cogito

Yapı Kredi Yayınları • Üç aylık düşünce dergisi • Sayı: 57 / Kış 2008

İroni



Odak: Günümüzde Hegel

YKY

cogito

İroni

Sayı: 57 Kış 2008

Cogito
Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 57 Kış, 2008
ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. adına sahibi:
HALİL TAŞDELEN
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
ŞEYDA ÖZTÜRK

Yayın Kurulu:
NURİ AKBAYAR, ŞEYLA BENHABİB, BESİM F. DELLALOĞLU, YÜCEL DEMİREL, ZEYNEP DİREK, MÜNİR GÖLE, FERDA KESKİN, M. SABRİ KOZ, KAAN H. ÖKTEN, MEHMET RİFAT, ZEYNEP SAYIN, GÜVEN TURAN
Katkıda Bulunanlar:
KORKUT TANKUTER
Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ
Yayın Sekreteri:
GÜLAY KANDEMİR

Renk Ayrımı / Baskı:
PROMAT BASIM YAYIM SAN. VE TİC. A.Ş.
Evren Sanayi Sitesi Yanı Örnek Mah.
1590 Sok. No: 32
Esenyurt-İstanbul
Tel.: (0212) 622 63 63

Yapı Kredi Yayınları: 2821

Genel Yayın Yönetmeni:
RAŞİT ÇAVAŞ

Halkla İlişkiler:
HALUK DAĞ
Reklam:
SERKAN KALKANDELEN

Yazışma Adresi:
COGİTO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 161 Beyoğlu 34433/İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: seyda.ozturk@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: http://www.cogitoyky.com
http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yayın Türü:
Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Sertifika No: 12334

Bu Sayıda:

Cogito'dan

5 • İroni

Rüzgâr Gülü

8 • Ümit Kurt • Barış Aydın • Ali Ömer Akbulut • Zeliha Burtek • Behice Tezçakar

Klasikler

20 • Ernst Behler • Antikçağda İroninin Ortaya Çıkışı

Yeni Perspektifler

25 • Kaan H. Ökten • *Varlık ve Zaman* Sinopsisi

58 • Süreyya Su • Yücenin Postmodern İçerimleri

74 • Örsan K. Öymen • Nietzsche'nin Pusulası

Dosya: İroni

87 • Oğuz Cebeci • Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri

105 • Jean Starobinski • İroni ve Melankoli

129 • Ernst Behler • Modern İroniden Postmodern İroniye

137 • Vladimir Jankélévitch • Kendisine Dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı

143 • Savaş Kılıç • İroni, İstihza, Alaysama

149 • David Ellison • Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine

164 • Oğuz Demiralp • Alttan Dalma

169 • Mehmet Sabri Genç • Emil Michel Cioran ve Metafiziksel İroni

196 • John Owens • İroninin Yaptırımları: Rorty'de İroni, Otonomi ve Olumsallık

211 • Linda Hutcheon • İroni, Nostalji ve Postmodern

231 • Berel Lang • İroninin Sınırları

Odak: Günümüzde Hegel

250 • Kaan H. Ökten • Uluslararası Hegel Kongresi'nin Ardından

Söyleşi

268 • Hegel'in Günümüz Felsefesi Açısından Önemi • Ralf Beuthan - Klaus Brinkmann - Clark Butler - Matthias Haeussler - Eyüp Ali Kılıçaslan - Claus Arthur Scheier - Robert Stern - Klaus Vieweg - Kenneth Westphal

Kitap

291 • M. Abdullah Arslan - Sadık Erol Er • Aldous Huxley'nin Ölümünün 45. Yılı ya da *Cesur Yeni Dünya*'nın Düşündürdükleri

Geçen Sayıdakiler

299 • Sayı 56: Paul Ricœur

301 • Yazarlar Hakkında

İroni

2008'in son dosya konusu, *Kitap-lık* dergisiyle eşzamanlı olarak odaklandığımız ironi. İroni dosyası Oğuz Cebeci'nin, ironi tür ve tekniklerini tarihsel bir perspektiften ele aldığı yazısıyla başlıyor. Savaş Kılıç'ın "ironi"nin Türkçede "alay" ve "istihza" dan geçerek "alaysama" karşılığında nihayete eren serüvenini araştırdığı "İroni, İstihza, Alaysama" başlıklı incelemesi ve Oğuz Demiralp'ın, bir söz sanatından çok bir muhalif tavır niteliğindeki ironinin tarihini alttan dalmacı Sokratesçi ironiden moderniteye kadar gelişimi üzerinden takip ettiği makalesi "Alttan Dalma", dosyanın ironi kavramının neliğine ilişkin bölümünün yazıları. Richard Rorty'nin ironiyi postmodern liberalizmin üç temel öğesinden biri olarak imlediği *Olumsallık, İroni ve Dayanışma* kitabında savunulan metafiziğin reddi ve miras alınmış olumsallıklardan özgürleşme projelerinin eleştirildiği "İroninin Yaptırımları" makalesi, David Ellison'ın Kierkegaard'ın doktora tezi *İroni Kavramı Üzerine*'deki temel izleklerini incelediği "Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu" başlıklı makalesi, çağdaş ironi uzmanı Linda Hutcheon'ın ironi ve nostaljinin *suç ortaklığını* postmodern kültürde nostaljinin ironikleştirilmesi üzerinden ele aldığı makalesi "İroni, Nostalji ve Postmodern" ve Berel Lang'ın romantik ironi ve aşkınsal ironiye karşıt konumladığı şüpheci ironi üzerinden ironinin sınırlarını sorguladığı "İroninin Sınırları" dosyanın kuramsal bölümünün diğer yazıları.

Bu sayının Yeni Perspektifler bölümünde, Süreyya Su'nun postmodern kuramcı Lyotard'ın, Aydınlanma düşünürü Kant'ın "yüce" estetiğinin postmodern içerimlerini ele aldığı "Yücenin Postmodern İçerimleri" başlıklı ma-

kalesi ve Örsan Öymen'in Nietzsche'nin felsefesinin derli toplu bir özetini sunduğu ve bundan sonraki Nietzsche çalışmalarına bir pusula görevi gören "Nietzsche'nin Pusulası" başlıklı çalışmasına yayın kurulu üyemiz Kaan H. Ökten'in bu yıl tamamladığı *Varlık ve Zaman* çevirisi için hazırladığı sinopsis eşlik ediyor.

Örsan Öymen ve Kaan H. Ökten 14-16 Kasım 2008'de Bahçeşehir Üniversitesi'nde gerçekleşen Uluslararası Hegel Kongresi'nde oturum başkanlığı yaptı. Almanya, Amerika, İngiltere, İtalya ve Türkiye'den çok sayıda Hegel uzmanının tebliğ sunduğu kongre, beklediğimizin de üzerinde bir ilgi gördü; konuklar, kongrenin son günü düzenlenen iki yuvarlak masa toplantısına soru ve yorumlarıyla katılarak zenginleştirdiler. Bu sayının Odak'ını Kaan H. Ökten'in kongrede sunulan tebliğleri özetleyip tartıştığı yazısı ve "Hegel'in Fenomenoloji'sinin Günümüz ve Gelecek Felsefesindeki Yeri" ve "Hegel ve Marksist Felsefe" başlıklı iki yuvarlak masa tartışmasından derlediğimiz söyleşiden oluşuyor. Kongrede sunulan tebliğleri kitaplaştırma çalışmalarına da başladık.

Şeyda Öztürk

Adorno ile rüyalarda düşünmek…

Rüya Kayıtları

"Adorno, **Minima Moralia**'da çok sayıda insanın "Ben" demeyi küstahlık olarak gördüğünü söyler. Fakat belki de "Ben" kişinin kendisi ve başkaları tarafından tanınabilir olmak için taktığı maskedir."

Jan Philipp Reemtsma, "Sonsöz"den



Rüya Kayıtları
T. W. Adorno
Çeviren: Şeyda Öztürk
88 sayfa, 5 YTL

Hem cinsellik odaklı hem çocuğun cinsiyetsiz gözünden, yer yer neşeli, yer yer 2. Dünya Savaşı'nın yaşattığı yıkımı, faşizmin gölgesini kâbuslarla duyuran, ölümle beslenen rüyalar… Felsefeci, sosyolog, müzikbilimci T. W. Adorno, **Rüya Kayıtları**'nda, rüyaların olabildiğince ham halini yansıtan "edebiyat yapmak"tan uzak bir anlatımı yeğliyor. Rüyaların felsefesini yapmak, psikanalize soyunmak ya da sadece T. W. Adorno'nun rüyalarını dinleyip canlandırmak okura kalıyor…

YKY Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ ▪ İSTANBUL: 212 252 47 00 / 502 ▪ İZMİR: 232 463 82 90 ▪
ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** ▪ ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** ▪ www.ykykultur.com.tr
INTERNET SATIŞ ▪ yky.estore.com.tr ▪ www.yapikredi.com.tr
YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş. 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi Kültür Sanat Yayıncılık

rüzgâr gülü

Kant'ın Aydınlama ve Özgürlük Kavramları Üzerine Kısa Bir Deneme

"Dogmalar ve kurallar, insanın doğal yetilerinin akla uygun kullanılışının ya da daha doğru bir deyişle kötüye kullanılmasının bu mekanik araçları, erginleşme ve olgunlaşma için sürekli bir ayakbağı olurlar."

Immanuel Kant

Her bireyin rahatlıkla artiküle ettiği, her platformda üstüne basa basa vurguladığı, hayatın tüm merkezini kapsayan; ama diğer taraftan önemi, değeri ve nitelikleri gerçek anlamda içselleştirilmemiş, zihinsel ve entelektüel bir çabanın ürünü olarak görülmeyerek muğlaklığa terk edilen; her bireyin öncelikle "birey" olmanın farkına varmadan hoyratça kullandığı bir nosyon *özgürlük*. İnsanlık tarihinin bütün dönemlerinde; değişik kavramsallaştırmalar ve paradigmalar çerçevesinde sürekli yeniden tanımlanan bizatihi *"kendisi için kendinde bir öz bilinç"* tasavvuru olan *özgürlük* ve onun parametreleri çoğul okumalara her zaman açık olagelmiştir. Tarihsel döngü ve gelişim içerisinde ortaya çıkan ve tüm insanlık tarihini farklı bağlamlarda ve eksenlerde derinden etkileyen liberalizm, sosyalizm, muhafazakârlık, milliyetçilik, demokrasi gibi özgün epistemolojik temelleri olan bu geniş yelpazedeki ideoloji ve yaşam biçimlerinin sosyal-toplumsal formasyonlarda en çarpıcı gönderim noktası özgül içeriklerde de olsa *"özgürlük"* kavramı ve bu kavramın özüne, niteliklerine ve değerine yönelik yapılan postülasyonlardır.
Özgürlük ve onun değeri üzerine yoğrulan düşüncelerin, tefekkürlerin ve kurguların çekirdeği, bizatihi özgürlüğün kendisi onun insan aklını ve rasyonalitesini dünyayı ve hayatımızı biçimlendirme, onu dönüştürme bağlamında, özgürlüğün zihnimizde yarattığı eylem alanıdır. Bu minvalde, özgürlüğün ne olduğuna dair gerek büyük tarih felsefelerince gerekse önemli düşünürler tarafından yapılan tüm ontolojik tanımlamaların temel ekseninde modernitenin en temel ayaklarından olan *"Aydınlanma"* ve onun vazettiği parametreler yatar. Bu yazı ünlü Alman filozof Immanuel Kant'ın modern felsefeye kazandırdığı modernitenin en önemli sacayağı olan Aydınlanma ve özgürlük kavramları ve bu kavramların birbirleriyle doğrudan olan ilişkilerine değinmeyi hedefliyor. Ayrıca bunu yapmaya girişirken Kantçı bir izleği takip ediyor.

Kantçı yaklaşım

En genel anlamıyla ifade edersek Kant için *Aydınlanma* bir olgunluk durumudur. Kant şöyle devam eder:

> "Doğa, insanları yabancı bir yönlendirilmeye bağlı kalmaktan çoktan kurtarmış olmasına karşın (naturaliter maiorennes), tembellik ve korkaklık nedeniyledir ki, insanların çoğu bütün yaşamları boyunca kendi rızalarıyla erginleşmemiş olarak kalırlar ve aynı nedenlerledir ki bu insanların başına gözetici ya da yönetici olarak gelmek başkaları için de çok kolay olmaktadır. Ergin olmama durumu çok rahattır çünkü. Benim yerime düşünen bir kitabım, vicdanımın yerini tutan bir din adamım, perhizim ile ilgilenerek sağlığım için karar veren bir doktorum oldu mu, zahmete katlanmama hiç gerek kalmaz artık. Para harcayabildiğim sürece düşünüp düşünmemem de pek o kadar önemli değildir; bu sıkıcı ve yorucu işten başkaları beni

> kurtaracaktır çünkü. Başkalarının denetim ve yönetim işlerini lütfen üzerlerine almış bulunan gözeticiler insanların çoğunun, bu arada bütün latif cinsin ergin olmaya doğru bir adım atmayı sıkıntılı ve hatta tehlikeli bulmaları için, gerekeni yapmaktan geri kalmazlar. Önlerine kattıkları hayvanlarını önce sersemleştirip aptallaştırdıktan sonra, bu sessiz yaratıkların kapatıldıkları yerden dışarıya çıkmalarını kesinlikle yasaklarlar; sonra da onlara, kendi kendilerine yürümeye kalkışırlarsa başlarına ne gibi tehlikelerin geleceğini bir bir gösterirler. Oysa onların kendi başlarına hareket etmelerinden doğabilecek böyle bir tehlike gerçekten büyük sayılmaz; çünkü birkaç düşüşten sonra bunu göze alanlar sonunda yürümeyi öğreneceklerdir, ne var ki bu türden bir örnek insanı ürkütüverir ve bundan böyle de yeni denemelere kalkışmaktan alıkoyar."[1]

A.Y. Sarıbay'ın da dikkatle vurguladığı gibi "aklın özgürlüğünü simgeleyen Aydınlanma, esas itibariyle, insanın bir başkasının rehberliği olmadan kendi aklını kullanmaya muktedir oluşundan yani reşit hale gelişinden başka bir şey değildir"[2]. Kant'ın modern felsefeye kazandırdığı bu yeni boyut, bireyin, onun ayırtedici özelliği olan akıl yoluyla bilgi üzerinde muktedir olma yetisini ortaya çıkarmıştır. Bu sayede insan ve onun aydınlanmış özgür aklı bunun bilincine vakıf olduğu takdirde kendi kaderini kendi tayin edebilecek (*self-determination*), kendisinin efendisi olacak (*self-governing*) ve kendi kurallarını kendisi koyacaktır (*self-ruling*). Bu kertede, akıl bahşedilmiş bir yaratık olarak insan, bu sayede özgür, özerk (otonom) ve irade sahibi olmanın bilincine erişecektir.

Böyle bir aklın iradesine ve özerkliğine sahip olma ve onu yönlendirebilme özgürlüğü aynı zamanda ahlaki bir boyutu da içkin olarak barındırır. Bu ahlaki boyutun özgül yapısını ve çimentosunu bireyin hür aklındaki idealleri ve kurgusal yapıları hiçbir dünyevi çıkara, kısmi, sonuçsal ve pragmatik yönelimlere, kendi iradesi dışında oluşmuş sosyal ve tarihsel kurallara bırakmaması ve aksine doğanın bireye yüklediği amaç olarak gösterilen bütün bu ampirik evreni ve bu evrenin tarihini aşabilmesi ve bizatihi kendisinin bu süreçlere yön vermesi oluşturur. Tam da bu kertede, birey olarak insan kendi hayat alanını ve bu hayat alanının kurallarını kendi özgür iradesi ve aydınlanmış aklıyla *"kendi"* belirlemiştir. Kant'ın da önemle vurguladığı gibi bu süreç, yani insanın kendini rasyonel, eleştirel, ahlaki ve en nihayetinde özgür bir olgun birey olarak algıladığı süreç sanıldığı kadar kolay ve pürüzsüz bir şekilde ortaya çıkmamıştır. Özgürlüğü belirlenimcilikten uzak bir biçimde anlama çabasında asıl önemli olan nokta "eski ve aşina yol işaretlerinin (geleneksel metafizik, vahiy, doğal hukuk) artık olmadığı bir dünyada *yolumuzu nasıl bulabileceğimiz* (İtalik -Ü.K.-) sorunudur."[3] Özgür ve ussal varlıklar olarak, pratik amaçlarımız uyarınca ve pratik aklın sınırları dahilinde, tarihe bir yönelim atfedebilir, onu şekillendirebilir ve tarihi aşabilme gibi bir yetkemiz olduğu tasarımını ve düşüncesini özgür aklımız sayesinde ortaya çıkarabiliriz. Bu bağlamda, özgürlüğün en temel dinamiği olan, onun ontolojik parametrelerinin en başatı olan "akıl (us)" ve onun yarattığı tasarımlar (idealar) tarihi aşan ve onun üzerinde olan idelerdir.

Bu noktadan hareketle, bizi tarihe yönlendiren temel saik öğrenme arzusundan ve meraktan ziyade *"ne yapmamız gerekir?"* sorusuna yanıt bulma çabasıdır. Ancak bu soruya yanıt verirken tarihe olduğundan fazla bir değer yüklememek gerekir. Yani tarihin akışı içerisinde tam belirlenmişlik ve hiç belirlenmemişlik arasında yolumuzu nasıl bulacağımız kendimize sormamız gereken bir sorudur. İşte tam da bu noktada; özgürlük sorunu devreye girer. Kantçı bir perspektiften kendi kaderini tayin etme hakkı olarak vurguladığımız özgürlüğü örtülü bir fatalizmden (kadercilik) kurtarmak için yukarıda bahsettiğimiz bu iki aşırı tasarımından sıyrılmak elzemdir. Dolayısıyla, bireyin kendi tarihine ve yaşamına yön verecek olan *"kılavuz güdüsü"* (gui-

ding thread), bireyin bizatihi kendi ahlaki ve özgür eylemleridir. Özgürlüğün ve ahlaki eylemlerimizin yarattığı bu ortam, bize hem ilerlemenin hem de barış tasarımlarının bulgularını verir. Bu kesinlikle mekanik, biçimsel ve dışsal bir zorunluluk değildir. Doğa'ya ve nesneye bakmakla, onu analiz etmekle kurgulanamaz, idelerimiz yani kendi tasarımlarımız haline gelemez. Bu barış ve ilerleme tasarımlarının ampirik evrende vuku bulmaması bir olumsuzluk olarak değerlendirilebilir. Ancak bu, toplumsal-tarihsel olguları yönlendirmede etkili olabilir. Bunun yanında, özgür aklın bu düzenleyici ilkelerinin kendi aklımızın ürünleri olduğunu bilmek ve kendimizi doğanın, tarihin belirlenmişliğine bırakmamak adına bu tasarımları düşünmek konusunda ısrar etmek ve bunların kendi eylemlerimize kılavuzluk edebileceğini görmek kendi kaderimizi kendimizin belirlemesini yani ahlaki özgürlüğümüzü pekiştirmektedir. Bu da bize hayata karşı edilgen değil, etken ve müdahaleci kılar.

Tam da bu minvalde, *"Aydınlanma"* dediğimiz pratik ve özgür aklın ahlakiliğini kutsayan, insanı kendi yaratmış olduğu vesayetten ve dış dünyaya bağımlı olmaktan kurtaran, insanın özgürlük ve rasyonalitenin farkına varmasıyla onu ahlaki bir olgunluğa eriştiren, modernitenin en güçlü ayağı, insanlığa unuttuğu sorumluluk hissini hatırlatmış, onu tercihlerinin, seçişlerinin ve eylemlerinin merkezine koymuştur. Bu suretle *"Aydınlanma"* insanlığa özgürlük fikrini tekrar aşılayarak ahlaki sorumluluk duygusunu vermiştir-Özgür olma durumu ahlaki bir sorumluluktur. Aydınlanmanın başlattığı bu süreç, insanı yatmış olduğu derin uykusundan uyandırmış, içinde bulunduğu çocukluk durumundan olgunluğa ve onun getirdiği ahlaki sorumluluğa eriştirmiş; en sonunda ona özgürlük olanağı vermiştir. Özgürlüğün, özgür olmanın ana eksenini oluşturan *"Aydınlanma"*'nın doğurttuğu bu ahlaki sorumluluktan kaçtığımız anda dünya bizim yönettiğimiz bir yer olmaktan çıkar ve deneyimler ve deneyler dünyası haline gelir. Bu dünyada meydana gelen her şeyi belirlenmiş olarak kabul etmemiz ve sorumluluktan kaçmamız özgürlüğümüzden vazgeçmemizi de beraberinde getirir. Bundan dolayı, insanlığın kendi kendini düşürdüğü bu esaretten ve bağımlılıktan kurtulması için *"ne yapmalıyız?"* sorusunu sormalı ve bunun cevabını pratik aklımızın deneyimler dünyasından bağımsız ve onun ötesinde olduğu yerde aramalıdır. Böyle bir çaba, pratik aklı deneyimler dünyasındaki çıkar, fayda, arzu ve tutkulardan kurtararak ve bunların ötesine geçerek onun araçsallaşmasını önler. Ve bu sayede; pratik aklı özgür kılar. Bundan dolayıdır ki, pratik aklımızın açtığı bu yolla özgür, ahlaklı ve tarihe yön verme gayreti taşıyan bireyler olarak, düzenleyici ilkelerimiz olan barış ve ilerleme tasarımlarımızı, idelerimizi oluşturabilir, onlara erişebiliriz. Böyle bir çaba, deneyimler dünyasının ötesine geçebilme yetimizi ortaya çıkararak, bizi özgür kılar. Pek tabiî, insanlık tarihinin savaşlarla dolu olduğunu ve bu yüzden barış idesinin veya tasavvurunun geçersiz olduğu gibi kendi içinde "anlamlı", pozitivist ve "rasyonel" bir argüman her zaman ileri sürülebilir. Fakat barış dediğimiz pratik aklın özgür tasarımı, savaş deneyimlerinden bağımsız bir alanda hayat bulur. Bundan ötürü, tarihsel ve toplumsal olgular dünyasında olup biten bu savaşlar bizi barış tasavvurundan ne derece uzaklaştırırsa, barış tasarımının pratik önemi ve değeri yani özgürlüğümüzün ve özgür aklımızın önemi, niteliği ve değeri o denli belirgin, çarpıcı ve güçlü hale gelecektir.

Bu nedenle, bireyin tüm dünya tarihi boyunca gerçekleştirebileceği en büyük devrim kendi zihninde özgür olduğunun farkına varması ve bu farkındalığı hem bedenen hem de ruhen özümsemesidir. Yani insanın kendi düşünceleriyle, kendi tasarımlarıyla ve eyleyişleriyle vücuda getirdiği kendi devrimidir özgürlük ve özgür olma durumu. Bunun değeri ise ancak ve ancak bu özgür olma durumuna tüm insanlığın sahip olmasını istemek, bunun için çaba sarf etmek erdeminin sergilenmesi durumunda ortaya çıkabilir. Çünkü özgürlük, özgür olmak insanın insan olması hasebiyle onun doğuş-

tan sahip olduğu ve ona kimse tarafından bahşedil(e)meyen bir haktır. Böyle kutsal ve dokunul(a)maz bir hakka her bireyin eşit bir biçimde sahip olduğunu düşünmek ve bunu savunmak özgürlüğümüzün değerini kat be kat artırmakta; onu nesnel ve evrensel bir hakka dönüştürmektedir. *"İnsan Hakları"* dediğimiz uluslararası hukuksal bir çerçeveye sahip bu kavramın altında yatan en önemli saikin, işte bu yukarıda altını çizmeye çalıştığımız herkese eşit olarak tanınması zorunlu olan evrensel özgürlük hakkı olduğu pekâlâ ileri sürebilir. Bu hak insanlığın, tarihin ve doğanın her dönemini kapsar. Bizi eşit kılan ilk önce özgürlüğümüzdür.

Özgürlük bireyin varoluşunun en büyük gayesidir. Özgürlüğün bizatihi kendisinin bir düşünce biçimi olarak, bir tavır, bir durum olarak başlı başına bir gaye olması, bireyin hem kendi hayatını hem de dünyada yaşadığı tüm olay ve olguları özgür aklıyla anlamlandırması bakımından dikkate değerdir. Özgürlük, bireylerin kendini gerçekleştirmesi ve sosyal bir formasyonda birarada yaşamasını mümkün hale getirir. Böyle bir toplumda özgür bireylerin, özgür eylem ve davranışlarıyla kendi potansiyellerini gerçekleştirebileceğini öngörmek özgürlüğün gelişmesi, barış ve diyalog ortamının yeşermesi ve en önemlisi ilerleme adına umut verici gelişmelerdir. Böyle bir düşünüş, aynı zamanda özgürlüğü sadece bireysel değil; aynı zamanda toplumsal bir gerçeklik durumuna da getirir. Özgürlüğün toplumsallaması bizi liberal bir bireyci özgürlük anlayışından farklılaştırır. Çünkü özgür bireylerin oluşturduğu özgür bir ortamda gerçekleşen diyalog, bir anlamda insanın da varoluşunu karakterize eder. Zira, ünlü filozof Martin Buber'in de vurguladığı gibi insanın varoluşunun özü ontolojik bir nosyon olarak özgür bir biçimde ilişkiye girmektir, ilişkidir. "Ben" ancak, "Sen" ile kurduğu ilişki sayesinde varolabilir. Böyle bir ilişkinin ve diyaloğun varlığı için bağımsız bireyler ve bu bireylerin serbest iradeleri gereklidir.

