çeviren ve derleyen André Markowicz, Le Nouveau Commerce, 1993.
- Aragon Louis, *Le Con d'Irène*, Mercure de France, 2000; [*Irene Saklı Günceler*, çev. Birsal Uzma].
- Bonnefoy Yves, *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, 1987.
- Bossuet Jacques Bénigne, *Sermon sur la mort et autres sermons*, édition de Jacques Truchet, GF, Flammarion, 1996.
- Brecht Bertolt, *Écrits sur la politique et la société (1919-1950)*, Almancadan çeviren Paul Dehem ve Philippe Ivernel, L'Arche, 1971.
- Brecht Bertolt, *La Décision*, in *Théâtre complet*, c. 2, L'Arche, 1988.
- Breton André, *L'Amour fou*, Gallimard, 1998; [*Çılgın Aşk*, çev. İsmail Yergüz].
- Breton André, *Arcane 17*, Pauvert, 1971, Fayard, 1989.
- Celan Paul, *La Rose de personne*, Almancadan çeviren Marline Broda, Jose Corti, 2002; [*Hiçkimse'nin Güllü*, çev. Ahmet Necdet, Gertrude Durusoy].
- Eluard Paul, « Joseph Staline », in *Hommages, Œuvres complètes, 1913-1953*, Gallimard, «La Pléiade», 1968.
- Foucault Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1990; [*Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay].
- Freud Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Almancadan çeviren Marie Bonaparte ve Rudolph M. Löwenstein, PUF, 1999; [*Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, çev. Kâmuran Şipal].
- Freud Sigmund, *Le Petit Hans*, in *Œuvres complètes*, c. IX: 1908-1909, PUF, 1998; [*Olgu Öyküleri I içinde*, çev. Ayhan Eğrilmez].
- Freud Sigmund, *Le Président Schreber*, Almancadan çeviren Pierre Cotet ve René Lainé, PUF, 2001; [*Olgu Öyküleri II içinde*, çev. Ayhan Eğrilmez].
- Freud Sigmund, *L'Homme aux loups*, PUF, 1990; [*Olgu Öyküleri II içinde*, çev. Ayhan Eğrilmez].
- Genet Jean, *Les Nègres*, Michel Corvin ile Albert Dichy'nin hazırladığı, sunduğu ve notlandığı baskı, Gallimard, «La Pléiade », 2002; [*Zenciler*, çev. Nami Başer].
- Goethe Johann Wolfgang von, *Faust II*, Almancadan çeviren Jean Malaparte, édition de Bernard Lortholary, Flammarion, 1990; [*Faust*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu].

- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Almancadan çeviren Gwendoline Jarczyk ve P.-J. Labarrière, Gallimard, 2002, [*Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı].
- Heidegger Martin, *Essais et conférences*, Gallimard, 1980.
- Mandelstam Ossip, « Distiques sur Staline », in *Tristia et autres poèmes*, Rusçadan çeviren François Kérel, Gallimard, 1982.
- Mao Zedong, *Problèmes stratégiques de la guerre révolutionnaire en Chine*, Édition en langue étrangère, Pekin, 1970; [*Çin Devrimci Savaşında Strateji Sorunları*, N. Solukça].
- Problèmes de la guerre et de la stratégie*, Édition en langue étrangère, Pekin, 1970; [*Seçme Esërler II içinde*].
- Pessoa Fernando, *Ode maritime*, in *Œuvres poétiques d'Alvaro de Campos*, Portekizceden çeviren Patrick Quillier, Maria Antónia Câmara Manuel'in katkılarıyla, Christian Bourgois, 2001; [*Uzaklıklar, Eski Denizler içinde*, çev. Cevat Çapan].
- Saint-John Perse, «Loi sur la vente des juments», in *Anabase*, Gallimard, 1966.
- Sartre Jean-Paul, *Questions de méthode*, Édition d'Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, 1986; [*Yöntem Araştırmaları*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu].
- Valéry Paul, *Le Cimetière marin*, Gallimard, 1922.

20. yüzyıl: Kısa ya da uzun, totaliter ya da liberal, terörist ya da mücadeleci, ütöpic ya da yanılısamalı, soykırımlarla ve avangardlarla dolu benzersiz bir dönem.

"Bir yüzyıl kaç yıl eder? Yüz yıl mı? (...) Tek bir an bile sonunu getirebiliyorsa, yüz yıl dediğimiz nedir ki, bin yıl nedir ki? (...)

20. yüzyılı sona erdiren istisnai an hangisidir?

Berlin duvarının yıkılışı mı? Genomun diziliminin belirlenmesi mi? Avro'nun doğuşu mu?"

Geçip gittiğimiz 20. yüzyılın fotoğrafını çekiyor Alain Badiou. Felsefi fragmanlardan, şiirlerden, politik fikirlerden, tiyatro oyunlarından yararlanarak ilerliyor, tutkuları ve dramları sözcüklere döküyor. Kimi zaman yüzyılın nasıl algılandığını sorguluyor, kimi zaman diyalektiğini ve hümanizmini didikliyor.

Brecht, Mallarmé, Valéry, Pessoa, Celan, Perse, Mandelstam, Breton, Maleviç, vd. eserleriyle Badiou'nun analizine katkı sağlarken; Hegel, Marx, Nietzsche, Bergson, Heidegger, Freud, Lacan kuramlarıyla düşüncelerinin altyapısını oluşturuyor.



ISBN: 978-975-570-538-5



TL

www.selyayincilik.com