Sonuç Yerine

Tüm bu yazılanların hatırlamak istediği şey, özgürlüğün, özgür olmanın farkındalığına erişmek, onu kendi attığımız dipsiz kuyulardan çıkarmak, doğanın, çevrenin; yani kısacası dış dünyaya ait olan ve bizi belirmeye çalışan bizim aklımızın ve eyleyişlerimizin ürünü olmayan gerçekliklerin; bizi ve hayatımızı belirlemesine, bizi zapturapt altına almasına izin vermemek için artık harekete geçmek ve bir şeyler yapmaktır. Özgürlüğün, özgür olmanın ana eksenini oluşturan "Aydınlanma"'nın doğurttuğu bu ahlaki sorumluluktan kaçtığımız anda ve kendimizi irade ve aklımıza hükmetmek isteyen dünyevi, kısmi ve pragmatik yönelimli korkulara bırakmış oluruz. Ve sonuçta, Kant'ın insanlığı uyardığı gibi; dünya bizim yönettiğimiz bir yer olmaktan çıkar ve deneyimler ve deneyler dünyası haline gelir. Bundan dolayı, insanlığın kendini düşürdüğü bu esaretten ve bağımlılıktan kurtulması için "ne yapmalıyız?" sorusunu sormalı ve bunun cevabını pratik aklımızın deneyimler dünyasından bağımsız olduğu yerde aramalıdır. Böyle bir çaba için mücadele etmek ve eyleme geçmek gerekiyor. Bizi eyleme ve harekete geçirecek itici güç ise hür aklımız, onun dış dünyadan ve deneyden bağımsız tasarımlarının bizi yattığımız derin uykudan uyandırarak, aydınlattığı ahlaki sorumluluğun farkına varmak yani özgür olduğumuzun aslında hep özgür olduğumuzun saf ve değişmez gerçekliğine vakıf olmaktır. Yani, Kant'ın veciz ifadesiyle *"Sapare Aude"*dir, aklımızı kullanmaktır. Böyle bir farkına varış için bir meydan okuyuş, bir cesaret elzemdir. Aslolan aydınlanma işte budur.

ÜMİT KURT

1 Kant, Immanuel, Aydınlanma Nedir, İstanbul: *Felsefe Yazıları*, Çev: Nejat Bozkurt, 1983.

2 Sarıbay, A.Y., *Postmodernite, Sivil Toplum ve İslam*, ALFA Basım Yayım Dağıtım Ltd.Şti., İstanbul, 2001, s. 9.

3 Booth, W. J., *Interpreting the World-Kant's Philisophy of History and Politics,* Uni. of Toronto Press, Toronto, 1986, s. 69.

Kent Tasarımına *İçeriden* Bir Bakış

"Gizemli bir dehliz gibi şehri dolaşıyorum
sıkıca tutuyorum kendimi şehre karışmaktan alıkoymaya
her yerimde urlar çıkıyor, biraz kürt, biraz köylü, biraz makina
kangren oluyorum bahar geldiği için
urlarımı kesiyorum kör bir usturayla
ama kopmuyor onlar ve bana şehri dolaştırıyor"

İsmet Özel, *Kan Kalesi*

Kente dair tartışmalar özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında muazzam bir çeşitliliğe ve derinliğe ulaştı. Mekânın sadece, insanların üzerinde yaşadığı sıradan bir toprak parçası olmaktan öte, toplumsal yaşamın neredeyse bütün cephelerinde etkilerini gözlemleyebileceğimiz, ciddi anlamda ideolojik-politik bir içeriğe sahip olduğuna dair bilincin gelişmesiyle, mekâna bir de bu pencereden bakmak elzem hale geldi. Richard Sennett de bu mecradaki kıymetli ve çığır açıcı kitabı *Gözün Vicdanı*'nda, Batı uygarlığının, öznelliğin diyarı içimiz ve o öznelliğin düşmanı fiziki dışarısı arasında yaptığı kadim ayrımın yarattığı sıkıntıları, sözkonusu uygarlığın kurucu metinleri üzerinden kavramsal ve akademik olmaktan çok şiirsel ve serbest stil bir dille bütün açıklığıyla ortaya koyuyor.

Antik Yunan'ın yaşamın bütünlüğünü sonsuzca deneyimlemeye imkân veren kentsel düzeni kendini her türlü acıdan ya da incinmeden patolojik bir tutkuyla sakınan modern insan açısından herhalde bir hayli çekilmez olurdu. Yaşamın tüm minvalleriyle ortalıkta olduğu Antik Yunan dünyası, modern yaşantılarımız açısından herhalde bir hayli *vahşi* olarak düşünülürdü. Keyif ve acının, iyi ve kötünün, temiz ve kirlinin, şehvet ve şiddetin dolaysızca ve yaşamın bütünlüğünü tüm açıklığıyla görmemize ve deneyimlememize imkân verecek bir biçimde saydam olduğu bir dünya, modern kentlerimizin turistik ve nötr birer tüketim sahası olarak tasarlanmış, güya kamusal mekânlarının yanında muhakkak pek *vahşi*ydi.

Ortaçağda da, tıpkı Antik Yunan'daki gibi, iç-dış ayrımının yanı sıra ev içi yaşamda da modern yaşamın kompartımanlaşması görülmüyordu. Sennett'in deyişiyle "Ancien régime evi, üstü kapatılmış bir sokak gibiydi" (s. 44). Buna karşın, Aziz Augustinus'un iç-dış ve özel-kamusal gibi dikotomileri, insanın içinin (ruhunun) kutsal ve tanrısal inayetin kaynağı olduğu anlayışına teolojik bir meşruiyet kazandırdı ve o zamana değin cari olan gezgin rahip figürü de yerini, kapalı ve muntazam devasa mekânlarda icra-ı sanat eyleyen bir yerleşik ruhbana bıraktı. Hıristiyan kültüründeki bu anlayışın Batı kültüründe kökleşmesiyle beraber içe dönük olma, kendini ancak içeriden doğru tanıma ve geliştirme anlayışı da kolaylıkla kabul gördü. Akabinde özellikle sanayileşme sonrası ev içinin de belli işlere özel parçalara ayrılması, aile denen kurumun da parçalanmasına yol açtı. Ailenin mensupları artık evde de birbirine değmeden, kendilerine özgü mekânlarda yaşamlarını sürdürür oldu. Dışarının kaosunu içeride düzene sokma girişimi muazzam bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmişti (s. 45).

Kentsel düzenini incinme ve acıdan kaçma üzerine tesis eden modern birey ise, o birey olma halinin de pür bir yalnızlıkla mümkün olabileceği kanısındadır. İçinin tekamülünü Aziz Augustinus'un tanrısal ışığına ulaşmaya çalışırmışcasına asketik bir coşkuyla daha da içe dönmekle mümkün kılabileceğini düşünen modern birey, ötekine yönelik algısını da bu çerçevede kurmaktadır. Modern birey kendi içsel yolculuğunu akamete uğratacak harici bir unsur olarak, gövdesindeki bir protezden kurtulmak istercesine baktığı kozmopolit yabancıyı, yaşamının her vechesinden çıkartmak için enikonu klostrofobik bir mekân ve kente neredeyse muhtaçtır. Dışa açılmamak için, ölesi-

ye korktumuz o dışarıyı da nötralize eden biz modernler, bu kişiliksiz nötrlüğü zamanla muteber bir şey gibi düşünür olduk. Böylelikle modern toplumsal yaşam ötekiyle ilişkisini saldırı ve savunma gibi birtakım askeri-stratejik mefhumlarla tanımlayan iyiden iyiye militarize bir şey oldu çıktı (s. 15). Oysa ki dışarıyı, yaşamın bütün çıplaklığıyla deneyimlendiği bir zenginlikler diyarı diye düşünmek ve oradaki acıları gerçek bir deneyimin nesnesi kılmak, bizi bu dünyada yaşamayı bilen dengeli ve fazilet sahibi insanlar haline getirecektir. Bu nedenle modern kentsel düzen açısından temel sorunumuz dışarıyı kendi yaşamımız açısından bir zenginlik kaynağı olarak değerlendirip, "dışarının gerçekliğini insan yaşantısının bir boyutu olarak nasıl ihya edebileceğimizdir." (s. 15)

Bir diğer deyişle, kamusal yaşama karşı özel yaşamı yücelten modern toplum aslında bir biçimiyle klostrofobik ve narsistik bir dünya tahayyülünü temsil eder hale geliyor. Hiç kimseye ihtiyaç duymaksızın katolisist bir asketizmle kendi içine dönerek kendi dünyasını kuran modern insan, böylelikle kendi klostrofobik evreninin de esiri oluyor. Bütün bunların sebeplerinden biri sanayileşme sonrası demografik hareketliliğin muazzam boyutlara ulaşmasıyla klasik cemaat yapıları ve ilişkilerinin kentler başta olmak üzere bütün yerleşim yerlerinde hızla çözülmesidir. Bu çözülmeye yol açan, dışarıdan gelip o kadim bütünlüğü ihlal eden mütecavize karşı kendi kimliğinin sınırlarını tanımlama ihtiyacı duyan cemaat sakinlerinin, günümüzün kimlikkeş toplumsal muhteviyatının ilk şekillendiricileri olduğu söylenebilir.

Kamusal yaşamı kurumsallaşmış politik bir yapı olmasının yanısıra bir *üçüncü* ile tarafların kendi kimliklerini öne çıkarmaksızın dolaysız ilişki kurmasını mümkün kılan bir alan olarak ele alan Sennett, günümüzde güvenlik ve düzen arayışıyla gönüllü olarak kendimizi tıktığımız sosyo-kültürel gettoların kamusal yaşamın kendisini akamete uğrattığına ve siyasal-ideolojik anlamda muazzam bir klostrobik algıyı da beslediğine dikkat çekiyor. Onsekizinci yüzyıl Paris kafelerini yad ederek verdiği örnekte Sennett, buralarda her türlü toplumsal statü ve kimliği bir yana bırakıp mesafeli bir nezaketle ama kesinlikle içtenlikle birbirleriyle ilişki kuran buranın müdavimlerini, günümüzün samimiyet despotizmi mağdurları ya da birbirini gören fakat asla dokunmayan bireyleriyle karşılaştırmalı olarak değerlendiriyor.

Artık akıl almaz bir saplantı haline gelen düzen ve güvenlik kaygısı, etrafı yüksek duvarla çevrili, kapılarında güvenlik görevlilerinin beklediği ve en önemlisi kendisi gibi aynı sosyal sınıftan, kültürden gelenlerle beraber *mutlu mesut* yaşanılan *high-tech* sitelerin her tarafı sarmasında rahatlıkla gözlemlenebilir. Memleketimizde son yirmi yıl içinde özellikle İstanbul ve onun gibi büyük şehirlerde pek revaçta olan bu yerleşim yerleri, şehrin kaos yüklü ve her an incitici ya da acı verici bir pratiği üzerimize salmaya amade karmaşasından kaçıp rahatlanılacak sığınaklar olarak telakki ediliyor. Günümüzde şehrin planlamasına da sirayet etmiş olan bu sınıfsal ve sosyo-kültürel yalıtılmışlık, kamusal yaşamın kendisini de tümden ortadan kaldırmıştır. Ötekine değmeyi bırakın, görmekten bile imtina eden bu kişiler, sitelerine çıkan otoyollar ve onları *diğerleri*nden özenle ayıran yine kapalı devre örgütlenmiş tüketim mekanlarıyla artık daha güvende ve düzenli yaşıyor. Sennett'in de vurguladığı gibi bu türden mekanların artmasının yarattığı kentsel yarılma siyasal angajman sahibi protestolar ya da eylemlerle giderilmekten ziyade kendiliğinden, sıradan, siyasal herhangi bir bilince sahip olmayan gündelik pratiklerle ihlal ediliyor (s. 190).

Sennett'in New York'un kozmopolit caddelerini ele alırken kullandığı "farklı kültürlerin üstüste yığılmasının" getirdiği muazzam zenginlik yorumu, kentsel çöküntü alanı tabir edilen yerler açısından da kullanışlı bir çerçeve sunmaktadır (s. 190). Bir diğer deyişle bu mekanların da kendi tarihsellikleri içinde ye-

raldığı bir kent, "geçici rastlaşmalar, bölük pörçük ilişkilerle içteki öznel iblisten kurtulma olanağına" sonsuzca açık olması, ve kent sakinlerini "başkalıkla –her türlü yaş, zevk, eğitim ve inanç farklılıklarıyla– yüz yüze" bırakıp bütün bu farklılıklardan heyecan duyar hale getirmesi bakımından dikkate değerdir (s. 144).

Öte yandan kentsel yenilenme ve değişimin tarihsel bir zorunluluk olduğunun farkında olan Sennett, kentin karmakarışık birtakım yaşam deneyimlerinin umarsızca tecrübe edildiği bir yer olması anlamında da bunun kaçınılmaz olduğunu vurguluyor. Kentin bir "binalar müzesi" olarak korunması amaçlı kentsel kimlik fetişistlerinin aksine Sennett, toplumsal tarihsel dönüşümün engellenmemesi gerektiğini; ve ayrıca nostaljik bir kimliklendirme çabasıyla geçmişin yeniden inşa ve ihyasına yönelik taşıma suyla değirmen döndürmeye çalışmanın bir alemi olmadığını belirtiyor (s. 119). Bir diğer deyişle "geçmişin ruhunu onun biçimlerinden alıntı yaparak yakalayamazsın." (s. 191).

Başka bir açıdan bakıldığında kentsel dönüşüm ya da orta-üst sınıf gettoları türünden girişimler Sennett'in bütünlük saplantısıyla malül dediği modern mimari düşüncenin tipik birer tezahürü olarak düşünülebilir. Bütünlüğün tesisine yönelik bu obsesif düşkünlük Aydınlanma'nın "fiziksel olarak bütünleşebilen bir dünyada yaşama" özleminden ileri gelmektedir (s. 126). Bu özlem modern mimarinin bir binayı sırf biçiminin taşıdığını düşündüğü anlam uğruna inşa edebilmesinin yolunu açtı (s. 127). Sanatsal yüceyi kutsama uğruna içinde yaşayanları dahi dikkate almayan modern mimarinin, işlevden çok biçimi öne alması, bütünlük saplantısıyla beraber, zamanla içinde yaşamaktan ziyade hayranlıkla bakılması gereken modern mekanları yaratmıştır (s. 139). Bütünlüğün bu denli önemli bir belirleyen olması kent sakininin yanısıra kentin tarihselliğini de silmeye çalışan bir anlayışı beraberinde getirmiştir. Kentin mükemmelliği ve bütünlüğünü tehdit edecek her türlü şeyden arınmaya çabalayan Le Corbusier "mükemmel koordine edilmiş bir formun içinde hareket özgürlüğünü arayan modern mimarinin tarihsel zamanı kentten silmesini ister." Böylelikle modern mimari açısından kent tasarımı işi "insan yerleşiminin taştaki kaydına karşı çıkmak" anlamına gelir (s. 196).

Sennett'in bizi, ötekine dolaysızca açılmayı önleyen, dışa açılmayı en büyük korkulardan biri haline getiren ve dolayısıyla pasifize eden, güvenlik ve düzen talebini patolojik bir saplantıya çeviren ve bunun gibi nice eylemi mümkün kılan mekansal-toplumsal yapı ve pratiklerle ilgili uyarıyor. Yaralanmaktan ve incinmekten bu denli ürkmenin yaşamayı öğrenememiş, yalıtık, kendi klostrofobik evreninde debelenip duran bireyler yarattığını göstermeye çalışıyor bizlere. Bunu yaparken de Arendt'in yaptığı gibi insanlar arası dolaysız, cesurca ve siyasi bir iletişimi sağlamak için öznelliği göz ardı etmiyor; aksine ünlü siyahi Amerikan yazar James Baldwin örneğinden hareketle, öznel yaşamı dışa açıklıkla zenginleşen ve gelişen, dışarıdan sahih bir heyecan duyan bir biçimde kurguluyor (s. 173). Sonuç olarak gettoların ve kentsel dönüşüm pratiklerinin yol açtığı birbirine değmeden aynı kentte yaşayan farklılıkların, birbirleri için düşman-tehdit değil kent sakininin yaşam deneyimine katkıda bulunan; 18. yüzyılın mesafeli nezaket anlayışının da ötesinde ötekinin varlığı ve yaşam deneyimine dolaysızca açılan; bir biz ve onlar dikotomisinin ötesinde ortak yaşamı mümkün kılan bir biçimde yeniden tesisinin yol ve yordamların peşine düşmek gerek. Aksi takdirde "Ve sonra hayvan saldırır, boşlukta her şey darmadağın olur." (s. 84)

BARIŞ AYDIN

Richard Sennett, *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, Çev: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Öte Yaka'nın Kıyısı

Neredeyiz? Bir kimsenin veya bir şeyin kendi doğru yeri neresidir? Verilecek cevabımız yok; yerimizi bilmiyoruz. Bilseydik değişmekten, gelişmekten söz etmezdik. Vazgeçişlerimiz olmazdı; peşine düşmüşlüklerimiz; inanç, bilim, makine... Yerinde-yurdunda olmayan, bir ağrı gibi boynumuza asılmış dünyanın neresinde oturacağız? Söylemin baştan çıkardığı retorik cambazı herkesin gayretini boşa çıkaracak bir kıyı var mıdır? Evet ve hayır. Cevaptan önce ve sonradır, burada giz'liden giz'liye ve sükût ederek konuşulur. İki türden ses çıkaran bir tür gizli göçmenler olarak. İsmi olmayan bu yerde, "artık bilinmeyen ve henüz konuşmadığımız dillerde", bir *ilk*ismin takma ismi olan kendi ismini çağırarak: *Khora*.

Khora,[1] Derrida'nın her biri bağımsız bir kitap oluşturan *Çile* ve *İsmi Hariç*'le eşzamanlı olarak yayımlanan denemelerinden biri ve en eskisi. Platon'un *Timaios*'ta ifadesini bulan Khora yerin kendisini, mutlak dışsallık yerini konumlasa da bir kıstaktır belki. İki çöl arasındaki ayrılma yerini de konumlar; çöldeki çöl, en ilk çöl. "Bu yer eşsizdir, adı olmayan Bir'dir."* Khora bütün karşıtlıkların, ikiciliğin ötesindedir. Metafor ya da düz bir adlandırma da değildir, ne duyumsanabilir, ne kavranabilir çok özel bir yer adıdır. Yerde yersiz bir yer.

Khora deneyimi, felsefenin, düşünüş biçimlerinin, hiçbir tanrıbilimsel, varlıkbilimsel veya insanbilimsel iktidarın belirlemesine, keyfiliğine izin vermez. "Hiçbir zaman bir dine girmeyecek ve kendini kutsallaştırmaya, kutlulaştırmaya, insancıllaştırmaya, tanrıbilimselleştirmeye, kültürleştirmeye, tarihselleştirmeye izin vermeyecektir. Sağ ve salimle, aziz ve kutsalla kökten bir şekilde ayrışık yapıda olaraktan, "dokunulmadan kalmak, ayniyetini korumak için" kendisine diyet ödenmesine "indemniser" asla izin vermez. Böyle bir şey şimdiki zaman kipinde bile söylenemez, çünkü khora asla kendisini olduğu gibi mevcudiyete sunmaz."* Khora deneyimi çoğulluğun, çifte dilliliğin ya da dilsizliğin çoklu haykırışının, hep ötekini çağıran gizin oyununa katılan bakir geçirimsizliktir.

Hazır cevapların yeri değildir khora. Filozofların çelişmezlik mantığına, ikilik mantığına meydan okur. Logos mantığından da farklı bir mantıktır. Onunla ilgili söylenebilecek hiçbir şey yeterli değildir. Hâkim söylemin yeteneksizliği onu ifadeden acizdir. Khora başka bir başa [başlangıca], üçüncü bir türe ait bir çağrıdır. Bu çağrı kendisini ancak hak edene verir. Hem onu her zaman aynı şekilde çağırmak gereklidir.

Burada doğrudan konuşmak, hatta herhangi bir türden konuşmayı sürdürmek neredeyse imkânsızlaşır. Bu devasa zorluğun kıvrımında yer açmak, [bir] yerden konuşmak bir masala [sığınmak ya da] mitolojik eğretilemelere başvurmakla olabilir [mi?]. Kendi yeri olmayan bir yerde yer edinen logos, ancak mythos'la eğretilenebilir. Kendini ifade etme "iktidarsızlığı" ölçüsünde söylenceye başvurulur. Bu hem bir yetersizlik, hem bir ustalık işareti gibi görülebilir. Platon'un esas konuya geldiğinde başvurduğu yoldur bu. Oysa felsefenin değeri söylencesel olmayan karakteri doğrultusunda ölçülür. Ya Derrida "belli türden bir kahkaha, belli türden bir dans" istemez mi? Yine felsefe, düşünme güçlüğünün giderek artan bilinci [olmalı] değil midir aynı zamanda? Khorayı, khora üzerine söylemin duyumsanabilir ve kavranabilir arasına açtığı bu yarığa da yaklaştırmamak lazımdır. Bu ikilikten uzak durmalı. Dolayısıyla Platon'un ayağıyla *khora*'ya gitmek *Timaios*'ta sarih bir izlek bulmakla mümkün olabilir. Bunu Sokrates'in stratejisinde buluyoruz. Kendini ve önlerinde söz aldığı kişileri silerek yol alan Sokrates, onları konuşturduğu ve onların önünde konuştuğu, hem de onlardan olmadığını söylediği için "üçüncü türde, yersiz bir yerin yansız

uzamında, her şeyin kendini belli ettiği", diğerlerinin sonradan *khora* olarak adlandıracakları bir yerden konuşur ve bundandır onlar sözü ondan alır. Khorada bir emanet ve konukseverlik ilişkisinin olduğunu da anlıyoruz böylece. "Bir armağan ve borç sistemi." O halde olası söylenceyi kabul etmemiz ve daha fazlasını aramamız gerekiyor. Dinlenme anlarıdır bunlar ve bu anlarda "ebedi varlıklar hakkında akıl yürütmeler terk edilir", hatta "aşırıya kaçmadan ve makul bir şekilde oyundan keyif alınabilir"; çocukluğu alıp sürdürerek. Böylece zamansal olmayan bir silinmezlik, bir giz anısı yakalanabilir. Bununla "söylencesel şiirselliğin zincirini koparıyormuş gibi" yapsak da bu, "onu daha güçlü bir şekilde yeniden başlatmak içindir."

Bin bir tehlike altında dört bir yana saçılmış tohumların alanında her şeye sirayet etmiş gizin dipsiz dibindeyiz. Parlak ışıklar altında sunulan söylemin ayartıcılığına boyun eğmeye meyyal dikilişler yakınındayız. Güneşe çıplak gözle bakınca görme yeteneğinizi yitirebilirsiniz. Işık her şeyi örtebilir. Her şeyi ortada gibi görmek, göstermek bir gizlemedir/bir gizlemeyi gizler. Görünürlüğün görünemezliğinin ta kendisi bir ışığa, karaşın bir ışığa ihtiyacımız var o zaman: "Demek, giderek daha karanlık olan gecesel bir ışık. Bitirmek için adımlarımızı sıklaştıralım: Üçüncü yer'e, arşi-kökensel'den daha fazlası olmuş olabilecek bir yere, adaya ya da vaadolunan toprağa değil, ama belli bir çöle –vahiy "açımlama" çölüne değil–, çöldeki çöle, ötekiyi olanaklı kılan, açan, oyan veya sonsuzlaştıran çöle doğru..."*

İşin başındayız ve anısı bile unutulmuş gizin kalın tabakasıyla örtülü olarak şafakta yaşlı ve yorgun olarak kalkan genciz. "Mukaddimedeyiz" der Derrida. "Girişlerde felsefe olmaz, en fazla mitoloji olur, diyordu Hegel." diye ekler. Derrida *Öteki Hedef (Başka Baş)*'ta[2] *Timaios*'taki Mısırlı rahibi yansılayarak öte yaka'nın kıyısından Avrupa için de söyler bunu. Sadece bize ait olmayan; önünde yanıt vermemiz gereken, borçlu olduğumuz başka bir baş, öteki bir hedef olduğunu hatırlamamız gerekir. Felsefe onun hakkında doğrudan konuşamaz. Bu haliyle yalnız babadan ve oğuldan söz eder. Oysa nostaljisiz bir kavrayış olmalıdır bu, "piç ve meşru babası olmayan bir akıl yürütmeyle yönlendirilen *khora* söylemi, kökene yeni bir dönüşle başlatılmış bulur kendisini." [Lakin hangi] başlangıç bizi bilinmezlikten, gizden kurtarabilir [ki]? "Başlangıçta yeniden başlanmayacak" "tüm şeylerin ilk ilke veya unsurlarına geri gidilemeyecektir." Felsefe güvenli söylemin ve köken sayılan her şeyin öncesine, kökenin ve doğumun berisine geri dönmeli, her şeyi yeniden ele almalıdır. Ne doğurucu ne de doğurulmuş olan, imgesini tarihten önceki ebedi zamandan alan üçüncü bir türü keşfetmemiz gerekiyor. Öte yaka'nın kıyısında başka bir yönelimin işaretidir bu. Nasıl Mısırlı rahip Atinalılara köklerini kendi belleklerinin ötesinden hatırlatmışsa, "*khora*'yı düşünmek için, başlangıçtan daha eski bir başlangıca, yani kozmosun doğumuna geri dönmek gerekir." Uygun bir sonla taçlandırabilmek için, hikâyemize başlangıcıyla uyuşan bir baş vermeye çalışalım:

"Bunun için biraz erken. Her zamanki gibi."

ALİ ÖMER AKBULUT

Notlar

* İşaretli alıntılar: Jacques Derrida, "İman ve Bilgi Basit Aklın Sınırlarında 'Din'in İki Kaynağı", Çev: Melih Başaran, *Toplumbilim*, 10.

1 Jacques Derrida, *Khora*, Çev: Didem Eryar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008.

2 Jacques Derrida, *Öteki Hedef (Başka Baş)*, Çev: Melih Başaran, Bağlam Yayınevi, İstanbul 2003.

"Kültür Başkenti"nin Kültürü Nedir?

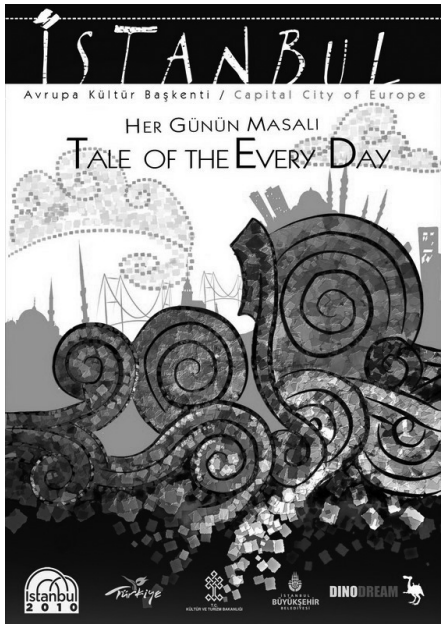
> *steril, çöp arasındaki ilişkinin, politika olmayacağı bir kültür kavramına,*

Kültür denince ilk akla gelen, geçmiş ve şimdi üzerinde etkisi olan, kimlik niteliği taşıyan, var olan diğer kimliklerle fark yaratan anlamlar olur. Bütün bunlarda olası bir süreklilik söz konusudur. Bu süreklilik ya koruma yoluyla ya da kültürün devam ettirilmesiyle sağlanır. Koruma denilince müzeler, sergiler vb akla gelirken, kültürün yaşamın içinde yer alışında güncel pratikler akla gelir. Dünya coğrafyasının her noktasının keşfedildiği *şimdi*'de kültürün bir *fark* unsuru oluşturması önemini gittikçe artırmakta. Bu önem az gelişmiş, çok gelişmiş, gelişmekte olan bütün coğrafyalar için geçerli, gereklidir.

> Kültür, hem korunacak hem de eleştirilecek olandır,
> Koruma, eleştiri ilişkisi *fark*'ı yaratan temel unsurdur.

Kültürün korunması, eleştiri içinde barınmaya devam etmesi, güncel politikalarda baskın olan kültür kavramını etkin olarak eleştirme olanağını sağlar. Kültür kavramı çevresinde varlığını sürdüren yapılar, girişimler, kültürün yok sayılmayacağı, sayılamayacağı bir eleştiri içinde kültür unsurlarını süreklilik içinde kabul etmek, korumak durumunda kalacaktır. Egemen söylemi barındıran, onu var eden bir kültür değil, tam bu söylemin dışında, bu söyleme *rağmen* varlığını devam ettiren kültür *fark*'ın olanağı olacaktır. Burada sözü edilen *fark,* dışında olanın kültürüdür, her şeye rağmen olanın kültürüdür.

> "Rağmen", hem egemeni hem de ezileni var eder,
> "Rağmen", kültürün önemini artırırken, onu zorunlu bir duruma sokar.



Kültür'ün bu birincil önemi "Kültür Başkenti" ifadesindeki "kültür"ün neyi işaret ettiği sorusunu akla getirir ister istemez. İstanbul söz konusu olduğunda, bu sıradan kabuller dışında yer alan öğelerin kültür olarak kabul edilmediğini görüyoruz. Bu yazının konusu da bu öğelerden biri olan sokak hayvanlarıdır. İstanbul çok eski tarihlerden beri sokak hayvanlarına mesken olmuştur. *Şimdi* bu hayvanların yerel yönetimlerce yok edilmeye çalışılması, onların yok sayılması, "kültür başkenti"ndeki kültürün neyi işaret ettiğini, bu kabulün bir reklamdan, bir diğerleri gibi olma *özentisinden* öte olmadığını göstermektedir. Kültürün içeriğinin *şimdi* içinden belirlenişi, söz konusu kültürü, geçmiş ilişkisi üzerinden *şimdi*'nin politikalarının belirleneceği bir araca dönüştürmüştür. Bir araca indirgenmiş kültürün kendisi "zararlı" olacak, seçimlerinde de zararlı olarak gördüğünü yok edecektir: sokak hayvanlarını.

> Zarar verenin, zararlılar yaratması bugünün politikasının ana eksenidir. Sokak hayvanları zararlıdır, yok edilmelidir.

Orhan Pamuk, *İstanbul Hatıraları* kitabında *köpek çeteleri ve çingeneleri* İstanbul'un değişmeyen iki niteliği olarak belirler. Kültürün içinde her zaman yer alan, romancıların hikâyelerinde, romanlarında, ressamların tablolarında kendilerine bir yer bulan bu hayvanları, kültür başkenti İstanbul hangi sebeple yok saymaktadır? Yok saymak, sorunlu olanın başlangıçta yok edilmesine karar vermektir. Bu kararın şiddeti yok sayma eylemi içinde doğallaştırılır, yaşamın içinde olmaması gereken yaratılır. Yaşamın içinde olan - olmayan ayrımının kültür kavramı içine sorgusuz sualsiz yerleştirilmesi, yok etme eyleminin doğal, amaca ulaşmak için zorunlu görülmesini sağlar. Bu aynı zamanda herkesi yapılanlara inandırmaya, onay almaya yardımcı olur: Sokak hayvanları yaşamamalıdır.
Bu yok sayışın içinde bu hayvanların belirli bir süre içinde yok edileceği mesajı saklıdır. Bir taraftan, ressamların tablolarından bize bakan bu hayvanların yok edilmeye çalışılırken, kültür kavramıyla ilişkisi olmayan *Residans, konut, otoban* gibi yapıların birer kültür öğesi olarak ele alınışı, kültür kavramının bu coğrafyada kavranılışındaki ayrımcılığı, şiddeti, yok sayışı göstermektedir. Bilboardlara asılan kültür başkenti afişlerinde Ortaköy meydanındaki kuşlar, kediler yer almaz, Sultanahmet meydanını gösteren afişte de o steril görüntü içinde tek bir kedi, köpek bile yoktur. Bu afişler bu coğrafyaya ait değildir. Bu coğrafya yerel yönetimlerin anladığı şekliyle steril değildir, bu coğrafyada çeşitlilik hâkimdir. Bu yerlerde sokak hayvanları, her türlü şiddete rağmen yaşamakta. İstanbul martıların, kedilerin, köpeklerin şehridir; bu "şehirde" kent kavramı içinde barınma hakkı verilmeyen canlılar yüzyıllardır bu şehirde yaşamakta, yaşayacaktır da.

> her şeye rağmen yaşam, her şeye rağmen, ümidin olanağıdır.

Çeşitliliğin parçası olan bu hayvanlar kültürün de parçasıdır. **2010 yılında da sokak hayvanlarını katletmeye devam edecek misiniz, yoksa bu tarihe kadar bu hayvanlar yok edilmiş olacak mı?**

ZELİHA BURTEK

İ.R.O.N.İ
Gerçeğe Kibar ve Budala Önermeler: Şifanla Zehirlendik

Daha az zalim kılmak için gerçeği Marx, Habermas, Dewey ve Mills teorik arzular kurdu. İroni ise kendine teori ve realite arasındaki uçsuz bucaksız ufuklarda dev bir krallık buldu.
Bundandır kuraklık, hani derya içre iliklerimize kadar çektiğimiz. Mevcut acılara yeni bir katılım sağlamak için değil ironi tanrıları hükmeder de bu yüzdendir eziyet, hani kendimize ettiğimiz.
Dolar gamı içimize en şenlikli günlerin. Pişmanlık uyandırır tınısı mazide kalan güzel sözlerin. Üşürüz en sıcak anıların gölgesinde. Ve koşarız bir günden salkım saçak başka bir güne. Bundandır koşarız en hızlı gençliğimizde son günümüze.

Zaten hipnoz olmuş tutsaklardık aşkın peşinde. Neyi aştın, niye aştın bilmeden, aşkın haller yaşadık biz bize. Derken koşmaya başladık özgürlük ve sen, sen ve özgürlük diye. Maalesef yolun bittiği yerde umuttan dev bir duvar ördük ömrümüze…
Çok verdik diye değerimiz olmadı, çok

sevdik diye kıymet verenimiz olmadı. 'Ben' den geçtik diye benliğimiz olmadı. Hep 'sen', 'sen' dedik diye bir senimiz olmadı.
Sen varken ıssızdı bulvarlar tek bir insan bile gözümüze çarpmadı. Sen gidince şehrin kalabalıkları yalnızlığımızı dolduramadı. İşte öyle muazzam ve korkunç zifiri bir boşluk bıraktın gönlümüzde.
Hançerin durduğu yere savurdun yirmi beşimi. Ruhumdan girdin taa çocukluğuma kadar kanattın içimi. İç kanama… İçimde allak bullak bir kanama…

Hiç gitmeyeceğini sandığım, ey beni uçsuz bucaksız okyanuslarında hayatın yelkensiz bırakan, sendin gemideki kaptanım. Çığırından çıkmış emperyalist teoriler yarattın. Beni kuytularda tüm deliller aleyhimde kör ve sağır bıraktın.
Sebebi her ne ise hayatın, aşk değil nefret imiş bizi böyle bağlayan. Bir intikam içinmiş gelişin, ben olacakmışım meğer en sonunda ağlayan..
Tarihi acılar çekiyorum, acılar da beni içine çekiyor. Ağlamaya meraklı değilim, repliklerimdeki ah ağırlaştı da onu damla damla arz içine çekiyor.
Uçup gittin, aynı sahilin kollarında sendendir diye çektiğim nefeslerde bile buluşamadık. Senin için mey ne kadar mecaz ise benim için o kadar kan kırmızıydı, "lal" de bile buluşamadık.
Şifanla zehirlendik. Beklerken yardımını her geçen tarafından örselendik. En acımasız melekler acılarımıza nazır gülüştü. Güneşsiz lakırdılar altında gölgelendik, bizim payımıza da bu düştü.
Sende Nietzscheci bir kendini alt etme süreci bende ise alengirli bir Hakikat nosyonu. Alabildiğine literal, alabildiğine korkulu.
Kendi pencerenle geçtin İstanbul'un en ortasından. Ne menem bir şeymiş yaşamak. Korkuyor insan her acının sonrasından.
Ne Sokrates ne Thrasymakhos ne Glakon etmedi bunca kelamı ironik doğruluk ve eğrilik üzerine. Megara cengi geldi oturdu yüreğime.
Soysuz Zeus'ların hoyrat ateşi sevinin nihayetinde cürümüm kadar küldüm. Bütünlüğümü kaybettim ve bölündüm. Yek pare bir şehrin ortasında un ufak, saçma sapan, yoldan yola döküldüm.
Hiç gitmeyeceğini sandığım, ey beni uçsuz bucaksız okyanuslarında hayatın yelkensiz bırakan, sendin gemideki kaptanım. Beni niçin kuytularda tüm deliller aleyhimde kör ve sağır bıraktın?
Çalkalanıyor her şey, çalkalanıyor dekoru hayatın hiçbir zaman halinden anlayamadım ahlaktan bahseden ahlaksızların… Tanrısız yaşayan tapıcıların. Düşlerinde gider insan ironiye ihtiyaç duyulmayan pek ütopik bir yere, bildiğim en uzak yer bizim burası her yer yüreğime aynı mesafe.

BEHİCE TEZÇAKAR

klasik

Antikçağda İroninin Ortaya Çıkışı

ERNST BEHLER

Sokrates'in ironiğin antikçağdaki ilkörneği olmasının görsel bir nedeni de vardır. Dış görünümle, onun bedensel görüntüsüyle ilgilidir bu neden. Alkibiades Platon'un *Şölen*'indeki ünlü övgüsünde, Sokrates'i Silenlerle, dıştan tuhaf görünümlü Satyrlere benzeyen, ama içlerinde saf altın ve değerli maddeler taşıyan o tanrısal yontularla karşılaştırır; bu şekilde felsefecinin dış görünümüyle entelektüel düzeyinin karşıtlığına vurgu yapılır (*PL* 215 *b*). Sokrates başkalarının karşısında güzel insanların çekiciliğine kapılıveren, her konuda bilgisiz bir adam maskesi takar, oysa içinde, bilgelik ve düşünceyle doludur ve güzellikle olduğu kadar, zenginlikle ve ünle de ilgilenmez. "İnsanların karşısında kendini gizler ve tüm yaşamı boyunca onlarla alay eder sadece", diye açıklar Alkibiades içki arkadaşlarına ve bu şekilde kendini gizlemeye ironi adını verir (*PL* 216 *d*). Aristoteles de ironinin bu şekilde anlaşılmasından yanadır. Kendisine mal edilen *Physiognomia*'da, ironik olan ileri bir yaşla, ağır bir yürüyüşle ve gözlerin çevresindeki, insan üstüne eleştirel bir yargıya işaret eden kırışıklıklarla betimlenir (*AR* 808 *a*, 27). Aristoteles *Historia animalium*'da yüzde şakaktan yukarı doğru tırmanan kaygılarda alaycılığın ve ironinin özelliklerini görür (*AR* 491 *b*, 17).

Sokrates'in benzetildiği Silen maskesi Avrupa yazın tarihinde bir buluşma noktası halini almıştır; örneğin Rotterdamlı Erasmus'un *Laus Stultitiae*'sinde[1] rastlanır ona; ama belki de en etkileyici biçimde Rabelais'nin *Gargantua*'sının girişinde sergilenir:

> "Pek ünlü ayyaşlar ve siz, pek değerli frengililer, –çünkü başkalarına değil, sizlere adanmıştır yazılarım– Alkibiades, daha açığı *Şölen* adlı diyaloğunda Platon'un, hocası Sokrates'i, ki filozofların şahı olduğu su götürmez, başka sözler arasında Silen'lere benzetir. Eskiden Silen'ler küçük kutulardı, bugün ilaç satan dükkânlarda gördüklerimiz gibi, üstlerinde gülünç, saçma sapan yaratık resimleri vardı: Harpya'lar, satyr'ler, yularlı kazlar, boynuzlu tavşanlar, eğerli ördekler, uçan tekeler, koşumlu geyikler ve insanları güldürmeye yarayan daha birçok uydurmalar. O canım Bacchus'un lalası Silenos da bunlardan biriydi aslında. Ama bu kutuların içinde nadide ilaçlar saklanırdı: Balsam, ak amber, kakule, misk, zebbat, mücevherler ve daha başka değerli şeyler.
>
> "Sokrates'i de onlara benzetiyordu Platon, çünkü ona dışardan bakıldığı, dış görünüşüne göre değerlendirildiği zaman bir soğan kabuğu kadar para etmezdi, öylesine çirkindi bedeniyle, gülünç halleriyle, sivri burnu, boğa bakışı, deli suratıyla, kaba davranışlarıyla, köylü kılığıyla, züğürtlüğü, kadından yana bahtsızlığı, devlet işlerine elverişsizliği, durmadan sırıtması, her önüne gelenle içki içmesi, boyuna maskaralık etmesiyle o tanrısal bilgisini her zaman gizleyerek."[2]

Friedrich Schlegel de *Lyceum*'un 108. parçasında Sokrates ironisinin özelliklerini yorumlarken geleneksel yazının bu çeşitli öğelerini göz önünde bulundurmuştur kuşkusuz:

> "Sokrates ironisi bütünüyle istemdışı, buna karşın bütünüyle de bilinçli olarak gerçekleştirilen tek aldatmacadır. Ona öykünmek ne kadar olanaksızsa, onu ortaya çıkarmak da o kadar olanaksızdır. İçinde ona sahip olmayan bir kişi için, açıkça tanımlansa bile, bir bilmece olarak kalır. Ancak onu bir yanılsama olarak görenleri; ya tüm dünyayla kötücül biçimde alay etmekten keyif alanları ya da kendilerinin de pekâlâ o dünya içinde bulunabileceğini hissedince öfkelenenleri yanılgıya düşürür. Ondaki her şey şaka olmalıdır ve her şey ciddi olmalıdır; her şey açıkyüreklilikle ve tamamen kapalı biçimde ortaya konmalıdır. O yaşamın sanatsal anlamıyla bilimsel aklın birleşiminden, yetkin bir doğa felsefesiyle yetkin bir teknik felsefenin bir araya gelişinden doğar. Koşulsuzla koşullu, olanaksızlıkla eşit bir iletişim gereksinimi arasındaki çözülmez çatışma duygusunu içinde barındırır ve kışkırtır. En özgür kuraldışılıktır, çünkü insanın kendini aş-

> masını sağlar; bir yandan da kuraldışılıkların en düzenlisidir çünkü kesinlikle gereklidir; çok güzel bir simgedir; yavan uyum yandaşları bu süreğen öz-parodiyi nasıl değerlendirmeleri gerektiğini hiç kestiremediklerinden durmaksızın, bu işten başları dönene kadar ona bir güvenip bir güvenmedikleri zaman, şakanın ciddi, ciddi olanın da şaka olduğunu sanırlar önünde sonunda." (*FS* 2, 160; *AL*, s. 94).

Nietzsche'nin maskeye bakışı da Sokrates'in Silenler tarzı kendini saklamasından esinlenmiş gibidir, en azından ondan bazı temel noktaları aldığı su götürmez. *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı yapıtında, maske olayını ele alan 40. aforizmada bu açıkça görülmektedir; o aforizma şu tümceyle başlar: "Derin olan her şey maskeyi sever; en derin olan hele, tasvirden ve benzetmeden nefret eder."[3] Biraz daha ileride, Nietzsche dış görünümle içsel değerin karşıtlığı sorununa getirir sözü ve bu konuda, içinde Sokrates örneğinin göze çarptığı formüller ortaya koyar. Şöyle yazar:

> "Bir adam düşünebilirim, değerli, duyarlı şeylerini saklayıp bir yeşil, eski, ağırca, çemberlenmiş bir şarap fıçısı gibi, kaba ve yuvarlak, yuvarlanır yaşamda; utancının inceliği böyle ister."[4]

Bununla birlikte, sonraki yüzyıllarda ironi öncelikle retorik alanında yer alacaktır.

*

Aristoteles'e mal edilen, ama aslında kesinkes onun ölümünden sonra, 2-1. yüzyılın başlarında, Anaksimenes tarafından yazılmış olan *Rhetorica ad Alexandrum*'da, ironiye ayrılmış 21. Bölüm'ün başında, ondan sonra Yunan ve Roma retorik kitaplarında sürekli rastlanacak olan o tanıma rastlanır. Bu tanıma göre, ironi alaycı bir konuşma tarzıdır, insan bu şekilde konuşarak söylemek istediğinin tersini söyler (*AR* 1434 *a*, 17-20). Yeri gelmişken, retorik ironinin temel bir özelliği olduğu için şunu da belirtmekte yarar var: Sokrates ironisinin özelliği olan kendiyle kurulan indirgeme ilişkisi (Sokrates'in bilgisizliği) bundan böyle bir nesneyle ilişkilendirilecektir: Bu ilişki bir başkasına yönelecektir. Bundan böyle, ironi kınama yoluyla övgü (aptallık, yeteneksizlik, bilgisizlik) ve övgü yoluyla kınama ("Buna karşın Brutus say-

gıdeğer bir adamdır") yöntemlerinin kullanıldığı iki temel biçimle ifade edilir. Bu tarz konuşmanın tam anlamıyla ironik özelliğini daha iyi ortaya koymak için, daha sonraları, sözün tonunun, vurgunun ve tutumun, karşıdakinin arka plandaki gerçek düşünceyi ayırt etmesini sağlayacak şekilde belirlenmesi gerektiği söylenecektir. Ama, daha Aristoteles'te görüldüğü üzere, bu incelikli konuşma tarzının modelinin Sokrates olduğu düşünülür. Latin diline kavramı sokan ve onu gizleme sözcüğüyle açıklayan (*ea dissiumlatio, quam Graeci* ε□ρονε α *vocant*) Cicero ironinin kentli özelliği üstünde ısrarla durur ve o da Sokrates'i bu nükteli ve kültürlü konuşma sanatının ilk örneği olarak görür: *de Graecis autem dulcem et facetum festivique sermonis atqui in omni oratione [dis]simulatorem, quem Graeci nominarunt, Socratem accepimus*.[5] Onun *Brutus*'unda da Sokrates gelişkin (*facetus*), incelikli (*elegans*) gibi kavramlarla tanımlanan ironinin ilk örneği olarak ortaya çıkar ve yapmacıksız, nükteli bir adam görüntüsü çizer.[6]

Son olarak da, Quintilianus *Institutio oratoria*'sının sekizinci ve dokuzuncu kitaplarında ele aldığı değişmeceler ve figürler arasında yer verir ironiye. Ona göre, ironi değişmece olarak, yalnızca iki sözcükle kendini açıkça ortaya koyabildiği; figür olarak da konuşmada söylenenle gerçekte düşünülen arasında genel bir karşıtlık yaratabildiği ölçüde aynı anda iki ulama ait olan özel bir biçimdir (*Inst. or.*, IX, 2, 45). Quintilianus için, bu iki tür ironinin ortak özelliği konuşmacının niyetinin gerçekte söylediğinden farklı oluşu, bizlerin konuşmada ifade edilenin tersini anlamamız olgusudur: *in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligendum est* (*Inst. or.*, IX, 2, 44).

Ama Quintilianus da Sokrates'i ironinin modeli olarak görürse de, bunu değişmecelerle figürlerden sonra ortaya koyduğu, daha genel, üçüncü bir ironi türü için yapar. Bu ironi yalnızca sözcükler arasındaki karşıtlıkta ya da bir konuşmanın genel tonunda açığa çıkmaz, bir insanın tüm yaşamını kapsar; o insan Sokrates'te olduğu gibi başkalarının bilgeliğine hayran olan bir cahil rolünü benimsediğinde ironik özellik kazanan bir yaşamdır bu: "*Cum etiam vita universa ironiam habere videatur, qualis est visa Socratis; nam ideo dictus* εἴρων, *agens imperitum et admiratorem aliorum tanquam sapientum*" (*Inst. or.*, IX 2, 46).

İroninin klasik ironi anlamındaki bu tanımı ileri bir tarihe, 18. yüzyıla dek geçerliliğini korur ve sadece biçimsel yapısıyla sınıflandırma türleri (koşut ulamlar ve alt ulamlar) açılarından farklılık gösterir, içeriği değişmez.

Augustus döneminin sonlarında yaşamış Romalı sözbilimci Rutilius Lupus bu konuda iki ciltlik *De figuris sententiarum et elucutionis* adında bir metin yazmıştır, aslında bu Genç Gorgias'ın bugün artık elimizde olmayan bir metninin elden geçirilmiş halidir. Metinde hepsi özünde temel retorik gizleme modeline indirgenebilecek altı farklı ironi türü tanımlanır.[7] Sahte Longinus da, *Peri hypsous* adlı metninde, farklı tarzların tanımlanması konusunda, sık sık retorik ironiye çok yaklaşır ama bunu doğrudan dile getirmez.[8] Ortaçağ boyunca da, ironi az çok retorik ironi anlamında düşünülür.[9] Ortaçağ ve Rönesans yazarları için alegori ve eğretileme ironiden çok daha fazla anlam taşır hiç kuşkusuz. Öte yandan, Sokrates ironisi ortaçağda genelde pek bilinmez: Yeniden keşfedilmesi için Rönesans yazarlarını beklemek gerekecektir.

Fransızcadan Çeviren: Orçun Türkay

Notlar

1 *Encomion Morae (Laus Stultituae): Opera omnia*, Hildesheim, 1961-1962 (1703 Leiden baskısının teksiri), 4. cilt, s. 422 dr.
2 *Gargantua*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mart 2001, İstanbul, s. 29-30.
3 *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, 3. baskı, İstanbul, 2007, s. 54 (ç.n.).
4 *Agy.*, s. 54-55 (ç.n.).
5 *Acad. Pr.*, II 5, 15.
6 *De off.*, I 30, 108..
7 *Rhetores Latini minores*, Carolus Halm (yay.), Leipzig, 1863; Frankfurt, 1964, s. 38-43, 61-62.
8 *Peri hypsous* metninde özellikle 26. ve 27. parçalar.
9 Dilwyn Knox, *Ironia: Medieval and renaissance Ideas on Irony*, Leiden, 1989, s. 3.

yeni perspektifler

Varlık ve Zaman Sinopsisi

KAAN H. ÖKTEN

Varlık ve Zaman'ın çevirisini nihayet bitirdim! Uzun ve zahmetli bir çalışma oldu. Yetişkin ömrümün önemlice bölümünü bu çeviriye vakfetmişim... Bitince bir şeyler bitti gibi oldu – büyük bir boşluk var şu anda içimde. Biten, hayatımın önemli bir davası aslında. Hep "Heidegger çeviriyorum", deyip duruyordum çevremdekilere. Ama artık bitti. Benim için o kadar büyük bir davaydı ki, dünyayı anlama ve kendimi ifade etme tarz ve suretimin tesis ve tespitiydi bu. Büyük bir şey yani. Yıllar içinde *Varlık ve Zaman*'ca düşünür ve konuşur oldum. Buna mukabil, yıllar içindeki düşünce ve konuşma yordamım *Varlık ve Zaman*'cayı oluşturdu. Bugüne kadar pek çok çeviriye imza attım. Sayısı 40 civarındadır herhalde. Ama hiçbirisi (ki aralarında Habermas, Fromm, Mulhall gibi "mühim" zatların eserleri de var), benim zihinsel dünyamı *Varlık ve Zaman* kadar meşgul etmedi, onun kadar şekillendirmedi. Bundan 12 yıl önce kitabı baştan sona okuyup dehşete düştüğümde, göz yaşlarıma hâkim olamamıştım. Şam yolundayken hakikate uyanmış gibiydim. Hemen çeviri işine koyulmuştum – bu çeviriyi yapmam lazımdı çünkü. Bir tür ibadetti bu. Kaç defa yeni baştan çeviriye başladığımı hatırlamıyorum bile. Her kelimeyi inceden inceye tartıyordum, zikreder gibi. Heidegger'in çoğu kere karanlık ifadeleri, beni şaşkına çeviriyordu. Mantra gibi! Sonra bir sürü ikincil okumaya giriştim. Mana bulmaya çalışıyordum güya. Oysa metnin manası yine metnin içindeymiş, sonraları bunu anladım. Zor bir öğrenme süreciydi o yüzden. Üstelik hep Almanca'nın denizi içinde yüzüyor, bir batıp, bir çıkıyor, bazen boğulur gibi oluyordum. Bunu şimdi bir de Türkçe'yle yapmam gerekiyordu. Türkçe'nin Almanca'dan ne kadar farklı olduğunu biz

"gurbetçiler" çok iyi biliriz. Almanya'da büyüyüp, okula orada gidince, Türkiye'ye döndükten sonra sudan çıkmış balık gibi olmuştuk. Ama bu benim için bir şanstı. Çünkü Türkçe'nin nasıl bir dil olduğunu ona dışarıdan dahil olarak öğrenme imkânım hasıl olmuştu. Türkçe'nin ontolojisi ile Almanca'nın ontolojisini ben *Varlık ve Zaman* sayesinde tefrik ve kıymetlerini takdir eder olmuştum. Ve felsefe terimleri üzerinden yürütülen ideolojik tartışmaların ne kadar sığ olduğunu görmüştüm. Dil varlığın evidir, Heidegger'in deyimiyle. Evimi seviyordum – her iki evimi de... *Varlık ve Zaman*'ın çeviri işi aslında Almanca'nın ontolojisini Türkçe'nin ontolojisine dönüştürmekti. İşte tam bana göre bir iş, diye düşündüm hep. Çeviri bitince içimde de bir şeyler bitti, demem tam da bu yüzdendir. Çünkü basit bir "buradan al, şuraya koy" işi değildi bu. Ontolojinin ne demek olduğunu ben bu çeviri sürecinde bizzat yaşadım – parmak ucumdaki klavyede, dudaklarımdaki kahvede, öğrencilerimin gözlerinde, dostlarımın konuşmalarında... Sadece çevirmek değildi bu yani, *Varlık ve Zaman*'ı "çekip çevirmek"ti daha ziyade. Bunda ne kadar başarılı olduğumu zaman gösterecek.

Aşağıdaki "sinopsis", *Varlık ve Zaman*'ın mütevazı bir özeti niteliğinde. Çeviriye eşlik eden "*Varlık ve Zaman* Kılavuzu" adlı kitabımda da yer alıyor. Okura yararlı olacağını düşünerek hazırlamıştım. Aynı düşüncelerle burada da yayımlıyorum.[1]

Giriş

Varlığın Anlamına İlişkin Sorunun Açığa Çıkartılması

Birinci Bölüm

Varlık Sorusunun Zorunluluğu, Yapısı ve Önceliği

§ 1. Varlık Sorusunu Açık Biçimde Tekrar Etme Zorunluluğu

Varlık sorusunu yeniden sormak zorundayız, çünkü onun anlamını çoktandır unutmuş durumdayız. Zira günümüzde varlık sorusuna ilişkin iki önemli önyargı yüzünden bu soru sorulamaz hale gelmiştir: varlık cins bakımından en tümel olandır ve varlık en kendiliğinden anlaşılır kavramdır. Oysa bunların böyle olduğu hiç de aşikâr değildir.

§ 2. Varlığa İlişkin Sorunun Formal Yapısı

Her soru, belirli bir formal yapıya sahiptir. Buna göre bütün sorular; aranılan, sorulan ve sorgulanılan denilen üç unsurdan meydana gelir. Varlığa ilişkin soruda aranılan varlık anlayışı, sorulan varlık, sorgulanılan ise Dasein'dır.

§ 3. Varlık Sorusunun Ontolojik Önceliği

Bilimler peşinen şu veya bu ontolojiyi varsayarlar ki, onun sayesinde bilimler mümkün hale gelir. Bu cümleden olmak üzere, her bilimsel ontoloji de yine belirli bir ontolojiyi peşinen teslim almak durumundadır ki, onun adı fundamental ontolojidir. Fundamental ontoloji, varolanları varlıklarının temel konstitüsyonu bakımından tefsir eden ontolojidir. Dolayısıyla varlığa ilişkin soru ontolojik bakımdan öncelikli bir soru olmaktadır.

§ 4. Varlık Sorusunun Ontik Önceliği

Varlığa ilişkin soru ontik bakımdan da önceliklidir, çünkü ontik olarak köklenmiş bulunan Dasein'ın eksistensiyal analitiğini icra etmeye çalışmaktadır. Öte yandan bu soru ontik-ontolojik bakımdan da önceliklidir, çünkü Dasein hem ontik hem de ontolojik bakımdan müstesna bir varolandır.

İkinci Bölüm

Varlık Sorusunun Çalışılmasındaki Çifte Görev. İncelememizin Yöntem ve Planı

§ 5. Esas Olarak Varlığın Anlamının Yorum Ufkunun Meydana Çıkartılması Bakımından Dasein'ın Ontolojik Analitiği

Varlığın anlamını araştırıyorsak eğer, atılacak olan ilk adım, Dasein'ın analitiğini yapmak olacaktır. Yani araştırmamız, ontolojik temelde bir varlık sorusu tekerrürü olmak durumundadır. Dasein'a uygun düşen erişim minvalleri nelerdir? İşte bunları ortaya koyan analitik, Dasein'ın sahip olduğu çeşitli yapıları açığa çıkarmaktadır. Görülecektir ki, söz konusu Dasein yapıları, zamansallığın bir halleridir aslında.

§ 6. Ontoloji Tarihini Bozma Ödevi

Dasein tarihsel bir varolandır. Ama bu, onun geçmişinin halen kendisinde var olmaya devam ettiği anlamında bir tarihsellik değildir. Zira Dasein, bizzat kendini kendi geçmişinden hareketle anlamaktadır. Biz buna, Dasein'ın özanlayışı diyoruz. Dasein'ın bu özanlayışı, onun kendi imkânlarını ve dolayısıyla istikbalini nasıl tayin edeceğini belirlemektedir aslında. Oysa geçmişten günümüze kadar gelen ontolojinin tarihi yüzünden, varlıkla ilgili olarak Eskiçağ'da elde edilebilmiş olan kazanımları bugün artık idrak edecek durumdan çıkmış bulunuyoruz. Bu yüzden de ontoloji tarihini bozmak, yapısını dağıtmak gerekir ki, müdrikemizin ufku açılabilsin.

§ 7. İncelememizde İzleyeceğimiz Fenomenolojik Yöntem

Fenomenoloji bir yöntemdir ve "Eşyanın Kendisine!" sloganını kendine düstur edinmiştir.

A. Fenomen Kavramı

Fenomen kendini-kendinde-gösterendir. Yani kendi nasılsa, kendini bize öylece gösterir. Bunun muallel (yani privatif) hali, zevahirdir: bir şey kendini kendi olmadığı gibi göstermektedir bize. Alelade fenomen kavramı, kendini gösterenleri hep varolanlar olarak ele almaktadır (mesela Kant böyle yapmaktadır). Oysa fenomenolojik anlamdaki fenomenler, alelade fenomenlerin imkân koşullarıdır aslında.

B. *Logos* Kavramı

Logos ya da söz, bir şeyleri izhar ettirip görünür hale getirmek demektir. Yani hakkında söz edileni tezahür ettirmektir. Formel anlamda logos, bir sunthesis'tir: bir şeyi bir şey olarak görünür kılmadır. Dolayısıyla bir şeylerin doğru ya da yanlış olma imkânı sebebini buradan almaktadır. Bir şey doğruysa, söz konusu ettiği şeyin üzerini açıyordur. Öte yandan bir şey yanlışsa, söz konusu ettiği şeyin üzerini örtüyordur.

C. Fenomenolojinin Önkavramı

Fenomenolojinin formal kavramını şöyle özetlemek mümkün: Kendini tebarüz ettireni, kendinden hareketle ve tebarüz ettirdiği şekilde görünür kılmak. Dolayısıyla fenomenoloji teoloji ya da biyoloji gibi bir bilim adı

değildir. O bir yöntem adıdır. Fenomenoloji varolanların varlığını izhar etmeye çalışır.

§ 8. Bu Risalenin Planı

Burada risalenin ana planı özetlenmiştir. Kitapta işlenmeden bırakılmış olan konu başlıkları da burada yer almaktadır.

Birinci Kısım

Dasein'ın Zamansallık Olarak Yorumlanması ve Varlığa İlişkin Sorunun Transendental Ufku Olması Bakımından Zamanın Açığa Çıkartılması

Birinci Ayrım

Dasein'ın Hazırlık Niteliğindeki Fundamental Analizi

Birinci Bölüm

Hazırlık Niteliğindeki Dasein Analizi Ödevinin Açığa Çıkartılması

§ 9. Dasein'a İlişkin Analizin Konusu

Dasein'a ilişkin analizin teması, Dasein'ın varoluş yapılarıdır. Bunlara eksistensiyaller denir. Zira varlık karakterleri iki tiptir: ya kategorilerdir (bunlar Dasein'sal olmayan varolanlara tatbik edilebilir) ya da eksistensiyallerdir (bunlar da sadece Dasein'a tatbik edilebilir). Dasein'ı diğer varolanlardan ayıran iki özellik bulunmaktadır: 1. Dasein bir mevcut-olan değil, bir bir-şey-için-varlıktır. 2. Dasein hep ben kendimim.

§ 10. Dasein'a İlişkin Analizin Antropoloji, Psikoloji ve Biyolojiden Tefrik Edilmesi

Antropoloji, psikoloji ve biyolojinin en büyük eksiği, temellendirici ontolojik bir irdelemeye gidemiyor olmalarıdır. Fakat bu eksiği, empirik bakımdan tespit etmek mümkün değildir, çünkü her türlü empirik faaliyet, peşinen bir ontolojiyi varsaymak durumundadır. Bu nedenle söz konusu risalede insan, özne, yaşam, ruh, tin, kişi ve bilinç gibi kavramlardan özellikle sakınılmaktadır. Zira bunlar, belirli fenomen muhitlerinin adlarıdır ve dolayısıyla araştırmanın maksadı olan varlığı zaten peşinen varsaymak durumundadır.

§ 11. Eksistensiyal Analitik ve İlkel Dasein'ın Yorumu. "Doğal Dünya Kavramı"nın Elde Edilmesindeki Zorluklar

Doğal bir dünya kavramını temin edebilmek için yabancı kültürleri incelemek, onların dünya görüşlerini etüt etmek bir işe yaramaz, çünkü söz konusu edilen dünya görüşlerinin tertibi peşinen bir dünya kavramını varsaymak durumundadır. Oysa dünya, Dasein'ın bir tesis edenidir. Demek ki, Dasein'ın analitiği, dünya kavramının da bir önkoşuludur.

İkinci Bölüm

Dasein'ın Temel Konstitüsyonu Olarak Esasen Dünya-İçinde-Varolma

§ 12. Bizatihi İçinde-Var-Olma Cihetinden Hareketle Dünya-İçinde-Varolmanın Öntaslağı

Dünya-içinde-varolma bir varlık konstitüsyonudur. Birliksel bir fenomendir, yani parçalara bölünmüş değildir. Ama yine de bu fenomenin şu yapı momentleri bulunmaktadır: 1. "Dünya-içinde". 2. Varolan. 3. İçinde-var-olma. İçinde-var-olma denilen yapı momenti, mevcut-olan uzanımlı başka bir eşya içinde kategoriyal biçimde mevcut olma demek değildir. Aksine o, eksistensiyal bir ifade olup, şunu imlemektedir: sahiden (fiilen) mevcut-olma. Örneğin içinde-var-olmanın bir imkânı ilgilenmedir. Dünya-içinde-varolma adındaki fenomene ilişkin önyargı ve yanlış yorumlarımız yüzünden özne-nesne ilişkisini, her türlü epistemolojinin kendiliğinden anlaşılır başlangıç noktası olarak kabul edip duruyoruz. Oysa bunu, ontolojik bakımdan hiç de açıklığa kavuşturmuş değiliz.

§ 13. İçinde-Var-Olmanın Temellenmiş Bir Hal Yardımıyla Örneklendirilmesi. Dünyayı Bilme

Bilmek özne ile nesne arasındaki bir ilişki, etki veya benzeri bir şey değildir. Bilmek Dasein'ın bir halidir ve dünya-içinde-varolma üzerine temellenmiştir. Demek ki, Dasein'ın esrimesi ve dışarıya taşarak bir şeyleri bilmesi diye bir şey yoktur. Çünkü Dasein özü itibariyle zaten hep bir dünya-içinde-varolandır. Bu yüzden dışarısı diye bir şey mümkün olamamaktadır.

Üçüncü Bölüm
Dünyanın Dünyasallığı

§ 14. Esas Olarak Dünyanın Dünyasallığı İdesi

Dünya kavramı iki farklı anlamda anlaşılmaktadır: Birincisi bütün mevcut-olan varolanların tümlüğü olarak dünyadır. İkincisiyse Dasein'ın içinde varolduğu dünyadır. Esas olarak dünya dendiğinde bu ikincisi anlaşılmaktadır. Bu nedenle dünyanın dünyasallığı ontolojik-eksistensiyal bir kavram olup, dünyanın imkân koşulunu oluşturan asıl fenomendir. Dünyasallığı sadece hergünkü Dasein'ı analiz ederek fenomenal bakımdan erişime açmak mümkündür. Oysa Dasein'ın dünyayı bilme halinden hareketle ona erişmeye çalışmak beyhudedir ki, geleneksel ontolojiler tam da bunu yapmaya çalışıp durmuşlardır.

A. Çevreleyen-Dünyasallığın ve Esas İtibariyle Dünyasallığın Analizi

§ 15. Çevreleyen-Dünyada Karşılaşılan Varolanın Varlığı

İlgilenmelerimiz sırasında karşılaştığımız varolanlara eşya demek doğru olmayacaktır; çünkü bu, yanlış bir ontolojik hareket noktasını seçmek demek olacaktır. Oysa onlara gereç demek daha doğrudur. Her gereç, bir gereç tümlüğüne işaret eder. Şu veya bu gereç için gerekli olan her şeyin bütününe bu ad verilir. Bu maksatla gereç ile eşya, el-altında-olmaklık ile mevcut-olmaklık, bir-şey-için-bakış ve gereç tümlüğü kavramları tespit ve tayin edilmektedir. Bu bağlamda gereçselliğin (yani şu gereci gereç kılan şeyin) aslında bir imleme çokluğu olduğu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bir eser ya da yapıt şunları imlemektedir: 1. ne-içinlik (bizzat gereç olmaklığı). 2. Nelerden meydana geliyor olmaklığı (üretildiği malzemeler mesela veya doğada bulunan hammaddeler). 3. Kullanıcı olarak insan. 4. Kamusal dünya (bütün çevreleyen-dünya doğası olarak kamusal dünya).

§ 16. Çevreleyen-Dünyanın Kendini Dünya-İçindeki-Varolanda Belli Eden Dünyevi Niteliği

Dünya-içindeki-varolanların dünyevi niteliği, onlar (mesela gereçler) ortadan kaybolduğunda, yani el-altında-olmaklığı yok olduğunda (bozulduğunda, kaybolduğunda, kırıldığında) göze batar hale gelir. Bu durumda, imleme rabıtalarında bir arıza, bir kopma meydana gelir. İşte tam da bu

durumlarda, yapıp ettiklerimizin bütünlüksel rabıtası dikkat çekmeye başlar. Sorunsuzca işlediğinde ona aşinalık kazandığımız için dikkatimizi çekmeyen bu durum, sorun hasıl olduğunda göze batar. Dolayısıyla el-altında-olanların varlığının müspet fenomenal karakterlerini şu şekilde özetlemek mümkündür: dikkat-çekmezlik, zorla-ilişmezlik, ayak-dirememeklik.

§ 17. İmlenim ve İm

İmlenim fenomenini incelemek açısından imin müstesna bir önceliği bulunmaktadır. Zira im, hem el-altında-olmaklığı, hem imlenim bütününü ve hem de dünyasallığı gösterebilecek karakterdedir. Her gereç bir imlenime sahiptir. Örneğin bir im söz konusu olduğunda onun imlenimi (yani ontolojik karakteri) gösterimdir (yani onun ontik somutlaşımıdır). İmler öyle oluşturulur ki, onların göze batmaklığı sayesinde çevreleyen-dünyamız bir-şey-için-bakışımıza taşınıverir. İşte bu nedenle de imler, dünyasallık analizinin erişim kapısını teşkil ederler.

§ 18. İlintililik ve İmlenimsellik. Dünyanın Dünyasallığı

Herhangi bir el-altında-olanın içinde yer aldığı imlenim çokluğuna daha yakından bakıldığında şunları görmek mümkün olmaktadır: Bir el-altında-olanın ne-içinliği, onun ilintililiğidir aslında (örneğin çekiçle çakmak, imle imlemek gibi). İmlenim çokluğunun bütününe ilintililik bütünü denmektedir bu yüzden. Bir şeyi bir im olarak kabul etmek, onu ilintiye dahil etmek demektir. Bir ilintinin keşfedilmesi ise, ilintililik bütününü peşinen varsaymak anlamına gelmektedir. Bu da el-altında-olanın dünyeviliğine işaret eden bir rabıtayı bünyesinde barındırır. O halde ilintilendirme, dünyaya erişilebilirlik zemini üzerinde mümkün olabilmektedir. Bu dünya bir varolan değildir, keşfedilebilir değildir; çünkü keşfedilebilirlik kavramı, Dasein'sal olmayan varolanların varlık imkânını temsil etmektedir. Söz konusu rabıtaların rabıta karakteri daha ziyade işaret etmedir.

B. Descartes'ın Dünya Yorumuna Karşı Dünyasallık Analizimizin Ayırt Edilerek Ortaya Konulması

§ 19. "Dünya"nın Res Extensa Olarak Belirlenimi

Descartes'a göre uzanım (extensio), birincil olarak tözü (res corporea'ların varlığını) tayin edendir. Buna göre şekil, hareket, sertlik, ağırlık ve

renk uzanımın birer halidir. Descartes'ta res cogitans ile res corporea karşıtlığı önemli bir rol oynamaktadır. Oysa bunların ontolojik temelleri son derece karanlık olup hiç açıklığa kavuşturulmamıştır.

§ 20. "Dünya"nın Ontolojik Belirleniminin Temelleri

Descartes varlık idesini incelerken, tözün ontik ve ontolojik belirlenimini birbirinden tefrik etmez. Bu yüzden de töze ilişkin esas soruyu es geçmektedir. Descartes'a göre ontolojik bakımdan töz, var olabilmek için başka bir varolana ihtiyaç göstermeyendir (Tanrı). Oysa ontik bakımdan Descartes, res cogitans ile res extensa'nın imal ve ikmal edilmeye muhtaç sonlu tözlerini de töz kapsamında değerlendirmekte ve uzanımına tözsellik atfetmektedir. Ayrıca Descartes (ve onun gibi Kant), söz konusu üç tözün ortak zemini olan varlık meselesini açıkça reddetmektedir.

§ 21. Kartezyen "Dünya" Ontolojisinin Hermenötik Bakımdan Tartışılması

Descartes geleneksel ontolojiyi eleştirmeksizin kabul etmiş ve ona doğa nesneleri bakımından daha derinlik kazandırarak durumu çok daha vahimleştirmiştir. Onun el-altında-olanlara ilişkin çözümlemeleri de başarısız kalmak durumundadır; çünkü nesnelerin değer taşıyor olmasını mevcut-olmaklık üzerine temellendirmektedir. Oysa Descartes, değer atfetmeyi bizatihi açıklığa kavuşturmayı bile denememiştir.

C. Çevreleyen-Dünyanın Çevreselliği ile Dasein'ın Mekânsallığı

§ 22. Dünya-İçinde El-Altında-Olanın Mekânsallığı

El-altında-olanlar özleri gereği birer yere sahiptirler: onlarla sorunsuzca çalışabilmemiz için onlar belirli bir yerlerde bulunuyor olmalıdırlar. Yer bir yer bütünlüğü rabıtası içinde yer alır ki, buna muhit denmektedir. Çevreleyen-dünyanın çevreliliğini tayin eden bu muhittir.

§ 23. Dünya-İçinde-Varolmanın Mekânsallığı

İçinde-var-olmanın yapısı mesafe ve istikamet ile tayin edilmiştir. Bu da Dasein'ın mekânsallığını belirlemektedir. Hergünkü Dasein, uzaklıkları şu veya bu gereçle mesafe-kaldırıcı iştigal etmeler sayesinde tayin etmektedir. Dolayısıyla mesafe, objektif kriterlerle ölçülen bir uzaklık değil, birşey-için-bakışsal iştigaller sırasında keşfedilen yakınlıktır aslında. Buna

mesafe-kaldırmaklık denir. Mesafe-kaldırmaklık içinde bulunduğumuz muhitin hep belirli bir istikametini takip eder. Demek ki Dasein, istikamete sahip bir varolandır. Bir-şey-için-bakışsal ilgilenmelerimiz, istikamet kazandırıcı (yönlendirici) mesafe-kaldırmalardır.

§ 24. Dasein'ın Mekânsallığı ve Mekân

İlgilendiklerimizle iştigal edişimizi mesafe ve istikamet tesis ettiğine göre, mekânlaştırma bir eksistensiyal olarak karşımıza çıkar. Mekânlaştırma, dünya-içindeki varolanlarla karşılaştığımızda onlara tanıdığımız mekân için kullanılan bir kavramdır. Demek ki, aslolan fenomen, Dasein'ın mekânsallığıdır. Mekânsallık Dasein'ın dünyasını birlikte tesis etmektedir. Objektif mekânın ortaya çıkması ise el-altında-olanların dünyeviliğinin dünyasızlaştırılması nedeniyle mümkün olabilmektedir. Böylelikle çevreleyen-dünya bir doğa dünyasına dönüşüverir.

Dördüncü Bölüm
Birlikte-Olma ve Kendi-Olma Olarak Dünya-İçinde-Varolma. "Herkes"

§ 25. Dasein'ın Kim Olduğuna İlişkin Eksistensiyal Sorunun Çıkış Noktası

Dasein kimdir, sorusuna, Dasein "ben"dir, diye cevap vermek doğru olmaz. Çünkü bir fenomen olarak "ben" hem açıklık kazanmış değildir, hem de başkaları olmadan benden söz etmek mümkün olamamaktadır. Dünyasız bir ben diye bir şey olamaz ki; dünya-içinde-varolmanın yapısı bunu bizim için zaten aşikâr kılmıştı.

§ 26. Başkalarının Birlikte-Dasein'ı ile Hergünkü Birlikte-Olma

Birlikte-olma ile birlikte-Dasein birer eksistensiyaldir. Başkası dediğimiz, ben olmayan değildir. Başkası dediğimiz, dünya-içinde-varolmayı tesis eden bir fenomendir. O olmadan, ben olmazdı. Demek ki, başkalarının açımlanmışlığı da dünyasallığı oluşturmaktadır. Dünya-içinde birlikte-Dasein'larla iştigal ediyor olmamıza itina-göstermeklik denir. Hergünkü birlikte-olmalarımız, birlikte-olmanın muallel [eksik] bir haline dönüvermektedir çoğunlukla: bu yüzden de mesela empatiyi, başka Dasein'larla ilişki kurabilme olarak yorumlamaya başlarız ki, bu doğru değildir aslında, çünkü çok daha asli olan varoluşa-dair fenomen olan birlikte-olma bu sayede dikkatten kaçıverir.

§ 27. Hergünkü Kendi-Olma ile Herkes

Dünya-içinde-varolma öncelikle ve çoğunlukla biricik bir dünyada kendi başına yaşamak gibi bir şey değildir. O, kamusal âlemde herkes-benliği içinde varolmak demektir aslında. Bir eksistensiyal olan "herkes", gayrisahih ve gayriotonom olan kendimden başkası değildir aslında. O bir fert değil, beni ikame eden başkasıdır. Karakterleri: 1. Mesafelilik (başkalarından farkım ne kaygısı). 2. Tabiyet (başkalarına tabi olma). 3. Vasatilik (farksızlaşma arzusu). 4. Tesviye (başkalarının nazarı dikkatini çekmeme). 5. Varlığın ibrası (Dasein'ın kuş kadar hafiflemesi: "varolmanın dayanılmaz hafifliği").

Beşinci Bölüm
Bizatihi Olarak İçinde-Var-Olmak

§ 28. İçinde-Var-Olmaya Dair Tematik Analizin Ödevi

Bu bölümde ele alınacakların bir özetini oluşturan bu başlık altında, dünya-içinde-varolma hakkındaki analizin özünün "şuradalığın" analizi olduğu vurgulanmakta. Dasein'ın "şuradalığı" onun mekânsal açımlanmışlığına denir ki, o da Dasein'ı birlikte tesis etmektedir.

A. Şuradalığın Eksistensiyal Konstitüsyonu

§ 29. Bulunuş Olarak Şurada-Var-Olma

Bulunuş eksistensiyal bir varlık minvalidir. Ontik bakımdan ona haletiruhiye denmektedir. Ontolojik bakımdansa bulunuş isteme ve bilmeden de önce gelir. Bulunuş, minvali olan bilme sayesinde dünya-içinde-varolmayı iki açıdan açımlamaktadır bize: 1. Fırlatılmışlığı içindeki Dasein (şuradalığı, tevdi edilmişliği, yüz dönme, yüz çevirme, tabi-olmaklık). 2. Birlikte-Dasein ve dünya. Bir-şey-için-bakışsal ilgilenici karşılaşmaların tesir etmekliği, umurunda-olmaklık üzerine temellenmektedir. Umurunda-olmaklık ise bulunuş üzerine temellenmektedir.

§ 30. Bulunuşun Bir Hali Olarak Korku

Dünya-içinde-varolma olarak Dasein, ontolojik bir karakter olan korkululuğu bulunuşun eksistensiyal bir imkânı olarak ortaya çıkarmaktadır.

Dasein korktuğunda, kendi varlığı için korkmaktadır. Kendi yakınındaki bir fenalıktan korkmaktadır ki, bu fenalık, hem başa gelebilme hem de başa gelmeme ihtimalini bünyesinde taşımaktadır.

§ 31. Anlama Olarak Şurada-Var-Olma

Dünya-içinde-varolmanın açımlanmışlığı, eksistensiyal bakımdan bulunuşu ve (onun zemini üzerinden tasarlanan) anlamayı açığa çıkarmaktadır. İmkân ya da olanak dendiğinde, ontolojik bakımdan gerçeklik ve zorunluluktan daha düşük mertebede olan kategoriyal bir durumdan söz ediyor değiliz. İmkân bir eksistensiyal olup varlık imkânı anlamındadır. İmkân, özü itibariyle sadece tasarlanabilir, asla tematize edilemez. Dasein kendini hep tasarlayandır, o hep tasarlayıcıdır. Dolayısıyla tasarım, anlamanın eksistensiyal yapısı olarak ortaya çıkmaktadır. Anlama üzerine temellenen görüş, bir eksistensiyal olup açıklıkta oluş diye ifade edilmektedir. Açıklıkta oluş, şuradalığın açımlanmışlığını karakterize etmektedir.

§ 32. Anlama ve Tefsir

Anlamanın bir hali olarak tefsir, daha önce anlaşılan bir şeylerin daha sonra teslim alınması demek değildir. Aksine tefsir, anlamanın tasarladığı imkânların ifa edilmesi demektir. Tefsir, "şu veya bu olarak" tarafından tesis edilmektedir ki, bu, anlamanın eksistensiyal konstitüsyonudur. Tefsir etmek demek, bir şeyi bir şey olarak anlamak demektir esas itibariyle. Bu, tam olarak dile getirilmemiş, önpredikatif bir tefsir halinde bile olabilmektedir. Tefsirin üçlü önyapısı vardır: cepheye alma ile sevk edilmekte (ön-sahiplik), anlaşılacak olanı bu şekilde dikkate almakta (ön-görme) ve önceden belirlenmiş olan bir terminolojiyle (ön-kavrama) tefsir etmektedir. İşte bu önyapı, anlamı tesis etmektedir. Söz konusu önyapı yüzünden "anlamada fasit daire" denilen durum da hasıl olmaktadır: Buna görme, bir şeyi anlayabilmek için onu peşinen az çok anlamış olmak gerekmektedir zaten. Fakat bu bir noksanlık değildir. Zira tam da bu sayede bir şeyleri daha iyi anlamak mümkün olabilmekte, ön-sahiplik, ön-göre ve ön-kavramalarını tartabilme imkânı ortaya çıkabilmektedir. Aksi takdirde tefsir tesadüf ve naklin hâkimiyetine terk edilmiş olarak kalırdı.

§ 33. Tefsirin Türemiş Bir Hali Olarak İfade

İlgilenici-bir-şey-için-bakışsal tefsir ile teorik ifade arasında pek çok ara kademe bulunmaktadır. İfade, bir-şey-için-bakışsal-ilgilenici tefsirin türemiş bir hali olup, daha başka önyapılara işaret etmektedir. Herhangi bir ifade (örneğin "bu çekiç çok ağır" ifadesi), muhabere edici belirleyici bir gösterimdir: 1. Varolanın bizatihi kendisini (örneğimizde "çekici") göstermektedir, onun bir temsilini değil (apophansis olarak logos). 2. Hakkında ifade edilenin (bizatihi çekicin), ifade sayesinde ("ağır") daraltılarak belirlendiği bir predikasyondur. 3. O bir birlikte-paylaşmadır (birlikte görebildirmedir). Bir-şey-için-bakışsal tefsirdeki hermenötik "ne-olarak", ifade sayesinde mevcut-olanı-belirleyen apofantik bir "ne-olarak"a dönüşmektedir. Geleneksel mantıkbilim, Eskiçağ'dan kalma ontolojiye dayanmaktadır. Buna göre logos, sadece mevcut-olan olarak yorumlanmaktadır. Oysa ontolojik bakımdan bu yol eğridir ve ondan sonra gelen mantığın sadece mevcut-olmaklık üzerine odaklanmasına neden olmuştur.

§ 34. Şurada-Var-Olma ile Söz. Dil

Söz bir eksistensiyaldir. Bulunuş ve anlama ile eşit derecede asli olan bu eksistensiyal, şuradalığın varlığını tesis etmektedir. Söz, şuradalığın (dünya-içinde-varolmanın) bulunuşsal anlaşılabilirliğinin imlemesel eklemlenişidir aslında. Sözün kendine has bir dünyasal varlık minvali vardır: ona dil denir. Dilin imkânları arasında dinleme ve susma da vardır. Sözsel muhabere birlikte-bulunuşun ve birlikte-olma anlayışının başka Dasein'larla paylaşılmasıdır. Geleneksel dilbilimin temelleri ontolojik bakımdan eğridir, çünkü logos'u söz olarak değil sadece akıl olarak yorumlamaktadır.

B. Şuradalığın Hergünkü Varlığı ve Dasein'ın Düşkünlüğü

§ 35. Lakırtı

Hergünkü Dasein'ın anlama ve tefsir varlık minvalini lakırtı tesis etmektedir. Lakırtının hergünkü kamusal tefsir manzumesi, Dasein'a hep raptedilmiş durumda olup ondan kaçınmak imkânsızdır. Lakırtı herkesin ne düşünüp ne hissettiğini peşinen belirlemektedir. Lakırtı açımlama değildir, çünkü o, dünya-içinde-varolmayı kapayıcı bir niteliğe sahiptir. Anlamaya çalıştıklarımızın hareket noktası lakırtı olunca, anlayış, anlayışsızlığa ve herkes anlayışına dönüşür.

§ 36. Merak

Bakışın hergünkü varlık minvallerinden biri de meraktır. Sözün hergünkü varlık minvallerinden birisi ise lakırtıdır. Hergünkü varlık minvali içindeyken bir varoluş minvali diğerini peşinden sürükler. Merak hep yenilik aramaktır, hiçbir şeyde durup kalmamaktır. Merakı karakterize eden unsurlar bulunmama, dağılmışlık ve tevakkufsuzluktur. Merak içindeki Dasein sürekli olarak kendini köklerinden koparır.

§ 37. Müphemiyet

Bir şeylerin sahici bir anlama sayesinde açımlanmış olup olmadığı, yahut hergünkü hep-beraber-olmaklık içinde sadece öyle kabul edilip edilmediğine karar verilemediği hallerde buna müphemiyet denmektedir. Kamusal tefsir manzumelerinin müphemiyeti, sahici anlama ve eylemeyi olumsuz yönde etkilediği gibi, hep-beraber-olmaklığımıza menfi biçimde tesir etmektedir: Bu durumda diğerleri, hatlarını lakırtının önceden çizdiği şekilde kabul edilmektedir.

§ 38. Düşkünlük ve Fırlatılmışlık

Hergünkü varlığın bir temel tarzı da düşkünlüktür. Düşkünlük, herkesin kamusallığı içinde kaybolmuşluktur. Düşkün varlık lakırtı, merak ve müphemiyet hâkimiyetindeki bir hep-beraber-olmaklıktır aslında. Dasein'ın gayrisahihliğine düşkünlük denir. Düşkünlüğün varlık minvali ayartma, teskin, yabancılaşma ve sinsilik tarafından karakterize edilmektedir. Eksistensiyal olarak düşkünlük, sadece dünya-içinde-varolmayı değil, aynı zamanda fırlatılmışlığı da belirlemektedir. Dasein'ın faktisitesi içinde şunlar vardır: Dasein hep bir meftunluk içinde olup, daima herkesin gayrisahihliği içine düşüvermektedir. Düşkünlüğü ontik olarak yorumlamaya kalkışmak (mesela bozulma olarak) doğru değildir.

Altıncı Bölüm
Dasein'ın Varlığı Olarak İhtimam-Göstermeklik

§ 39. Dasein'ın Yapı Bütününün Asli Bütünlüğü Sorusu

İncelemenin şimdiye kadarki aşamasında Dasein'ın hergünkülüğü şöyle yorumlanmıştı: "Buna göre Dasein'ın vasati hergünkülüğünü; düşkün-

açımlanan ve fırlatılan-tasarlanan dünya-içinde-varolma olarak, öte yandan Dasein'ı da, kendi varlığı dahilinde "dünyada" ve ötekilerle birlikte-varolma esnasında kendi en zati varlık imkânını söz konusu eden, diye belirlemek mümkündür." Ama artık, hergünkülüğün yapı bütünü ele alınmalıdır. Bu maksatla rehber alınacak olan şey havftır. Havf fenomeni sayesinde anlaşılacaktır ki, Dasein'ın varlığı ihtimam-göstermekliktir.

§ 40. Dasein'ın Müstesna Bir Açımlanmışlığı Olarak Havf Denilen Temel-Bulunuş

Havf fenomeni ontolojik bakımdan müstesnadır. Çünkü o, Dasein'ı tek başına bırakarak ona sahihliği ve gayrisahihliği izhar etmektedir. Burada, dünya-içindekilerin Dasein'a engel olması söz konusu değildir artık. Havfın nedenliği ve ne-içinliği birbirinin aynıdır. Havfın ne-içinliği dünya-içindeki bir varolan değildir; çünkü o, ilintililik bütününü ehemmiyetsiz hale getiren bir fenomendir. Havf sayesinde Dasein, kendi sahihliğine hür olabilme imkânını bizzat açımlayabilmektedir. Havfın nedenliği, Dasein'ın belirli bir imkânı da değildir. Dasein bizatihi dünya-içinde-varolmaya açık hale gelebilmektedir havf sayesinde.

§ 41. İhtimam-Göstermeklik Olarak Dasein'ın Varlığı

Dasein fiilen varolmaktadır. Dasein ilgilendiği dünya-içinde-olanlarla meşgul olmaktadır hep. Dasein'ın varlığı şudur: (bir-dünya-)içinde-zaten-var-olarak-kendini-önceleme olarak (dünya-içinde karşılaşılan varolanların) beraberinde var olmak. İşte bu, tam da ihtimam-göstermekliktir. "İhtimam-göstermeklik" ifadesi ontolojik-eksistensiyal bir terimdir. Eksistensiyalite, faktisite ve düşkünlüğün birliğini ihtimam-göstermeklik karakterize etmektedir. İsteme, arzulama, iştah vs. fenomenler hep ihtimam-göstermeklik üzerine temellenmektedir.

§ 42. Dasein'ın Eksistensiyal Bakımdan İhtimam-Göstermeklik Olarak Yorumlanışının Dasein'ın Önontolojik Öztefsirinden Hareketle Doğrulanışı

Hyginus'tan alınma bir öykünce sayesinde (bu önontolojik bir karineyi teşkil etmektedir), Dasein'ın varlığını neden ihtimam-göstermeklik olarak yorumlandığı doğrulanmaktadır. Burada cura, beden ile ruh arasındaki irtibat bağlamında temsil edilmektedir. Beden Tellus'a (toprağa),

ruh Jüpiter'e (Zeus'a) aittir. Cura ise söz konusu varolana (insana yani), dünyada olduğu müddetçe hâkim olacaktır. Bu öyküncede yargıç rolünü Satürn, yani zaman üstlenmektedir.

§ 43. Dasein, Dünyasallık ve Gerçeklik
a) Varlık Meselesi ile "Harici Dünya"nın Kanıtlanabilirliği Meselesi Olarak Gerçeklik
b) Ontolojik Bir Mesele Olarak Gerçeklik
c) Gerçeklik ve İhtimam-Göstermeklik
Gerçekliğin mevcut-olan nesneler rabıtası (res) olarak öncelik kazanması doğru olmadığı gibi ontolojik bakımdan da yanlıştır aslında. "Dış dünya"yı kanıtlamaya çalışmak (Kant'ın yapmaya çalıştığı gibi), "dış dünya"nın varlığına inanmak (Dilthey'ın yaptığı gibi) veya onu önkoşul olarak koymak (Descartes veya Scheler'de olduğu gibi), başarısızlığa mahkûm olmak durumundadır. Çünkü bütün bunlar, dünya-içinde-varolma üzerine temellenen önkoşullar, inançlar, kanıtlar, varsayımlar ve sairedir. Ontolojik bakımdan ne realizm ne de idealizm aslında yeterli gelmektedir. Ama aslında her ikisinin de kısmen haklı olduğu yönleri bulunmaktadır. Fakat gerçeklik, dünya-içindeki varolanlara müteallik bir terim olduğundan, varlık anlayışımıza, dolayısıyla da ihtimam-göstermekliğe bağlı kalmaktadır (fakat gerçek olan, ona bağlı değildir).

§ 44. Dasein, Açımlanmışlık ve Hakikat
a) Geleneksel Hakikat Kavramı ve Ontolojik Temelleri
b) Asli Hakikat Fenomeni ve Geleneksel Hakikat Kavramının Türetilmişliği
c) Hakikatin Varlık Minvali ve Hakikat Varsayımı
Yanlışlıkla da olsa Aristoteles'e maledilen geleneksel hakikat anlayışına göre hakikat, ifade sırasında (yani yargıda bulunulunca) açığa çıkmaktadır. Buna göre hakikat, hakkında yargıda bulunulanla yargıda bulunma arasındaki mutabakat olarak tanımlanmaktadır. Fakat bu doğru değildir. "Bir ifade doğrudur" dendiğinde, şu söylenmiş olmaktadır aslında: Bu ifade sayesinde Dasein, hakkında ifadede bulunulan varolana bizatihi erişebilmektedir. Kanıt gösterildiğinde, bilgi ile nesnesi yahut psişik olan ile fiziksel olan arasında bir mutabakat söz konusu olmamaktadır. Hakiki olmak demek, keşfedilebilir olmak demektir çünkü: Bir varo-

lanı, kendi mahremiyetinden çekip çıkarmak ve onu kendi mahfuz-olmayışlığına (keşfedilmişliğine) taşımak. Dünya-içindeki varolanların keşfedilmişliği, dünyanın açımlanmışlığı üzerine temellenmektedir. Dasein hem hakikat içindedir, hem de (düşkünlüğü yüzünden) hakikatsizlik içindedir. Hakikat bir eksistensiyaldir ve Dasein var olduğu müddetçe vardır. Öte yandan geleneksel hakikat anlayışı sebepsiz yere ortaya çıkmamıştır. Bir ifadenin keşfedilmişliği (yani hakikati), iki mevcut-olan (intellectus ile res) arasında mevcut-olan bir ilişki olarak ele alınmaktadır. Çünkü burada ifade, bir el-altında-olan olarak telakki edilmektedir, kendini mevcut-olanlarla ilişkilendiren bir el-altında-olan olarak. Açımlanmış olarak hakikat demek olan keşfedilmişlik (ki o bir eksistensiyaldir) bu sayede mevcut-olanların bir niteliğine dönüşmektedir. Dolayısıyla da hakikat bir mutabakat olarak yorumlanmaktadır.

İkinci Ayrım

Dasein ve Zamansallık

§ 45. Dasein'ın Hazırlık Niteliğindeki Fundamental Analizinin Neticesi ve Söz Konusu Varolanın Asli Eksistensiyal Yorumu Ödevi

Hazırlık niteliğindeki Dasein analizi, Dasein'ı varoluşun rehberliğinde incelemiş ve onun varlığı olarak ihtimam-göstermekliği ortaya çıkarmıştır. Fakat burada varoluş, gayrisahih veya kayıtsız bir hal olan hergünkülük bağlamında analiz edilmiştir. Mamafih varlığın asli bir yorumuna izin verecek olan hermenötik durum bu şekilde kazanılmış olunmamaktadır. Dolayısıyla hazırlık niteliğindeki fundamental analize asli demek mümkün değildir. Zira aslilik, ön-sahipliğin tema bütünlüğünü, ön-görmenin ise tema birliğini kavrayabilmesini şart koşmaktadır. Dasein'ın bütünlüğünü, eksistensiyal bir kavram olarak ölümü de hesaba katarak incelemek mümkün olabilecektir. Dasein'sal bakımdan ölüm, Dasein'ın hitama ermesi fenomenidir, yani ölüme yönelik varlıktır. Varoluşun sahihliğini vicdan fenomeninde bulmak mümkündür: sahih varlık-imkânı, vicdana-sahip-olmayı-istemekte yatmaktadır.

Birinci Bölüm
Dasein'ın Olası Bütün-Oluşu ve Ölüme Yönelik Varlık

§ 46. Dasein'sal Bütün-Oluşun Ontolojik Bakımdan Kavranıp Belirlenmesinin Görünürdeki İmkânsızlığı

Dasein'ın bütününü incelemeden önce, ölüm fenomenini hem ontik, hem de ontolojik bakımdan açıklığa kavuşturmak gerekir. Çünkü ilk bakışta Dasein'ın bütün olma imkânının bulunmadığı izlenimi doğmaktadır, zira Dasein ile ölüm birbirine zıt kavramlar gibi görünmektedir.

§ 47. Başkalarının Ölümünün Deneyimlenebilirliği ve Bir Bütün Olarak Dasein'ın Kavranılma İmkânı

Sadece başkalarının ölümünü deneyimlemek mümkündür. Ama o da sahici bir ölüm deneyimi değildir. Ontolojik bakımdan şunu tespit etmek lazımdır: vefat etmiş birisi bir Dasein değildir, bir el-altında-olan değildir ve bir mevcut-olan (cismani nesne) değildir. Vefat etmiş birisi artık-Dasein-değil'dir. Vefat etmiş birisiyle olan varlık ilişkisi (cenaze merasimi, defin, mezar kültü) birlikte-olma halidir. Dasein'ın dünyadan çekip gitmesi (vefatı), ne sadece bir canlının dünyadan çekip gitmesidir (buna telef olma denir), ne de fizyolojik-biyolojik bir hadisedir (buna da eksitus denmektedir). Bunları birbirinden ayırmak gerekir. Öte yandan başkalarının vefatını, kendi ölümü için ikame edilebilecek bir tema olarak görmek ontolojik inceleme mantığı bakımından yanlış olur. Gündelik yaşamda görülen vekâlet edilebilirlik, ölüm söz konusu olunca birden imkânsızlaşır.

§ 48. Noksanlık, Hitam ve Bütünlük

Dasein'a noksanlık ve hitam aittir. Noksanlık "henüz olmamışlık"tır, hitam ise sondur. Dasein hep kendini önceleyen bir varolandır. Bu önceleme, noksanlığı açığa çıkarır. Ama Dasein'ın noksanlığı, tediye edilecek bir bakiye olarak anlaşılmamalıdır, yahut henüz erişime dahil olmamış bir varlık da değildir (ay örneğindeki gibi). Dasein'ın noksanlığı, daha olmamışlıktır (meyve örneğindeki gibi). Varolan Dasein, daha pek çok şeyi var edecektir. Noksan olan bunlardır. Fakat meyveden farklı olarak Dasein, hitamıyla tekamül etmiş olmaz. Hitam, yağmurun bitmesi gibi bir bitiş değildir ya da tam hale gelip bitirmek değildir (tablo bitti). Hi-

tam, kesilivermek de değildir (yol bitti). Demek ki, henüz olmamışlık ve hitam fenomenlerini daha başka surette ele almak lazımdır. Yapılması gereken, Dasein'ın varlık konstitüsyonundan başlamak olmalıdır.

§ 49. Ölümün Eksistensiyal Analizinin Bu Fenomenin Olası Diğer Yorumlarından Ayrılıp Sınırlandırılması

Burada ölümün eksistensiyal bir analizine gidilmektedir. Ölümün eksistensiyal analizi, ölümle ilgili biyolojik, psikolojik, teolojik veya teodizeye yönelik incelemelere takaddüm etmektedir. Vefat, ölümü yaşantılamak demek değildir. Bunu biyografik-tarihsel ve etnolojik-psikolojik incelemeler böyle yaparlar. Vefat, canını kaybetmek demek de değildir (canlılarda can kaybı tıbbi-biyolojik araştırmaların teması olmaktadır). Vefat esasen Dasein'ın bir varlık minvalidir. Ona ölüme yönelik varlık denmektedir.

§ 50. Ölümün Eksistensiyal-Ontolojik Yapısının Öntaslağı

Ölüm Dasein'ın başına gelecektir. Fakat ölüm, çevreleyen-dünya içinde karşılaşılan bir hadise olarak başa gelmez. Çünkü onlar mevcut-olan, el-altında-olan veya birlikte-şurada-olanlar için geçerlidir. Oysa ölüm bir varlık imkânıdır – hatta en zati, irtibatsız ve atlatılamaz olan varlık imkânıdır. Ölüm havfı, vefat korkusu değildir. Ölüm havfı, hitama yönelik varlığın açımlanmışlığıdır. Ölüme yönelik varlık, kendini öncelemenin en asli somutlaşımıdır: ölüm imkânına doğru kendini önceleme. Dasein varolduğu müddetçe fiilen ölüyor olmaktadır, fakat öncelikle ve çoğunlukla düşkünlük minvali içindedir. Demek ki, ölüm varoluş, faktisite ve düşkünlük tarafından tesis edilmektedir: ölmek ihtimam-göstermeklik üzerine temellenmektedir.

§ 51. Ölüme Yönelik Varlık ve Dasein'ın Hergünkülüğü

Hergünkü haliyle de Dasein kendi en zati, irtibatsız ve atlatılamaz varlık imkânını söz konusu eder. Ama bunu, onunla ilgili büyük bir kayıtsızlık içindeki ilgilenmeleri esnasında yapar. Ölüm hakkındaki lakırtı, son derece müphemdir: Vekâleten devredemediğim için hep benimki olan ölüm, herkesin başına gelen, ama asla bana isabet etmeyecekmiş gibi gelen bir hadiseye dönüşüverir. Ölüm bir "olgu" oluverir. Bu nedenle de herkes, onunla ilgili bir kayıtsızlık içinde olur. Ölüme yönelik hergünkü

varlık, düşkün bir varlıktır – akıl çeler, teskin eder, yabancılaştırır. Ölüme yönelik hergünkü varlık, ölümden kaçınma halini sergilemektedir.

§ 52. Hergünkü Ölüme Yönelik Varlık ve Eksiksiz Bir Eksistensiyal Ölüm Kavramı

Ölümün eksiksiz eksistensiyal kavramı şudur: Dasein'ın hitamı olarak ölüm; Dasein'ın en zati, irtibatsız, kesin ve bu haliyle belirsiz ve atlatılamaz imkânıdır. Hergünkü ölüme yönelik varlıkta ölümün üzeri örtülür, Dasein ölümden kaçınır. Ölümün var olması, Dasein'ın kendi hitamına dair bir tutum içinde olması demektir.

§ 53. Ölüme Yönelik Sahih Varlığın Eksistensiyal Tasarımı

Ölüme yönelik varlık, varlık minvali öndeleme olan varolanımızın varlık-imkânını öndelemek demektir. Bu varlık-imkânının öndelenerek açığa çıkarılışı sırasında Dasein, kendi en uç imkânı bakımından kendini kendine açımlar. Fakat kendini en zati varlık-imkânına tasarlamak, şu anlama gelir: bu şekilde açığa çıkarılan varolanın varlığı içinde kendini anlamak: varolmak. Demek ki öndelemek, en zati ve en uç varlık-imkânını anlama imkânıdır, yani sahih varoluş imkânıdır.

İkinci Bölüm

Sahih Bir Varlık-İmkânının Dasein'sal Bakımdan Delillendirilmesi ve Kapalılığı-Açma-Kararlılığı

§ 54. Sahih Bir Varoluşa-Dair İmkânın Delillendirilebilirliği Meselesi

53'üncü paragrafta icra edilen ölümün eksistensiyal analizini destekleyebilmek için, Dasein'ın sahih varlık imkânına ilişkin varoluşa-dair bir delile ihtiyaç vardır. Bu delili bize vicdan fenomeni vermektedir. Vicdan fenomeni eksistensiyal olarak analiz edileceği için, her türlü psikoloji, biyoloji, teoloji ve alelade vicdan tefsirlerinden önce gelmektedir. Vicdan, en zati kendi-olma-imkânımıza bir çağrıdır, kendi en zati vecibe-içinde-olmaklığımıza bir celptir.

§ 55. Vicdanın Eksistensiyal-Ontolojik Temelleri

Vicdan bir celptir ve Dasein'a kendi en zati kendi-olmaklığını açımlar.

Onun zıttı lakırtıdır. Lakırtı Dasein'a herkes-benliğini açımlar. Celp sözün bir halidir, Dasein'ın kendine geri dönmesine bir çağrıdır.

§ 56. Vicdanın Celp Karakteri

Vicdanın celbi sözdür. Sözün yöneldiği, herkes-benliğidir. Herkes-benliğinden zati benliğimize geri dönme çağrısıdır. Vicdanın celbi, Dasein'ın kendi imkânlarına dönmesi için yapılan bir öne-çağırmadır, ileriye-çağırmadır.

§ 57. İhtimam-Göstermekliğin Celbi Olarak Vicdan

Vicdan, ihtimam-göstermekliğin celbidir. Celbeden Dasein'ın kendisidir. Fırlatılmışlığının havfı içindeki Dasein, kendi en zati varlık imkânına geri celbedilmektedir. Fırlatılmışlıktan geri çağırma genellikle herkes-benliğine doğru olmaktadır ama. Burada vicdanın celbi, sahih varlık imkânına çağrıyı seslendirmektedir. Vicdan serencamını tam olarak kavrayabilmek için, celp anlayışı fenomenini de hesaba katmak gerekecektir.

§ 58. Celp Anlayışı ve Vecibe

Celp, Dasein'ın en asli varlık imkânının vecibe-içinde-olmaklık olduğunu açımlamaktadır. Celp anlayışı, vicdana-sahip-olmayı-isteme demektir, yani kendini en zati varlık imkânı içinde anlamayı isteme demektir. Celp anlayışı söz konusu olduğunda Dasein, kendi en zati varoluş imkânını duymakta ve bizzat kendini seçmektedir. Dasein, batıl olduğu için vecibelidir. Butlan fırlatılmışlığı ve tasarımı tesis etmektedir. Demek ki butlan, ihtimam-göstermekliği ve dolayısıyla Dasein'ı tesis etmektedir. Eksistensiyal vecibe-içinde-olmaklık, ahlakın imkân koşuludur.

§ 59. Vicdanın Eksistensiyal Yorumu ve Alelade Vicdan Tefsiri

Alelade vicdan tefsiri, asli vicdan fenomenine isabet edememektedir; çünkü onu, ilgilenmelerimizin tefsir ufku içinden hareketle anlamaktadır. Oysa vicdanın varlık minvali ihtimam-göstermeklik olduğundan, Dasein'ın bütününü onun imkânı bakımdan söz konusu etmektedir. Vicdanın eksistensiyal yorumu, vicdanın varoluşa-dair anlayışına herhangi bir katkı sağlamamaktadır ama (ne müspet, ne menfi).

§ 60. Vicdanın Delillendirdiği Sahih Varlık-İmkânının Eksistensiyal Yapısı

Kapalılığı-açma-kararlılığı sahih hakikattir: celp anlayışını ortaya çıkaran Dasein'ın açımlanmışlığının mümtaz bir halidir. Kapalılığı-açma-kararlılığının yapısı şöyledir: anlama = zati varlık imkânım, bulunuş = havf, söz = ketumiyet. Kapalılığı-açma-kararlılığı tarafından açımlanan şuradalığa durum denir. Vicdan, içi boş bir varoluş idealine çağrıda bulunmaz. Kapalılığı-açma-kararlılığının kendini zaten karşı karşıya bıraktığı durumu tam olarak ortaya çıkarır. Kapalılığı-açma-kararlılığı, dünya-içinde-varolmayı sahih olarak açımlamaktadır. Sahih kendi-olmaklığımdan, sahih birlikte-olmaklığım neşet edebilmektedir.

Üçüncü Bölüm
Dasein'ın Sahih Bütün-Olma-İmkânı ve İhtimam-Göstermekliğin Ontolojik Anlamı Olarak Zamansallık

§ 61. Zamansallığın Fenomenal Bakımdan Açığa Kavuşturulması Açısından Sahih Dasein'sal Bütün-Oluşun İhatası İçin Atılacak Yöntemsel Adımın Öntaslağı

Öncelikle benlik fenomeni asli ve sahih biçimde ihata edilmelidir. Böylelikle "benliğe" yöneltilebilecek ontolojik sorular kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Bunun üzerine, ihtimam-göstermeklik fenomeni ontolojik anlamı bakımından sorgulanacaktır. Böylece zamansallık açığa çıkacaktır. Ardından da Dasein analizini tekrar etme gereği hasıl olacaktır.

§ 62. Öndeleyici Kapalılığı-Açma-Kararlılığı Olarak Dasein'ın Varoluşa-Dair Sahih Bütün-Olma-İmkânı

Kapalılığı-açma-kararlılığının sahih olabilmesi için, onun asli olması gerekir. Asli varlık, ölüme yönelik varlık olduğuna göre, asli kapalılığı-açma-kararlılığı bir öndeleme (ileriye atılma) olacaktır. O halde, Dasein'ın sahih bütün olma imkânını öndeleme tesis etmektedir.

§ 63. İhtimam-Göstermekliğin Varlık Anlamının Yorumu İçin Kazanılan Hermenötik Durum ve Eksistensiyal Analitiğin Esas Yöntemsel Karakteristiği

Şimdiye kadar yapılan eksistensiyal analiz, bundan sonra yapılacak olan

analizler için münasip bir hermenötik durum sağlamaktadır. Burada izlenen yöntem, mantıkbilimsel olmadığı için fasit daire argümanı işlememektedir. Her anlama, bir önanlamaya dayanmaktadır. Anlamanın varlık minvali, ihtimam-göstermeklik yapısına sahiptir.

§ 64. İhtimam-Göstermeklik ve Kendilik

Kendilik, ihtimam-göstermekliği tesis eden momentlerin birliğini sağlamaktadır. İhtimam-göstermekliğin anlamını yorumladığımızda, kendilik fenomeni de açıklığa kavuşacaktır. Kendilik ikiye ayrılır: kendi-olarak-durmaklık ile kendi-olarak-durmamaklık. Kendiliğin kendi-olarak-durmaklığı, öndeleyici kapalılığı-açma-kararlılığı içindeki varoluştur. Kendi-olarak-durmamaklık ise kapalılığı-açma-kararsızlığı içindeki düşkünlüktür. Kant'ın bu konudaki yorumları yanlıştır; çünkü o, dünya fenomenini dikkatten kaçırmaktadır.

§ 65. İhtimam-Göstermekliğin Ontolojik Anlamı Olarak Zamansallık

İhtimam-göstermekliğin anlamı, ihtimam-göstermekliğin yapı momentlerinin birliğini tesis eden ne ise odur. Bu da zamansallıktır. İhtimam-göstermekliğin üç tane yapı momenti vardır: eksistensiyalite, faktisite ve düşkünlük. Eksistensiyalite ölümü kendi imkânı olarak kendine doğru gelebildirebilmelidir. Bu sadece istikbal olarak mümkündür. Demek ki eksistensiyaliteyi mümkün kılan istikbaldir. Faktisite fırlatılmışlıktır. Dasein hep oldum-olası-olandır. Faktisite oldum-olasılık üzerine temellenmektedir. Düşkünlük ise ancak beklentilendirmeyle mümkündür. O halde zamansallık, ihtimam-göstermekliğin yapı bütününü teşkil etmektedir. Zamansallık bir varolan değildir. Zamansallık husule gelendir ve birliğini söz konusu üç ekstazla açığa vurur. Zamansallık, kendi olası minvallerini husule getirmektedir. Bu da Dasein'ın farklı varlık hallerini mümkün kılmaktadır (özellikle de sahih ve gayrisahih varoluş imkânını). Alelade zaman anlayışı tesviye edici bir anlayıştır ve onun ekstatik karakterini düzleştirmektedir. Bu yüzden de zamanı, peş peşe gelen şimdiler dizisi olarak yorumlamaktadır. Oysa asli zaman zamansallıktır.

§ 66. Dasein'ın Zamansallığı ve Eksistensiyal Analitiğin Asli Bir Tekrarına Dair Ondan Neşet Eden Görevler Manzumesi

Dasein analizini zamansallık bakımından tekrar etmek gerekecektir. Baş-

langıç olarak, Dasein'ın gayrisahih varlık minvali olan hergünkülükten hareket edilecektir. Dasein'ın bütün özsel yapıları bir daha gözden geçirilmeli, özellikle kendi-olarak-durmaklık fenomenine ağırlık verilmelidir. Çünkü kendilik, Dasein'ın varoluşsal yapısının odağında yer almaktadır. Böylelikle fundamental bir eksistensiyal olan tarihsellik ile zaman-içindelik fenomeni ortaya çıkarılacaktır. Bunlar zamansallığı birlikte tesis ederler.

Dördüncü Bölüm
Zamansallık ve Hergünkülük

§ 67. Dasein'ın Eksistensiyal Konstitüsyonunun Temel Mevcudiyeti ve Onun Zamasal Yorumunun Öntaslağı

Zamansal analiz, açımlanmışlığı birlikte tesis eden fenomenlerden başlayacaktır: anlama, bulunuş, düşkünlük ile söz. Böylelikle dünya-içinde-varolmayı eksistensiyal-zamansal bakımdan belirleyebilmemiz mümkün olacaktır. Ardından da diğer temel yapılar yorumlanacaktır.

§ 68. Esas İtibariyle Açımlanmışlığın Zamansallığı

Anlama zamansaldır, yani eşit derecede asli olarak istikbal, oldum-olasılık ve huzur tarafından belirlenmektedir. Ama yine de anlama esas itibariyle müstakbeldir, çünkü varoluş, varlık imkânlarına kendin tasarlama demektir. Oldum-olasılık, bulunuşu mümkün kılmaktadır. Düşkünlük huzur tarafından mümkün kılınmaktadır. Zamansallık bu üç ekstazın birliği olarak kendini gösterir.

a) Anlamanın Zamansallığı

Anlama zamansaldır. Birincil olarak müstakbeldir. Gayrisahih anlama, unutucu-beklentilendirici huzura getirmedir. Bu yüzden zati varlık imkânının üzerini kapatmaktadır. Bu anlamda, kapalılığı-açma-kararsızlığının eksistensiyal imkân koşuludur.

b) Bulunuşun Zamansallığı

Haletiruhiye fırlatılmış varolanın var olma minvalidir. Oldum-olasılık bulunuşu mümkün kılmaktadır. Çünkü Dasein kendini oldum-olasılık

olarak bulabilmektedir ancak (bulunuş). Bulunuşun iki hali vardır: korku ve havf. Bunlar oldum-olasılık üzerine temellenmektedir. Havf istikbalden, korku geçmişten neşet etmektedir.

c) Düşkünlüğün Zamansallığı

Düşkünlük huzur tarafından mümkün kılınmaktadır. Düşkünlük merak fenomeni üzerinden analiz edilmektedir. Unutma merakın bir sonucu değil, onun ontolojik koşuludur.

d) Sözün Zamansallığı

Söz kendini çoğunlukla dil ile dile getirmektedir. Dil özellikle huzura getirme içinde kendini dile getirmektedir. Bu nedenle söz zamansaldır. Zamansallık hep bu üç ekstazın birliği olarak kendini husule getirmektedir.

§ 69. Dünya-İçinde-Varolmanın Zamansallığı ve Dünyanın Aşkınlığı Meselesi

Dünya-içinde-varolmanın eksistensiyal-zamansal yorumu üç şeyi nazara almaktadır: a) bir-şey-için-bakışsal ilgilenmenin zamansallığı; b) bir-şey-için-bakışsal ilgilenmenin modifikasyonundan geçip dünya-içindeki mevcut-olanları teorik olarak bilmeye dönüşümünün zamansal anlamı; c) dünyanın aşkınlığı meselesinin zamansallığı.

a) Bir-Şey-İçin-Bakışsal İlgilenmenin Zamansallığı

Eğer ilintilendirme, ilgilenmenin eksistensiyal yapısını oluşturuyorsa, bu ise bir şeylerin beraberinde var olmak olarak ihtimam-göstermekliğin özsel konstitüsyonuna ait ise ve o da bizatihi zamansallık üzerine temelleniyorsa, o zaman ilintilendirmenin eksistensiyal imkân koşulunu, zamansallığın bir husule getiriliş halinde aramak lazım gelecektir. Bir-şey-için-bakışsal ilintilendirme, "özü gereği" ilgilendiği şeyi beklentilendiriyor olmasaydı ve söz konusu beklentilendirme, huzura-getirilenle bir birlik içinde bulunmasaydı, Dasein yoksun olanı asla "bulamazdı".

b) Bir-Şey-İçin-Bakışsal İlgilenmenin Modifikasyonundan Geçip Dünya-İçindeki Mevcut-Olanları Teorik Olarak Bilmeye Dönüşümünün Zamansal Anlamı

Bilimin bütünüyle yeterli bir eksistensiyal yorumunu yapabilmek içinse, hem varlığın anlamı, hem de varlık ve hakikat arasındaki "rabıta"nın

varoluşun zamansallığından hareketle açıklığa kavuşturulmuş olması lazımdır. İlgilenmenin "kuş bakışına sahip" kapsamlı-bakışı, o anki elle çalışma ve kullanma sırasında Dasein'a el-altında-olanı yakınlaştırmakta, bunu ise, bakış içine gireni tefsir etmek suretiyle yapmaktadır. İlgilenilenin spesifik bir-şey-için-bakışsal-tefsir-edici yakınlaştırılışına mütalaa diyoruz. Bir-şey-için-bakışsal mütalaada çevreleyen-dünyanın yakınlaştırılmasının eksistensiyal anlamı huzura-getiriliştir. Dünya-içinde mevcut-olan nesneleştirici varlık, müstesna bir huzura-getirme karakterine sahiptir. O, bir-şey-için-bakışın huzura getirişinden şu açıdan farklıdır ki, ilgili bilimde keşfedilen, sadece o mevcut-olanın keşfedilebilirliğini beklentilendirmektedir. Keşfedilmişliğin söz konusu beklentilendirilişi, Dasein'ın bir açımlanmışlığı üzerine varoluşa-dair bakımdan temellenmektedir. Bu sayede Dasein, kendini "hakikat" içinde söz konusu varlık imkânına tasarlayabilmektedir. Böyle bir tasarım mümkündür, çünkü hakikat-içinde-varolmak Dasein'ın bir varoluş belirlenimini oluşturmaktadır.

c) Dünyanın Aşkınlığı Meselesinin Zamansallığı

Aşkınlık meselesinde önemli olan, varolanlarla dünya-içinde nasıl karşılaşıldığının ve onların nasıl nesneleştirilebildiğinin ontolojik temelini ortaya çıkarmaktır. Bunun temeli açımlanmış olan dünyadır. Ufuksal şemaların birliği, bir-şey-için rabıtalarını mümkün kılmaktadır. Dasein husule geldiği müddetçe, dünya da mümkün olmaktadır. Dünya, ekstazlarla birlikte şurada var olabilmektedir.

§ 70. Dasein'sal Mekânsallığın Zamansallığı

Dasein'ın kendine-mekân-yaratması, istikamet ve mesafe-kaldırmaklık tarafından tesis edilmektedir. Dasein'ın kendine-mekân-yaratması bakımından ona havali gibisinden bir şeyin istikametsel keşfi aittir. Dasein'ın mekân içine dühul etmesi ancak ekstatik-ufuksal zamansallık temeli üzerinde mümkün olabilmektedir. Dünya mekân içinde mevcut değildir. Mekân ise ancak bir dünya içinde keşfedilebilmektedir. Dasein'sal mekânsallığın ekstatik zamansallığıdır tam da mekânın zamandan bağımsızlığını anlaşılır kılan – öte yandan Dasein'ın mekâna "bağımlılığını" da anlaşılır kılan.

§ 71. Dasein'da Hergünkülüğün Zamansal Anlamı

Hergünkülük dendiğinde, Dasein'ın "günlerini yaşayıp durduğu" nasılını imlemiş oluruz – ister kendi tutumları içinde, isterse de hep-beraber-olmaklıkla hatları önceden çizilmiş belirli minvaller içinde olsun. Hergünkülük bir varlık minvalidir – fakat o, kamusal barizliğe ait bir minvaldir. Dasein'ın eksistensiyal analizine ilişkin ilk hareket noktamızın "doğal" ufku, sadece görünürde kendiliğinden anlaşılabilir bir şeydir. Hergünkülük terimiyle aslında zamansallığı ifade etmiş oluyoruz. Zamansallık ise Dasein'ın varlığını mümkün kılar.

Beşinci Bölüm
Zamansallık ve Tarihsellik

§ 72. Tarih Meselesinin Eksistensiyal-Ontolojik Bakımdan Açığa Çıkarılışı

Formal olarak ele alındığında Dasein'ın bir ucunda ölüm, diğer ucunda doğum vardır. Dasein'ın bütünlüğü, doğum ile ölüm arasında cereyan etmektedir. Dasein bu iki uç arasında uzayıp gitmektedir. Fiili Dasein tevellüden varolmaktadır ve tevellüden de ölüme yönelik varlık anlamında ölüyordur. Her iki "uç" ve onların "arasındalığı", Dasein fiilen varolduğu müddetçe vardır. Onların var olmaları, Dasein'ın ihtimam-göstermeklik olan varlığının temeli üzerinde mümkün olmaktadır, başka hiçbir şeyle değil. Uzayıp giden uzayıp-gidişin kendine özgü hareketliliğine biz, Dasein'ın yaşanılmışlığı diyoruz. Yaşanılmışlık yapısının ve onun eksistensiyal-zamansal imkân koşullarının meydana çıkarılması, tarihselliğin ontolojik bakımdan anlaşılır hale gelmesi demek olacaktır. Dasein'ın tarihselliğinin analizi bize şunu göstermeye çalışmaktadır: söz konusu varolan, "tarih içinde yer aldığı" için "zamansal" değildir, aksine o, kendi varlığının temelinde zamansal olduğu içindir ki, tarihsel bir varoluşa sahip olmuş ve sahip olabilecektir.

§ 73. Tarihe ve Dasein'ın Yaşanmışlığına İlişkin Alelade Anlayış

Dasein'ın oldum-olasılığı, onun bir-zamanlar-oldum-olası olmasından mıdır, yoksa huzura-getirici-müstakbel olan olarak oldum-olası olduğu için mi, yani zamansallığının husule getirilişi içinde mi Dasein öyledir? Şunu iddia ediyoruz: birincil olarak tarihsel olan Dase-

in'dır. İkincil olarak tarihsel olansa dünya-içinde karşılaşılanlardır – en geniş anlamıyla sadece el-altında-olan gereçler değil, "tarihsel zemin" olarak çevreleyen doğa da buna dahildir. Dasein tarihsel olarak var olandır.

§ 74. Tarihselliğin Temel Konstitüsyonu

Kendi varlığı içinde müstakbel olarak var olabilen bir varolan, yani kendi ölümüne hür kalmak suretiyle tuz buz olup yine kendi fiili şuradalığına kendini geri fırlatabilen bir varolan, yani sadece müstakbel bir varolan olarak eşit derecede asli anlamda oldum-olası olabilen bir varolan, miras aldığı imkânları kendine nakletmek suretiyle kendi fırlatılmışlığını devralabilmekte ve "kendi zamanı" bakımından içinde-bulunulan-anadair olabilmektedir sadece. Aynı zamanda sonlu olan bir sahih zamansallıktır sadece, kader gibisinden, yani sahih tarihsellik gibisinden bir şeyi mümkün kılabilen. Sahih ölüme yönelik varlık, yani zamansallığın sonluluğu, Dasein'ın tarihselliğinin gizli kalmış temelidir.

§ 75. Dasein'ın Tarihselliği ve Dünya-Tarihi

Tarihin yaşanılmışlığı, dünya-içinde-varolmanın yaşanılmışlığıdır aslında. Dasein'ın tarihselliği, özü gereği dünyanın tarihselliğidir. Ekstatik-ufuksal zamansallığın temeli üzerinde dünya, Dasein'ın husule getirilmesi için vardır. Dasein fiilen varolduğu müddetçe, dünya-içinde keşfedilebilir olanlarla karşılaşır. Tarihsel dünya-içinde-varolmanın varoluşuyla birlikte el-altında-olanlar ile mevcut-olanlar dünyanın tarihine dahil olmuş oluvermektedirler. Dünya-içindeki bu varolan, dünya-içinde bir varolan olarak var olduğu için tarihseldir. Onun tarihi, "ruhun" "deruni" tarihine sadece eşlik eden "harici" bir şey de değildir asla. İşte söz konusu varolana biz dünya-tarihsel-olan diyoruz. Dünyanın zaman üzerine temellenen aşkınlığı sebebiyle, dünya-içinde-varolmak suretiyle varolunurkenki yaşanılmışlık içinde dünya-tarihsel olan şeyler "nesnel" olarak zaten şuradadırlar, henüz tarihbilimsel olarak kavranmamış olsalar bile. Sahih tarihselliğin zamansallığı, öndeleyici-tekerrür-ettirici içinde-bulunulan-an olarak bugünün huzurdan-kaldırılması ve herkes alışkanlıklarından kurtulması demektir. Öte yandan gayrisahih tarihsel varoluş, "geçmişin" yadigârlarıyla dolup taşarak ve tanınmaz hale gelmiş olduğundan modernliği arayıp durmaktadır. Sahih tarihsellik, tari-

hi, mümkün olanın "geri dönüşü" olarak anlamakta ve bu sebeple de, varoluşun kadersel-içinde-bulunulan-ansal olarak kapalılığı-açma-kararlılığındaki tekerrür içinde açık bulundukça elindeki imkânın geri dönebileceğini bilir.

§ 76. Tarihbiliminin Dasein'ın Tarihselliğinden Neşet Eden Eksistensiyal Menşei

Dasein ve sadece Dasein aslen tarihsel olarak var olduğu için, araştırmaların olası objesi olarak tarihbilimsel tematizasyonun bize sunduğu şeylerin varlık minvali, bir-zamanlar-oldum-olası olan Dasein minvalinde olmalıdır. Zira dünya-içinde-varolma olarak fiili Dasein'la birlikte dünya-tarihi de var olabilmektedir. Eğer Dasein artık şurada var değilse, o zaman dünya da bir-zamanlar-oldum-olasıydı olacaktır. Evvelden dünya-içinde el-altında-olmuş-olanın hala daha yok olmamış olması ve bir-zamanlar-oldum-olası olan dünyanın içindeki bir yok olmamış olan olarak şimdi "tarihsel" bakımdan mevcut bulunması bahsedilen bu durumu değiştirmeyecektir. Tarihbilimsel açımlamalar bile istikbalden hareketle kendini husule getirmektedirler. Tarihbiliminin muhtemel objelerinin "tercih edilişi", tarihbilimin menşei olan ve sadece onda var olabilen Dasein'ın tarihselliğinin meydana getirdiği fiili varoluşa-dair seçimlerle zaten tayin edilmiş olmaktadır. Fakat sahih tarihbilimin temelinin zemini ise, ihtimam-göstermekliğin varoluşsal varlık anlamı olan zamansallıktır.

§ 77. Tarihsellik Meselesine İlişkin Yukarıdaki İrdelemenin W. Dilthey'ın Araştırmaları ve Kont Yorck'un Fikirleriyle Olan Rabıtası

Tarihbilimsel bilimlerin temel kavramları (ister onların nesneleri, ister ise ele alınış minvalleri olsun), varoluş kavramlarından meydana geldiği için, tinbilimlerin teorisi, Dasein'ın tarihselliğinin tematik olan eksistensiyal yorumunu bünyesinde koşul olarak taşır. Dilthey'ın araştırma faaliyetlerinin peşinde koştuğu hedef hep bu olmuştur. Bunlar ise, Kont Yorck'un fikirleriyle daha da aydınlığa kavuşmuştur.

Altıncı Bölüm
Alelade Zaman Kavramının Menşei Olarak Zamansallık ve Zaman-İçindelik

§ 78. Buraya Kadarki Zamansal Dasein Analizimizin Noksanlığı

Tarihin zamansal karakterine ilişkin yukarıdaki yorumlar noksandır, çünkü zaman hesabı olgusunu dikkate almamıştır. Zaman olgusu hesabı, saat ve kronometre gibi ölçüm aletlerini mümkün kılabilmektedir. Bu olguyu, eksistensiyal-zamansal analizimize mutlaka dahil etmek zorundayız.

§ 79. Dasein'ın Zamansallığı ve Zaman ile İlgilenme

Bir-şey-için-bakışsal anlamasal ilgilenme zamansallık üzerine temellenmiş olup, beklentilendirici-muhafaza-edici huzura-getirme halindedir. İlgilenici hesap etme, planlama, tedbir alma ve koruma olarak o, ister yüksek sesle olsun, ister değil, aslında hep şunu söyleyip durmaktadır: "sonra" şunlar olmalı, "önce" şunu halletmek lazım, "şimdi" şunu takviye etmeli, "daha önce" yapmamıştık veya kaçırmıştık çünkü. "Şimdi", "daha önce" ve "sonra"nın kendiliğinden anlaşılır gibi görünen bu ilinti yapısına biz tarihlendirilebilirlik diyoruz. Zamansallık şuradalığın açıklıkta-oluşunu ekstatik-ufuksal olarak tesis ettiği içindir ki, asli olarak hep şuradalık içinde tefsir edilebilir ve böylelikle tanınır niteliğe sahip olabilmektedir. Fiilen fırlatılmış olan Dasein, kendine zaman "tanıyabilmekte" ve onu kaybedebilmekte, çünkü ekstatik olarak uzayıp giden zamansallık olarak ona zamansallık üzerine temellenen şuradalığın açımlanmışlığıyla belirli bir "zaman" tevdi edilmiş olmaktadır.

§ 80. İlgilenilen Zaman ve Zaman-İçindelik

Zamanın kamusallaştırılıp yayınlanması, daha sonra gelen ve ara sıra oluşan bir şey değildir. Dasein ekstatik-zamansal olarak hep açımlanmış bir varolan olarak var olduğu ve varoluşa anlamasal tefsir ait olduğu içindir ki, ilgilenmeler sırasında zaman da kamusallaştırılıp yayınlanabilmektedir. Herkes kendini ona göre ayarlar ve böylece o, herkes için şöyle veya böyle mevcut bulunur olmalıdır. Zamanın kamusal olarak "verili" olmasının sebebi, Dasein'ın fırlatılmış olmasıdır. Fırlatılmış, "dünyaya" tevdi edilmiş, kendine zaman tanıyan Dasein'ın zamansallı-

ğıyla birlikte "saat" gibisinden bir şey de, yani düzenli olarak dönüp durma özelliğiyle beklentilendirici huzura getirme içinde erişime açık hale gelen bir el-altında-olan da birlikte keşfedilmiş olmaktadır. Dolayısıyla zaman ölçümü yapıldığında zaman kamusallaştırılarak yayınlanmış olur. Dünya-zamanı her türlü olası nesneden çok daha "nesneldir", çünkü dünya-içindeki varolanların imkân koşulu olarak dünyanın açımlanmışlığıyla beraber hep zaten ekstatik-ufuksal olarak "nesneleştirilmektedir". Fakat dünya-zamanı, her türlü olası özneden çok daha "özneldir", çünkü fiilen varolmakta olan benliğin varlığı demek olan ihtimam-göstermekliğin doğru biçimde anlaşılması bağlamında varlığı esasen mümkün kılandır.

§ 81. Zaman-İçindelik ve Alelade Zaman Kavramının Ortaya Çıkışı

Zamanı sonsuz, yok olup giden, geri döndürülemez bir şimdiler dizisi olarak tarif eden alelade karakterizasyon, düşkün Dasein'ın zamansallığından neşet etmektedir. Dolayısıyla alelade zaman tasavvuru doğal bir haklılığa sahiptir. O, Dasein'ın hergünkü varlık minvaline ve en yakındaki hakim varlık anlayışına aittir. Bu yüzden de öncelikle ve çoğunlukla tarih, kamusal anlamda zaman-içindeki bir yaşanılmışlık olarak anlaşılmaktadır. Bu zaman tefsiri, "hakiki" zaman kavramını yansıttığını ve zaman yorumu için mümkün olan yegane ufkun hatlarını çizdiğini iddia ettiği anda söz konusu münhasır ve mümtaz haklılığını kaybediverir. Daha ziyade şu ortaya çıkmıştır: Dünya-zamanın neden ve nasıl Dasein'a ait olduğunu, ancak onun zamansallığından ve husule getirilişinden hareketle anlamak mümkün olabilecektir.

§ 82. Zamansallık, Dasein ve Dünya-Zamanının Eksistensiyal-Ontolojik Rabıtasının Hegel'in Zaman ile Tin Arasındaki İlişkiye Dair Anlayışından Hareketle Ortaya Konulması

Hegel tinin zaman-içinde oluşunu bir olgu olarak ortaya koyup geri çekilmemekte, "bütün somut ve duyusal olanlar" demek olan tinin zamana dahil oluşunun nasıl mümkün olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Buna göre zaman, tini adeta içine alabilmelidir. Öte yandan tin, zamana ve onun özüne akraba olmalıdır. Bu durumda irdelenecek iki şey vardır: 1. Hegel zamanın özünü nasıl ihata etmektedir? 2. Tinin özüne ne aittir ki, tin "zaman içinde meydana gelebiliyor" olsun?

a) Hegel'de Zaman Kavramı

Hegel mekân ve zamanı biraraya getirirken bunu, sadece dışsal bir yan yanalık olarak yapmamaktadır: mekân "ve de zaman" demektedir o buna. "Felsefe söz konusu 've de' ile mücadele edip durmaktadır". Mekândan zamana geçiş, onu ele alan paragrafların art arda sıralanması demek değildir. Aksine "mekân bizzat ona geçmektedir". Mekân zaman olarak "var"dır. Yani zaman, mekânın "hakikati" olarak vardır. Hegel'in zaman yorumunun, tümüyle alelade zaman anlayışı istikametinde hareket ettiğini göstermek için teferruatlı bir irdelemeye gerek bile yoktur. Hegel zamanı, şimdilerden hareketle karakterize ederken, onların bütün yapısının örtülü ve tesviyede kalışını varsaymaktadır. Çünkü ancak bu şekilde onu "ideal" bir mevcut-olan olarak temaşa etmek mümkündür.

b) Zamanın Tinle Arasındaki Rabıtası Hakkında Hegel'in Yorumu

Kendini kendi kavramına doğru taşıyan tinin gelişiminin huzursuzluğuna negasyonun negasyonu denir. Dolayısıyla tinin, kendini gerçekleştirirken, dolayımsız negasyonun negasyonu olan "zamanın içine" dahil olmaktan başka bir çaresi yoktur. Çünkü "zaman, bizatihi var olan kavramın kendisidir ve boş görü olarak kendini bilince sunar. Bu sebeple tin zorunlu olarak zaman içinde tezahür eder ve saf öz kavramını ele geçirinceye, yani zamanı iptal edene kadar zaman içinde tezahür etmeye devam eder. O, benlik tarafından ele geçirilmeyen, dışsal olarak temaşa edilen saf benliktir, salt temaşa edilen kavramdır". Böylece tin, kendi özü itibariyle mecburen zaman içinde tezahür eder. "O halde dünya tarihi, aslında zaman içinde tezahür eden tinin tefsiridir, nasıl ki mekân içinde doğa idesi kendini tefsir ediyorsa". Gelişimin hareketine ait olan "dıştalama", var-değil ile bir ilişkiyi bünyesinde barındırmaktadır. İşte o, kendini açıp genişleyen şimdi olarak anlaşılan zamandır.

§ 83. Dasein'ın Eksistensiyal-Zamansal Analitiği ve Esas İtibariyle Varlığın Anlamına İlişkin Fundamental-Ontolojik Sorunun Kendisi

Buraya kadarki etütlerimizin görevi, fiili Dasein'ın asli bütünlüğünü, sahih ve gayrisahih varolma imkânları açısından eksistensiyal-ontolojik bakımdan kendi temelinden hareketle yorumlamak idi. Bu temelle birlikte ihtimam-göstermekliğin varlık anlamı olarak zamansallık da kendini ortaya çıkarmıştı. Zamansallığı meydana çıkarmadan önce Dasein'ın

hazırlık niteliğindeki eksistensiyal analitiği sayesinde ortaya konulmuş olanlar, böylelikle Dasein'ın asli varlık bütünü yapısı içine katılmış, yani zamansallığa geri getirilmiş olmaktadır. Varlık "idesinin" menşei ve imkânlarını araştırabilmek için, formal-mantıksal "soyutlama" yoluna gitmek, yani teminat altına alınmış bir soru ve cevap ufkunu tayin etmiş olmak asla yeterli olamaz. Yapılması gereken şey, ontolojik fundamental soruyu aydınlığa taşıyacak bir yol arayıp bulmak ve onu kattetmektir. Bu yolun, yegane yol olup olmadığına ve hatta doğru yol olup olmadığına, onu kattettikten sonra karar verebiliriz. Varlığın nasıl yorumlanması gerektiğine ilişkin kavgayı halihazırda çözümleyebilmemiz mümkün değildir, çünkü o henüz başlamamıştır bile. Netice itibariyle bu kavgayı "zorla başlatmak" da mümkün değildir, çünkü kavganın başlayabilmesi için bazı hazırlıklara ihtiyaç vardır. İşte bu inceleme, tam da bu istikamette yol almaktadır. Yoksa asli zamandan hareket edip varlığın anlamına vardıran bir yol mu vardır? Yoksa bizatihi zaman kendini varlığın ufku olarak mı açığa çıkarmaktadır?

Not

1 Ayrıca bkz.: Andreas Luckner, *Martin Heidegger: "Sein und Zeit" – Ein einführender Kommentar*, UTB für Wissenschaft, Paderborn, 1997. Stephen Mulhall, *Heidegger ve "Varlık ve Zaman"*, Çev. Kaan H. Ökten, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1998. William Blattner, *Heidegger's "Being and Time" – A Reader's Guide*, Continuum, Londra, 2006. Michael Gelven, *A Commentary on Heidegger's "Being and Time"*, Revised Edition, Northern Illinois University Press, DeKalb: 1989. Magda King, *A Guide to Heidegger's "Being and Time"*, Haz. John Llewelyn, SUNY Press, New York, 2001. Hubert L. Dreyfus, *Being-in-the-World – A Commentary on Heidegger's "Being and Time" – Division I*, The MIT Press, Cambridge, 1991. Joseph J. Kockelmans, *Heidegger's "Being and Time" – The Analytic of Dasein as Fundamental Ontology*, The Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, Lanham, 1989. Ayrıca bkz. *http://www.philosophisches-lesen.de/heidegger/suz/zusammenfassung2.html*.

Yücenin Postmodern İçerimleri

SÜREYYA SU

"Modern estetik bir yüce estetiğidir."

"Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir."

Lyotard

Lyotard, çağdaşı diğer Fransız düşünürlere göre (Foucault, Deleuze, Baudrillard, Derrida vd) postmodern etiketiyle en sorunsuz anılan isimlerden biridir. Onun postmodern ile neredeyse özdeşliğe varan ilişkisi, başta *Postmodern Durum* kitabı olmak üzere, etik, politika ve estetik alanlarında doğrudan postmodern başlığıyla bir dizi tartışma yapmış olmasından kaynaklanır. Postmodern teriminin felsefeye girmesi ve insani bilimlerde popülerleşmesi büyük ölçüde Lyotard sayesinde olmuştur denebilir. Nitekim, Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı kitabı, terimin felsefe alanında kullanıldığı ilk çalışmadır.[1]

Lyotard her şeyden önce bütünleştirici ve evrenselleştirici kuramlara ve yöntemlere gayretkeşlikle saldırırken tüm kuramsal düzlemlerde ve söylemlerde farklılık ve çoğulluğun bir numaralı yandaşı olarak ortaya çıkmıştır. Söylemlerin heterojenliğini vurgulayan Lyotard, Kant'ı izleyerek kuramsal, pratik ve estetik yargı gibi alanların özerk olduklarını, kendilerine özgü kuralları ve ölçütleri olduğunu savunmuştur. Böylelikle evrenselci ve temelci kuram nosyonlarının yanı sıra felsefe, toplum kuramı ya da estetik gibi birbirinden ayrı alanlarda bir yöntemin ya da bir dizi kavramın imtiyazlı bir statüsü olabileceği doğrultusundaki iddiaları reddetmiştir. Lyotard'ın felsefesi, estetik kaygılardan epeyce beslenmiş olup, sanat ve estetik üzerine dü-

şünceleri içerir.[2] Lyotard postmodern terimini paganla, çoklukla, kuralların, ölçütlerin ve ilkelerin yokluğuyla ve yeni söylemler ve değerler üretme ihtiyacıyla bağdaştırır.

Lyotard'ın, özellikle 1980'li yıllardan itibaren, metinlerinin birçoğu Kant üzerine yapılan yorumlardan ibarettir ve postmodern uğrakta Aydınlanmanın akılcı felsefesinin arketipi olarak tanımlanan bir filozofa şaşırtıcı bir dönüşü işaret eder. Lyotard'ın Kant'ı, kuramsal yargı ile ahlaki yargı arasında, betimleyici deyimler ile kural koyucu deyimler arasında kapatılamaz gedikler açan üç eleştirinin felsefecisidir. Lyotard üçüncü *Eleştiri*'yi bu gediği kapatma girişimi olarak, farklı söz rejimlerini bağlantılandırma çerçevesinde yorumladığı bir proje olarak okur. Lyotard, yalnızca adalet, topluluk, karşılıklı anlama vb İdea'sının olabileceğini ve bu İdea'ların düzenleyici birer ideal olarak hizmet edebilirken, özgül vakalarda tözsel ölçütler ya da evrensel yargılar yaratamayacağını belirten Kant'ın konumunu izler. Kant'ın aşkın ve evrenselci uğraklarını bir yana bırakan Lyotard, bunun yerine eleştirel Kant'a, üç yargı yetisinin; kuramsal, ahlaki ve estetik yargı yetilerinin eleştirisini yapan Kant'a sahip çıkar.[3]

Kant, bilişsel anlama alanları ile pratik akıl arasında meydana gelebilecek herhangi bir karışıklığın önüne geçmek istemişti. Kant ayrıca, uygun zeminlerin varlığını gerektiren doğruluk iddiaları ile herhangi bir standart tarafından doğrulanamayan ya da yanlışlanamayan "akıl idealarını" titizlikle birbirinden ayırmaya çalışıyordu. Lyotard'a göre bu hassasiyet, "söylemler"i ya da "dil oyunları"nı içeren çeşitli "söz rejimleri"nin yoksunluğu ile mutlak ayrışıklığı vurgulayan Kant'ın postmodern okunuşunun yolunu açmıştır.[4] Her biri ayrı bilişsel, tarihsel ya da ahlaksal-siyasal ölçütü içeren ayrışık dil oyunlarına duyulan inanç, rakip yorumlar arasında seçim yapmanın olanaksız olduğunu ima etmektedir. Buradan hareketle, bilişsel doğruluk iddialarının değerini düşürmenin ve temsil edilemezlik düşününü ahlaksal alanda mutlak en yüksek mevkiye çıkartmanın aracısı olarak Kantçı yüceye doğru bir dönüş söz konusudur.

Öncelikle, Lyotard çeşitli söylemleri kendi kurallarına, yapısına ve hareketlerine sahip dil oyunları olarak düşünmemizi öneren Wittgenstein'ın dil oyunları yaklaşımını bilgiye uyarlar. Buna göre dil oyunları ayrı ölçüt ve kurallar tarafından yönetilir ve hiçbiri diğerlerine göre ayrıcalıklı konumda değildir. Lyotard'a göre dil oyunları aslında toplumu bir arada tutan toplumsal bağlardır. Bu nedenle Lyotard toplumsal etkileşimi birincil olarak bir oyunda hareket etme, bir rol oynama ve çeşitli ayrık dil oyunlarında yer alma ba-

zında nitelendirir. Bu terimler içerisinde benlik'i, katıldığı dil oyunlarının etkileşimi olarak niteler. Nitekim, Lyotard'ın postmodern toplum modeli, bireyin, çeşitlilik ve çatışma yoluyla nitelenebilecek bir düşman ortamdaki çeşitli dil oyunları içerisinde mücadele verdiği bir toplumdur.[5]

Wittgenstein dil oyunları fikrini, herhangi bir ifade ile atıfta bulunduğu iddia edilen "gerçeklik" arasındaki ilişkinin ya da bir söylemle "dışarısı" arasındaki ilişkinin ne olduğuna karar verme şeklindeki felsefi soruna bir çözüm olarak geliştirmiştir. Sokrates'in yaptığı gibi, Bilgi nedir? diye sormak ve bu soruya verilecek tek bir yanıt olduğunu düşünmek yerine Wittgenstein, "bilgi"yi (ve "hakikat"i) belirli dil oyunlarının içsel özellikleri olarak düşünmek gerektiğini önermiştir. Böylece mutlak bilgi ya da hakikat diye bir şey ortadan kalkar: Bunun yerine, sistemli belirli koşullar altında, değişik dil oyunlarının değişik kural ve emirlerine göre bilgiler ve hakikatler olarak görülebilecek pek çok şey ortaya çıkar. Böylece, Wittgenstein'a göre dil oyunları, ölçütleri oluşturur.[6]

Lyotard, hepsi de kendi kuralları ve ölçütlerince yönetilen Kant'ın ayırt ettiği üç yeti ve yargı türüyle Wittgenstein'ın dil oyunları arasında yapısal bir paralellik görür. Bununla birlikte, söylemin kaçınılmaz bir heterojenlik barındırdığını ortaya atıp evrensel ya da genel ölçütler tarafından özümsenemeyecek farklılıkların daima olacağını varsayarak düşüncesini bu iki filozofun yaklaşımının ötesine taşır.

Lyotard kuramını toplumsal ve kültürel hayatın daima birbirinden farklı konumlar arasında bölüneceğini ve dildeki çatışmanın kaçınılmaz bir durum olduğunu önceden varsayan bir tartışmacı bilgi üzerinde bina eder. Fark nosyonu, tam da bu farklılıkların dillendirilmesini, azınlık ve muhalif görüşlerin dile dahil edilmesini ve toplumsal söylemlerde onaylanmasını sağlama almaya girişir. Nitekim Lyotard'ın postmodern kuramı, farkı, tüm seslerin konuşmasına ve toplumsal tartışmacı bilgi alanına girmesine izin verilen temel ilke olarak onaylar.[7]

Lyotard'ın en son konumunu şekillendiren bir diğer uğrak, Kant'ın yüce estetiğidir. Lyotard'a göre yüce, tam da dile getirilemeyendir, uzlaşımsal sözcükler ve biçimler içerisinde sunulmaya direnendir, yeni bir dil ve yeni biçimler gerektirendir. Lyotard ısrarla bütünlüğü reddederek, dil oyunlarının, zamanın, öznenin ve toplumun parçalı oluşunun üzerinde durur. Organik birliğin reddine ve parçalılığın benimsenmesine ilişkin olarak ilgi uyandıran şeylerden birisi, söz konusu inancın tarihsel avangard hareketler tara-

fından daha önce kabul görmüş olmasıdır. Avangard hareketler de birliğin çözünmesini istiyorlardı. Avangard etkinliklerde çalışmanın tutarlılığı ve özerkliği etraflıca sorgulanmış ve hatta yöntemsel açıdan yıpratılmıştır.[8] Bu noktada avangardcı estetik nosyonlar postmodern kuramsal ve politik konumların merkezinde yer alır ve Lyotard'ın estetikleştirilmiş kuramı ve politikasına ve politik estetiğine gönderi çerçevesini sağlayan, yine yüce kuramıyla Kant'tır.[9]

Kant'a göre, yücede hayal gücü, biçimsel düşünümsel yansıtmadan tamamen farklı bir etkinliğe bırakır kendini. Doğanın olağanüstü büyüklüğü ve gücüyle yüz yüze gelindiği zaman yüce duygusu yaşanır. Hayal gücü sanki burada kendi sınırıyla karşı karşıya gelir; en üst noktasına ulaşmaya zorlanır ve kendisini kendi gücünün uç noktasına getiren bir şiddeti deneyimler. İlk bakışta, hayal gücümüzü güçsüzlük içine düşüren şiddeti, doğal nesneye, yani duyulur doğaya atfederiz. Fakat aslında, bizi duyulur dünyanın bu şiddetini bir bütünlük içine sokmaya zorlayan, akıldır. Bu bütünlük, düşünülür ve duyu üstü bir dayanağa sahip olduğu ölçüde duyulur olanın idesidir. Böylece hayal gücü kendisini kendi gücünün sınırını aşmaya itenin akıl olduğunu anlar; akıl, hayal gücünü, bir ide ile karşılaştırıldığında kendi gücünün yetersizliğini kabul etmeye zorlar.

Böylelikle yüce, bizi, hayal gücü ve akıl arasındaki doğrudan öznel bir bağıntı ile karşı karşıya getirir. Fakat bu bağıntı, bir uyumdan çok bir uyuşmazlıktır; aklın talepleri ile hayal gücünün kudreti arasında deneyimlenen bir çelişkidir. Burada hayal gücünün özgürlüğünü kaybeder gibi görünmesinin ve yüce duygusunun hoşlanmadan çok bir hoşlanmama olarak ortaya çıkmasının nedeni budur. Fakat bu uyuşmazlığın sonunda bir uyum ortaya çıkar; hoşlanmama bir hoşlanmayı mümkün kılar. Hayal gücü, her bakımdan kendisinin ötesine geçen bir şey tarafından kendi sınırı ile karşı karşıya getirildiğinde kendisine akli idenin erişilmezliğini tasarlamak ve tam da bu erişilmezliği duyulur dünyada varolan bir şey kılmak suretiyle, kuşkusuz olumsuz bir tarzda bizzat kendi sınırının ötesine geçer.

> "Çünkü hayal gücü, kuşkusuz, duyulur dünyanın ötesinde tutunabileceği hiçbir şey bulamasa da, yine de duyulur engellerin bu bir yana itilmesi hayal gücüne bir sınırlanmamışlık duygusu verir; ve işte bu öteye geçme de, sonsuz olanın bir sunumudur. Böyle olmakla bu öteye geçme asla olumsuz bir sunum olmaktan öte bir şey olamaz- ama yine de ruhu genişletir."[10]

Böyle bir şey, hayal gücü ve aklın "uyumsuz uyumudur". O halde hayal gücü ve akıl arasındaki uyum, uyuşmazlık içerisinde ortaya çıkarılmıştır. Kant'a göre, estetik yargının temel paradokslarından kaçış yoktur. Estetik yargı hoş ama nesnel, bireysel ama evrensel, kendiliğinden ama zorunlu, kavramsız ama entelektüel, ahlaki öğretisi olmayan ama bizim ahlaki doğamızı açığa çıkaran bir şeydir. Örneğin yüce duygusu bizde o şekilde ortaya çıkar ki, bizi yüksek bir amaçlılığa ve ahlak yasasının gelişine hazırlar. Güzel duygusu da, iyinin belirsiz bir algılanışı olmayıp, güzel ve iyi arasındaki sentetik bir bağıntıya dayalı olarak bizi iyi olmaya yatkınlaştırmakta ve ahlakiliğe yöneltmektedir.

Kant'a göre yüce, bütün tasarım gücümüzü aşan, uygun duyumsal ya da kavramsal anlayış tarzını bulamayacağımız bir deneyim ve bu yetiler arasında uyumlu denge ya da anlaşma duygusu oluşturmadığı sürece güzelden ayrılan bir şeydir. Yüce, Kant için, başka türlü tam anlamıyla ifade edilemez olanı ifade etmenin bir yoludur ve esas olarak, bir yargı gücü düzenidir. Güzel ve iğrençten farklı olan yüce doğada değil akılda bulunabilir. Yüce, hem "evrensel olarak geçerli" hem de "çıkardan bağımsız" iken, şeylerin yüce olduğuna hükmedecek analitik süreç, doğal *a priori* bir koşul değil, kültürel bir başarıdır. Bundan dolayı, evrensel olan ve çıkar gözetmeyen yüce, her zaman özel kültürel ilgilerin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu durumda yüce, bir bilim olarak estetiğin imkânlarını tartışmalı hale getirir. Nitekim Kant'a göre, "Güzelin bilimi yoktur, ancak Eleştirisi olur."[11] Burada estetikle ilgili sorun, sanatın sanat olarak anlaşılması için gereken ilkenin hangi tür kurallar olduğuna dönüşür:

> "Zira her sanat belirli kurallar öngörür; bu kurallar, bir sanat ürününü daha en baştan mümkün kılacak bir temeli teşkil eder. Sonra bunun bir sanat ürünü olarak görülüp görülmemesi, bu bağlamda mümkün olup olmadığı bu kurallara tabi olacaktır. Gelgelelim, ["hoş sanat" tarafından uyandırılan hislerden farklı olarak onunla sınırlı olmayıp bilişsel anlayışı da içeren] güzel sanatlar kavramı, kendi ürününün güzelliği üzerine, bir kavramı kendisinin belirleyici zemini olarak alan ve sonuç olarak ürünü mümkün kılacak biçimde bir kavrama dayanan herhangi bir kuraldan kaynaklanan bir yargı getirilmesine izin vermez. Sonuç olarak güzel sanatlar, ürünlerini oluştururken uyguladığı kuralı kendiliğinden düşünüp tasarlayamaz."[12]

Öyleyse sanat, bir yargı kuralının yokluğunda, kendine dair yargıda bulunmaya çağırır bizi. Dolayısıyla estetik yargı, bir yargılama ilkesi bulmayı içerir, çünkü estetik yargının kuralları *a priori* olarak verili değildir. Bu bakımdan sanat bizi anlayışımızın sınırlarına çağırır, çünkü bize (kavramlar yoluyla) devam etmek için hiçbir şey vermez ve yine de onu anlamanın *birincil ödevi* olarak, onu anlamamızı sağlayacak bir ilke bulmanın güçlüğünü sunar bize.

Estetik yargı sorunu, Lyotard'ın çalışmasında da önemli bir yer tutar. Lyotard'ın açıklamasına göre, çalışmasındaki hayli büyük Kant etkisi, "Kavram ya da ahlak yasasının Kant'ından değil, kendini bilgi ve kurallar hastalığından iyileştirdiğinde ortaya çıkan hayal gücünün Kant'ından kaynaklanır."[13] Bu açıklamaya göre, Kant "saf akıl" ve "pratik akıl" üzerine birinci ve ikinci *Eleştiri*'leri yazdığında akılcı düşünceden fazlasıyla "zehirlenmiş" ve *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı kitabı yazarak, Lyotard'ın "bilgi ve kurallarla" karşıt konuma koyduğu "imgelem"e sağaltıcı bir hava değişimi vermiştir. Böylece "imgelem"in sağlıklı ve yaratıcı Kant'ı, "bilgi ve kurallar"ın hasta Kant'ına karşı bir konuma yerleştirilmiştir. Öyleyse Lyotard'a göre ortada iki Kant vardır: Biri akıl ve Aydınlanma'nın tarafında, bu yüzden de zehirlenmiş olan, diğeri imgelemin ve Romantizmin tarafında, bu yüzden de sağaltılmış olan. Bu karşıtlık ilkesi Lyotard'ın belirleyici ilkeler nosyonunu sorguladığı için ayrıcalıklı gördüğü Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'sine getirdiği okumayı belirler. Lyotard'a göre üçüncü *Eleştiri*'deki Kant, bilişin estetik, politik ve etik olaylara karar vermekte temel oluşturamayacağını gören sağlıklı Kant'tır. Dolayısıyla Lyotard'a göre, etik ve politikanın alanları, estetik üzerine yapılan yargıya dayalı aşkın çalışmalarıyla aydınlatılmıştır. Estetik yargının ayırt edici özelliği, yargıladığı nesnenin hangi kurallara dayanmakla bir nesne olarak oluşturulduğunu bilmemesidir. Lyotard'a göre bu durum yalnızca estetik nesnelerle sınırlı değildir, politik ve etik nesnelerin doğasını da anlatır. Böylece Lyotard, bu anlamda politik ve etik yargıların da estetik olduğu sonucuna varır.

Lyotard'ın son dönem çalışmalarında üstünde durulan ana sorun, postmodernizmi meydana getiren ayrışık alanlar ile söylemler arasındaki bağlantının, bunların kendine özgülüklerini olumsuzlamaksızın nasıl kurulacağını göstermeye yöneliktir. Nitekim bu amaç doğrultusunda gerçekleştirdiği Kant üzerine özgün okumalarında Lyotard, eleştirel yargı gücünü biliş yetisinden türetmeye yönelik çabayı bütünüyle olumsuzlamayan Kant felsefesinin postmodern içerimlerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda eleştirel yargıyla ilintili evrenselleştirme biçiminin bir istemden daha ötesi olamayacağını, buna bağ-

lı olarak da Kant'ın "evrensel uzlaşma" tasarımının, Habermas ve Rorty gibi iletişim felsefesi kuramcılarının öngördüğünün tersine, uzlaşmayla varılmış ve önceden belirlenmiş bir toplum tasarımına götürmeyip uzlaşmacı olmayan, açık uçlu, her durumda çatışan, önceden belirlenmemiş bir toplum tasarımı doğuracağını ileri sürmektedir. Lyotard, yargı sorununun hem estetik hem de siyasal alanlar için temel bir değeri olduğunun özellikle iyi bilinmesi gerektiğini, çünkü bu alanlarda gerek tasarımın gerek kavramsal bilginin gerekse de etik belirlenimin kendi iç sınırlanmalarıyla yüz yüze kaldıklarını belirtmektedir. Her iki alanın da şu ya da bu yolla belli bir kavramdan ya da önceden verili bir sistemden türetilmesinin estetik ve siyasal bir dogmacılığa yol açacağının altını özellikle çizen Lyotard, bu duruma karşı yüzünü bütünüyle yeni bir eleştirel söylem geliştirme arayışına dönmüştür.

Lyotard, *Yüce Çözümlemesi Üzerine Dersler* başlıklı çalışmasında, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin postmodern içerimlerini, özellikle yüce kavramına getirdiği yorumlarla bir adım daha öteye taşımıştır. Buna göre Lyotard, Kantçı yücenin sunuma ya da temsile getirilen sınırlamalara yönelik sağladığı farkındalık yoluyla, toplumsal-siyasal alanın hiçbir şeye indirgenemez ayrışıklığına duyulan saygıya dayalı olarak estetiğe eleştirel bir yaklaşım sunduğunu ileri sürmektedir. Lyotard her bir tarafın kendi doğruluk iddialarını askıya alarak diğer tarafın bakış açısının ayrılığına saygı gösterdiği çoğulcu bir bakış açısını benimser.

Lyotard'a göre yüce, doğruluk ve değer söylemlerimizi ya da çoğunlukla bilişsel olan bir "söz rejimi" yoluyla bütün sohbeti tekeline almaya çalıştığı zaman, çeşitli adaletsizlik türlerini barındıran bir ayrışıklık indeksi olarak su yüzüne çıkmaktadır. Öyleyse Lyotard'a göre yüce, bizi "akli" hükümlerin geçersiz olduğu, üzerinde anlaşmaya varılabilecek ortak bir ölçüt bulunmadığı ve kuralların işlemediği bir yere, yani düşüncenin sınır boyunun ötesine taşımaktadır. Lyotard, yüce düşününü Kant'ın gösterdiği amacın çok ötesindeki bir amaç için kullanma eğilimindedir. Lyotard'ın yolu Kant'tan, Kant'ın estetik yüceyi aşkın bir otorite konumuna getirmesiyle birlikte ayrılır.[14]

Lyotard için, Kant'ın yüce kavramı modernlik nosyonuyla sıkı bir ilişki içindedir ve bir Kafka karakteri gibi modern sanat ve edebiyattan bize çok tanıdık gelen yabancılaşma teması ve "inancın yıkımı" ile "gerçekliğin yokluğu" olgularıyla ayırt edilir. Nietzsche'nin nihilizmi bu "gerçekliğin yokluğu"nun bir ifadesi olduğu gibi, Lyotard tarafından sanatta modernizmin arkasındaki itici güç olarak görülen yüce kavramı da bir başka ifadesidir.

Nietzsche için, dilde ve bilgide eski değerlerin yeniden değerlendirilmesi ve yeni değerlerin yaratılmasını da kapsayacak bir devrimin gerçekleşmesine fırsat verecek olan, "nihilizmin" ortaya çıkışıdır. Nihilizm, "en yüksek değerlerin kendi değerlerini düşürmeleri ve 'niçin?' sorusuna hiçbir yanıt verilememesi" anlamına gelir. Mutlak dinsel ve ahlaksal değerlere inanmaktan *hiçliğe* inanmaya geçiş. Hıristiyan dünya görüşü ve evrensel değerler sisteminin çöküşüyle birlikte dünya artık, anlam, erek ve amaçtan yoksun görünür. Bu haliyle nihilizm, Nietzsche[15] tarafından, insanlığın yaşaması gereken "patolojik geçiş evresi" olarak tanımlanır.

Lyotard, Kant'ın yüce kavramında, Nietzsche'nin bakış açısının çok erken bir biçimlenmesini görür. Modern sanat dayanağını, avangardların mantığı da aksiyomlarını yüce estetiğinde bulur. Lyotard'ın anladığı gibi, Kant'taki yüce duygusu güçlü ve anlaşılmaz, ikircikli bir duygudur: "Aynı zamanda hem haz, hem de acı ihtiva eder. Daha doğrusu burada haz acıdan kaynaklanır."[16] Bu çelişki Kant'ın felsefesinde, insan öznelerin hem kavramlaştırma yetisi hem de gösterme yetisi arasındaki çatışma olarak gelişir. Bilgi, duyular tarafından açığa çıkarılan nesneler, onları kavrayışımızla uyuştuğu zaman açığa çıkar. Ya da Lyotard'ın belirttiği gibi, "Bilgi, önce sözcenin anlaşılabilirliği ve sonra da kendisine uygun düşen durumların deneyden elde edilebilirliği ile koşullanmıştır."[17] Güzelliğin var olma koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın iletilen "olay" (sanat yapıtı) karşısında, bu yapıtın uyandırdığı, her türlü yarardan bağımsız zevk duygusunun ilke olarak evrensel bir uzlaşmaya çağırıyor olmasıdır. Evrensel uzlaşma ilkesi tarafından belirlenen sanatlara ve zevk kavramına gelince,

> "Beğeni böylece kavramlaştırma kapasitesi ile, kavrama tekabül eden bir nesneyi gösterme kapasitesi arasında, Kant'ın düşünümsel yargı dediği yargı türüne yol açan belirlenmemiş, kuralsız bir uyumun, haz kipi altında yaşanabileceğine tanıklık eder. Yüce ise başka bir duygudur."[18]

Düşünümsel yargı (Lyotard'ın deyişiyle ölçütsüz yargı) güzellik nesnesi (sanat yapıtı) ve güzellik kavramını birbirine bağlar; fakat hazdan daha çok acının yaşandığı ve Kant'ın "yüce" başlığı altında sınıflandırdığı durumlarda bu bağ kurulamaz. Yüce; imgelem, prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında ortaya çıkar. Bu tür başarısızlıkları kanıtlayan örnek olarak bütünlük ve sonsuzluk idelerimiz verilebilir. Dünya-

nın bütünlüğü ve sonsuz güç gibi idelere sahip olabilmekle beraber, onları asla görünür kılamayız; bunları kendilerine bir örnek teşkil edecek, duyumsanabilir bir nesne aracılığıyla görünür kılamıyoruz. Ya da daha açık ifadeyle, mutlak olarak büyüğü, mutlak olarak güçlüyü kavramlaştırabiliyoruz, ama bu gibi ideleri "gösterme"ye yönelik her girişim bize acı verecek kadar yetersiz gelecektir.[19] Bunlar sunumu mümkün olmayan idelerdir; dolayısıyla gerçeklik hakkında bilgi vermezler. Modern sanatçılar için yüce, bu yönüyle önem taşır ve modernliğin "inanç yıkımı" ve "gerçeklik yokluğu"nun keşfine giden bir yol açar. Yüce temelli bir sanatın, öznesinin anlamlı olduğunu varsaysak da, elbette bir haz kaynağı olması beklenemez; ancak yücenin çekiciliği ortadadır.

"Postmodern Nedir Sorusuna Bir Cevap"ta yüceye yaklaşımını temellendirse de, Lyotard'ın Kant'ın yüce temasıyla ilgisini yoğunlaştırması *Yüce Çözümlemesi Üzerine Dersler*'le başlar. Bu kitap, Lyotard tarafından, *Yüce Çözümlemesi*'nin (Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin 23. ve 29. bölümleri) sözel açıklaması için hazırlık notları olarak mütevazı bir şekilde sunulsa da, gerçekte ihtilaf (differend) işareti altındaki bir dünyada yansıtıcı düşünce için bir model olarak yüceyi temellendirme tasarımıdır. *Dersler*'de bize, ilk iki *Eleştiri*'yle (sırasıyla Saf Akıl ve Pratik Akıl olarak) felsefede ayrılan bölgeleri yeniden birleştirmeyi başardığına dair yaygın görüşle hesaplaşmak üzere, Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'sinin bir yeni okuması sunulur. Lyotard'ın belirttiği gibi, *Yargı Gücünün Eleştirisi*, "koşulsuz ahlak yasaları altında olası deneyim ve özgürlüğün gerçekleşmesi durumlarına nazaran nesnelerin bilgisi arasında önceden yaratılmış uçurumu kapatan, kuramsal ve uygulayımsal arasındaki "köprü"nün aranmasıdır."[20]

Lyotard böyle bir projenin geçerliliğine kuvvetle itiraz eder. Onun savına göre, estetik birleştirici bir köprü olamaz; sadece farklı söz rejimleri arasındaki ortak ölçütsüzlüğün farkında olmaya ısrarla çağırır bizi. Başka bir deyişle, Kant'ın birleştirme girişimi ancak söylemlerimizi baştan başa kuşatan ihtilaf etkisini açığa çıkartır. Kant, düşüncesindeki her türlü tezat ve açmazlara dikkat ederek, ihtilaf dolayımıyla okunmalıdır.

Böylece, Lyotard'ın, gösterilemeyen tarafından karşı karşıya bırakıldığımız durum olarak Kant'ın yüceyi ele alış tarzındaki ihtilafın varlığının bir suskun kabulünü ve buna tanıklık etmeye bir çağrıyı bulması kesinlikle şaşırtıcı gelmeyecektir. Yüce, Kant'ın birleştirme projesinin bir daha bulunamazcasına yönünü kaybettiği, kavrama ve gösterme yetilerinin tam olarak birbirine denk gelmediği yeri imler:

> "Nesneyle ilgili düşüncenin anlatımı bozulur. Yüce duygusunda, doğa, kendi formlarının 'şifrelenmiş yazısı'ndan hareket ederek düşünceyle artık konuşamaz... Beğeni niteliğini oluşturan biçimsel niteliklerin üstünde ve ötesinde, yüce duygusuyla kavranmış düşünce, doğa 'içinde' gösterme gücünü aşan miktarda büyüklük ya da güç arzedebilecek niceliklerle karşılaşır."[21]

Kant'ın yüceyi çözümlemesiyle ortaya çıkarılmış olan belirleyici özelliklerden biri, yücelik duygusu içinde imgelemin çökmesi ya da işlemez duruma gelmesidir. İmgelem, temsil etme gücüdür. Yalnızca duyumları temsil etme gücü değildir; aynı zamanda, imgelemin kavramlar oluşturma yetisinin (anlayışın) gerekli kıldığı koşullardan kurtarılması durumunda, bir deneyimin bilgisine erişmek amacıyla temsil edebilme gücüdür. Öyleyse imgelem, genelde verileri, "imgelemsel", hatta "yaratılmış" verileri temsil etme gücüdür. Her türlü temsil ediş, bir *mise en forme*'dan, maddeyi biçimlere sokma ediminden oluştuğuna göre, imgelemin çöküşü, Kant'ın gösterdiği gibi, yüce duygusunda biçimlerin gereksizliğinin belirtisi olarak anlaşılmalıdır. Ama o zaman da, biçimlerin artık ortada olmaması durumunda, maddeye, varlığa ne olacaktır?[22]

Böylesi bir paradoksun, başka deyişle algılanabilir ya da imgelemsel biçimleri bulunmayan bir estetik paradoksun çözüme kavuşturulması, Kantçı düşüncenin şu ilkeye doğru ilerleyişinde yatar: Akıl İdea'sıyla imgelemin güçsüzlüğü arasında bir bağlantı vardır. Yücelik "durumu"nda, Mutlak'a benzer bir şey, mutlak bir büyüklük ya da mutlak bir güç, tam da temsil etme yetisinin işlememesi nedeniyle, yarı-algılanabilir duruma getirilir. Bu Mutlak, Akıl İdea'sının nesnesinden başkası değildir.

İmgelemde saf akla doğru giden bu kayışın (kuramsal olsun, uygulayımsal olsun) bir estetiğe yer bırakıp bırakmadığını haklı olarak sorabiliriz. Kant'ın yücelik duygusunda gördüğü asıl kazanç, bu duygunun, etiğe yaraşan bir aşkıncılığın, ahlak yasasında ve özgürlükte yatan aşkıncılığın, "estetik" (olumsuz) göstergesi olmasıdır. Durum ne olursa olsun yüce, insan sanatının gerçeği olamaz; anlamlı bir doğanın gerçeği de olamaz. Yüce, doğanın *Chiffreschrift*'iyle, şifrelenmiş yazısıyla ya da kutsal yazılarıyla görsel, işitsel manzaralardan oluşan, salt zevklerle dolu duygular sunan ve zihnimizi bu bilmecemsi göstergelerin şifresini çözmeye zorlayan biçimleriyle artık bize seslenmez olduğu durumu temsil eder. Kant, artık doğanın, imgeleme seslenen şifrelenmiş, dokunulabilir iletilerin göndericisi olmadığını ileri sürer. Tam tersine doğa, zihin tarafından, kendine ait olmayan bir amaç için, amaçsız bir amaçlılık bile ol-

mayan bir amaç için sömürülmektedir; güzellik duygusu örneğinde olduğu gibi. Yüce, bir *Geistesgefühl*, zihne özgü bir duygudur; oysa güzellik, doğayla zihin arasındaki yakınlıktan, ya da imgelemle anlayış arasındaki yakınlıktan kaynaklanan bir duygudur; aslında bu ikisi aynı şey demektir. Bu evlilik, yüce tarafından bozulur. İdea, özellikle de uygulamalı saf Akıl İdea'sı – Yasa ve özgürlük- kendi yalancı temsil edilişini, saniyenin binde biri kadar kısa bir süre içinde, sonunda doğanın bulunmaması ya da yitirilmesi yoluyla taslak olarak çiziverir. *Geistesgefühl*, zihnin duygusu, zihinde doğanın bulunmadığını, zihinde doğanın eksik olduğunu gösterir. Zihin, yalnızca kendisini duyumsayabilir. Bu bağlamda yüce, estetik alanda etiğin kurban edildiğinin dile getirilmesinden başka bir şey değildir. Zihnin, özgürlük olan en son menziline ulaşması adına, bir estetiğin, güzellik estetiğinin sonunun geldiğini bildirir.[23]

Kant'ın birleştirme girişimi doğa ve özgürlüğü uzlaştırmak anlamına gelebilirdi; fakat yüce "doğa olmayan bir estetik" olduğu için böyle bir projeye pek bir katkı yapamaz. Yücenin kanıtladığı, bu projenin imkânsız olduğu ve bunu tasdik etmekten başka da yapacak bir şey olmadığıdır. Yücenin işaret ettiği şey, Aydınlanmanın sınırlarıdır ve Lyotard'ın postmodern dünya için vurgulamak istediği de onun bu yönüdür. Aydınlanma projesinin kalbinde, bütünlüğün kendisinin gösterilemez olması gibi, bütünlüklü bir felsefenin kurulamayacağının itirafını gördük. Bu da bizi, bütünlüğü temsil edebileceklerine dair sonsuz inancı taşıyan ve Lyotard gibi düşünürler tarafından sistematik ve başarılı bir şekilde meydan okunan büyük anlatıların olduğu bir kültürde hareketsiz bıraktı. Lyotard yücenin, Aydınlanmanın damgasını vurduğu ve akıl tarafından denetim altına alınan bir dünyaya göre, yaşantıladığımız dünyanın daha net bir resmini sunduğunu ileri sürer. Yüceyle yüzleştiğinde, "düşünüm kendi mutlak durumlarına temas eder; ki bu da göstermenin mutlaklığı, düşünmenin mutlaklığı, ahlakın mutlaklığı gibi "ötedeki" mutlaklıkların peşine düşmenin imkânsızlığından başka bir şey değildir.[24]

İhtilafı yaşantılama sonucu sınırlara ve gösterilemez mutlaklıklara ulaşma tecrübesi, bireyin acı ve çilesinin beklenmedik bir nedeni değildir. Kant'a göre güzel ve yüce "zevk" verse de, bu zevkin etkisi belirgin bir şekilde farklıdır. Güzel olayında, zevk "doğrudan hayatın ilerlemesi" olarak hissedilir; oysa yücede zevk,

> "dolaylı olarak iki çatışmalı uğrağın bir hissi olarak ortaya çıkar; yaşamsal güçler anlık bir yoklama yaparlar, *Hemmung*, bir engellemeyle; onlar bas-

> tırılarak dizginlenir. Serbest bırakıldıklarında "boşalırlar" – bu da *Ergießung*'dur – sonraki adımda çok daha güçlü bir şekilde tümü (zaptedilir)... Bu geçici çile yüzünden, yüce duygusu oyuna benzemez. Onda imgelem ciddi olarak yerleşmiştir. Beğeni'nin tersine, yüce duygusu, etkili birer "hayır" ve "evet" arasında yer değiştiren bir duygudur, bir *Rührung*"dur.[25]

Yüce hazzı, kavrama ve gösterme yetileri arasındaki kapatılamaz boşluğun rahatsız edici bir şekilde farkında olmamızı sağladığı için sarsıcı bir fenomendir ve ne aklın ne de anlama yetisinin karar vermek için yeterli olduğu görüşümüzdeki temel bir ölçüsüzlüğe dikkat çeker. Güzel estetiği kuramsal ve uygulayımsal alanlar arasında bir köprü, başka bir deyişle, edimsel olarak bir bütünlüklü felsefe olduğuna dair bir kanıt sağlıyor gibi görünse de, yüce estetiği sürekli olarak böyle bir bütünlüğün sağlanmasının imkânsızlığını bildirir ve bizi gerçekliğin yokluğuyla karşı karşıya getirir. Yüce, hoş dünya resmimizi, ihtilafın sürekli olarak yaptığından daha fazla bozar.

Buraya kadar anlatılanlardan, Lyotard'ın felsefesinde özellikle yargı edimiyle ilgili olarak duygunun çok önemli olduğu ortaya çıkıyor. Nitekim, duygu yücede çok eleştirel bir rol oynamaktadır. Bu durum, "Mutlak, bir İdea olarak tasarlanamaz, sadece hissedilir" diye belirtilmiştir.[26] Mutlak büyüklük, dikkat çekilen konudaki gibi, diğer büyüklüklerle karşılaştırılamaz, sadece hissedilir. "Herhangi bir şeyi büyük olarak mı hissederiz, yoksa daha çok ya da daha az büyük olarak mı? sorusuna Lyotard, "mutlak büyük olarak hissederiz", cevabını verir.[27]

Bu düşünce biçimiyle, Lyotard, duygunun önceliği konusunu düşünümsel yargıya taşımakta kendini haklı bulur. Örneğin, mutlak büyüklüğü önerir: "düşünce herhangi bir şeyin kendini mutlak olarak büyük hissettiğine hükmettiği için, herhangi bir şeyin mutlak olarak büyük olduğuna hükmeder ve düşünce, bu duygu durumunda keşfettiği kendi kesinliği ile mutlak bir çekiciliğe sahiptir."[28]

Adil Oyun'da (Just Gaming), bu önermenin nereye vardığı açıkça görülmektedir: Duyguya dayalı bir ölçütsüz yargıya; büyük anlatılara ve onların bütünleştirici biçimlerine karşı paganizme ve gerilla mücadelesine (paganizm sadece duyguyu değil içgüdüyü de içerir). Lyotard ısrarla şunu savunur: "Yüce büyüklüğün gerçek adı genliktir (magnitude). Genlik düşünümsel yargı yetisi için ayırtılmış bir nesnel evrimdir" (Lyotard 1994: 82). Yüce,

ihtilafın kabulüne dayalı yansıtıcı düşünmenin gelişimi için gerekli koşulları sağlar. Bundan dolayı, Lyotard ve postmodern düşünce için çekicidir.

Lyotard, *Adil Oyun*'daki[29] tartışmasına sezgiciliği açıkça kabullenmekle başlar. "Herhangi bir ölçütü (dikkate almaksızın) akla uygun kılamayız... Karar verilir ve söylenebilenlerin tümü, bundan ibarettir... Yani her defasında, içimde bir his var, hepsi bu... Fakat bana, hangi ölçüte göre akla uygun kıldığım sorulduğunda; bu soruya verilecek herhangi bir yanıtım olmayacaktır." O halde yargılar, Lyotard'a göre, topluma ilişkin herhangi bir rasyonel bilgiden kesip koparılmış; havada asılı duran şeylerdir. Böylece, yargılar sezgiciliğin insafına bırakılmıştır. Ölçütsüz yargılama, tümüyle Kant'ın estetik beğenisinden türetilmiştir. Yargılama, kavramlara, ilkelere ya da genel kuramlara değil; fakat Kantçı bir yaratıcı imgeleme dayandırılmaktadır. Bu yaratıcı imgelem, olasılıkların gelecek yönelimli bir yorumudur ve bu yorum, durmaksızın yeni oyunlar ve hareketler icat eden ve avangard sanat deneyimiyle ya da Lyotard'ın *Postmodern Durum*'da sözünü ettiği "paralojik" bilim ile yakın bir benzeşime sahip düşünceyi bertaraf eder.[30]

Lyotard, ihtilafı yüce duygusunun tam merkezine yerleştirir. İhtilaf, "düşüncede eşit derecede "varolan" iki "mutlak"ın karşılaşmasıdır. Bu "buluşma" az da olsa açığa çıkarır ki; amacına uygun olarak, bu daha çok bir yüzleştirmedir. Tümü için geçerli olmak üzere, kavramların mutlaklığı gösterilmeyi ister... Bu çekişme, bir üçüncü şıkkın müdahale edip sona erdirebileceği alelade bir kavga değildir, ancak bir "ihtilaftır".[31]

İhtilaf, dilin, sözler halinde ifade edilebilir olması gerekenin henüz ifade edilemediği istikrarsız bir hali ve kertesidir.[32] Böyle tanımlanan ihtilaf tüm çözüm girişimlerine direnir. Örneğin, ne ahlaki duygu ne de bir diyalektik sürece indirgenebilir. İmgelemin yakalanıp yüce duygusunda esir alındığı zorunlu ve çözülemez kör düğümden gösterilemezi sunmak için salıveririz.[33] İhtilaf ne iddia edilen beğeni biçiminde, "evrensel uzlaşı ilkesi" gibi evrensel olarak iletişime açılabilir; ne de "ahlaki evrensellik ya da estetik evrenselleşme olmayan yüce duygusu anlamına gelir; bunlardan daha çok ihtilaflarının şiddetiyle birinin diğerini yok etmesi anlamına gelir. Bu ihtilaf, öznel bile olsa, diğer düşüncelerle iletişim kurmayı talep edemez."[34] Öyleyse ihtilaf değişik rejimlerin kıyaslanamazlığını anlatır; herhangi bir çözümlenemez ihtilaf ya da tartışma "iki sava da uygulanabilecek bir yargı kuralının noksanlığı"nın sonucu olacaktır.[35]

Söyleyebileceğimiz, yücenin kalbindeki ihtilafın tek talebinin, kuramsal

ve uygulayımsal alanları bağlayan bir köprünün olamayacağını kabul etmemiz olduğudur. Lyotard'ın sonuç olarak söylediği, Kant'ın birleştirme projesinin, bir daha onarılamayacak şekilde yıkıldığıdır; *Yüce Çözümlemesi* meteorunun çarpmasından sonra onun açmazları ve ölçülemezliklerinin çok açık halde görünür olduğudur.

Bu nedenle, modernizmde neyin tehlikede olduğu konusunda bir fikir sahibi olmak istiyorsak, Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'sindeki "*Yücenin Çözümlemesi*"ne bakmadan edemeyiz. Nitekim, yüzyılın başından beri güzel sanatlar, artık güzelle değil, yüceye benzer bir şeyle uğraşmaktadır. Bu daha çok, resim, mimarlık ve müzik alanındaki güncel eğilimler için değil de, çünkü bu eğilimler nispeten geleneksel beğeni değerlerine dönüş arayışı içindeymiş gibi görünmektedir, post-avangardizm, neo-ekspresyonizm, neo-subjektivizm, postmodernizm gibi akımlar için geçerli bir olgu olarak durmaktadır.

Kant'ın yüce ile güzel arasındaki ayrım olarak tanımladığı, kavramlaştırılabilir olan ile gösterilebilir olan arasındaki ayrım, modern sanat için her zaman bir itici güç olmuştur. Lyotard tarafından modern sanat, gösterilemezi göstermekle ilgili olarak tanımlanır; bu, "kavramlaştırılabilir; ama ne görülebilir ne de gösterilebilir bir şeyin varolduğunu göstermek: İşte modern resmin davası budur", diye ifade edilir.[36] Modern sanatta görülebilemez bir şeyin varlığının, Kant tarafından, biçim yokluğunda aramamız gerektiği söylenmektedir.

Kant'ın "hiç suret yapmayacaksın" buyruğundan "Mutlağın her türlü gösterimini yasaklaması anlamında İncil'deki en yüce bölüm" olarak söz etmesi Lyotard'a "yüce resim estetiği" için bir dayanak sağlar. Ona göre, yüce resmi diğer resimler gibi bir şeyi göstermek zorundadır, ama bunu olumsuz tarzda yapması, figüratif ve temsil edici olmaması beklenir. Malevitch'in "görmeyi imkânsız kılarak görünebilir olan" beyaz kareleri örnek verilir. Görmeyi imkânsız kılarak görünebilmek ve acıya neden olarak haz vermek avangard resimlerin esaslı aksiyomlarıdır. Lyotard, yücenin bu aksiyomların kaynağı olduğunu savunur. "Onlar, Kantçı yüce felsefesinde içerilen, gerçekliğin kavramla ortak ölçüsüzlüğü dikkate alınmadığı sürece açıklanamazlar."[37] Bu sayede, Malevitch'inkiler gibi resimler, bir toplumsal proje olarak modernliğin özünde bulunan ihtilafa tanıklık ederler ve bu tanıklık yirminci yüzyıl avangard sanatı için çok önemli görünür; böylece, "avangardlar, düşünceyi bakışa kul eden ve onu gösterilemezden uzaklaştıran gösterimin hilelerini açığa vurmaya devam ediyorlar."[38]

Modern estetik, Lyotard'ın tanımladığı gibi, esas olarak bir yüce estetiği olmasına rağmen, bazı eleştirileri de haketmektedir. Öncelikle, o hâlâ kaybedilen gerçeklik ve yıkılan inanç için, aslında düşünümsel yargının sorunsuzca işlediği dünya için belli bir nostalji içermektedir. "Gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkân verir, oysa bu duygular gerçek yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşimidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlığın kavramla boy ölçüşememesinin acısıdır."[39] Yüce duygusunun güncel ifadelerini postmodern sanat ve estetikte çokça bulabiliriz. Çünkü postmodern, modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran; uygun formların tesellisi ile imkânsızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni uzlaşımını reddeden; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır. Postmodern sanatçı da, bu saikle, gerçekliği sağlamak için değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imalar icat etmeye çalışır. Bu görevden, "dil oyunları" arasında en ufak bir uzlaşma bile temin etmesi beklenemez. Kant yetiler adı altında, dil oyunlarını bir uçurumun ayırdığını ve ancak aşkın bir yanılsamanın onları gerçek bir birlik içinde bütünleştirmeyi umabileceğini biliyordu. Ama aynı zamanda, bu yanılsamanın bedelinin terör olduğunu da biliyordu. Öyleyse yüceden sonra sanatın görevi, "bütüne karşı savaşmak, gösterilemeze tanıklık etmek, ihtilafı şiddetlendirmek, adın onurunu kurtarmak" olmalıdır.[40]

"Yüce adıyla devam eden drama"nın Lyotard'ın izinden gidenlere ne sağlayacağı oldukça açıktır. Yüce, figür ve ihtilaf gibi bir olayın etkisine dikkat çekici şekilde benzer olarak, sonucu birey için son derece sarsıcı ve tedirgin edici olan yıkıcı bir güçtür. Aklın gücüne ayrıcalık tanıyan Aydınlanma ürünü bir dünya görüşüne sahip kişilerin huzuru, varlığın denetim altında olduğu yanılsamasının bozulduğu her olayda, onların hiçbir anlamlı egemenlik için umutlu olamayacakları bir sürece tanıklık etme zorunluluğunu kabul etmeye zorlanmasıyla, bozulmuştur. Yüce estetiğinin açığa çıkardığı şey, modernliğin bütünleştirme projesinin sonuçta beyhude olduğudur. Bu ifşa, kendini yılmadan bütünleştirme karşıtı bir düşünür olarak tanıtan Lyotard'a bir teşekkür borçludur. İhtilaf dolayımıyla okunan yüce, postmodern estetik için gerçek bir model olmuştur.

Notlar

1 Anderson, Perry, *Postmodernitenin Kökenleri*, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, 1999, s. 40.
2 Best, Steven & Kellner, Douglas, *Postmodern Teori*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı, 1998, s. 181.
3 *A.g.e.*, s. 209.
4 Sarup, Madan, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Abdülbaki Güçlü, Ark, 1995, s. 181.
5 A.g.y.
6 Wittgenstein, Ludwig, *Felsefi Soruşturmalar*, Çev: Haluk Barışcan, Metis, 2007, s. 17.
7 Best & Kellner, *a.g.e.*, s. 210.
8 Sarup, *a.g.e.*, s. 177.
9 Best & Kellner, *a.g.e*, s. 210.
10 Kant, Immanuel, *Critique of Judgement*, Çev: John H. Bernard, Free Press, 1987, s. 193.
11 *A.g.e.*, s. 165.
12 *A.g.e.*, s. 168.
13 Lucy, Nail, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev: Aslıhan Aksoy, Ayrıntı, 2003, s. 246).
14 Sarup, *a.g.e.*, s. 182-3.
15 Nietzsche, Friedrich, *Güç İstenci*, Çev: Sedat Umran, Birey, 2002, s. 9-14.
16 Lyotard, Jean-François, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", *Postmodernizm*, (Der: Necmi Zeka), Kıyı, 1990, s. 51.
17 A.g.y.
18 *A.g.e.*, s. 52.
19 A.g.y.
20 Lyotard, Jean-François, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Stanford University Press, 1994, s. 1.
21 *A.g.e.*, s. 52.
22 Lyotard, Jean-François, "Yüceden Sonra: Estetiğin Durumu", Çev: Yurdagül Salman, *Kuram*, S. 11, 1997, s. 80.
23 A.g.y., s. 81.
24 Lyotard, 1994, s. 56.
25 Lyotard, 1994, s. 67-8.
26 Lyotard, 1994, s. 73.
27 Lyotard, 1994, s. 79.
28 Lyotard, 1994, s. 81.
29 Lyotard, Jean-François, *Just Gaming*, Çev: Wlad Godzick, University of Minnesota Press, 1985, s. 37.
30 Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi*, Çev: Hakkı Hünler, Özne, 1998, s. 414-5.
31 Lyotard, 1994, s. 123-4.
32 Lyotard, Jean-François, *The Differend*, Çev: Georges Van Den Abbeele, University of Minnesota Press, 1988, s. 13.
33 Lyotard, 1994, s. 141.
34 Lyotard, 1994, s. 239.
35 Lucy, 2003, s. 111.
36 Lyotard, 1990, s. 52.
37 *A.g.e.*, s. 53.
38 A.g.y.
39 *A.g.e.*, s. 57.
40 *A.g.e.*

Nietzsche'nin Pusulası

ÖRSAN K. ÖYMEN

Alman filozof Friedrich Nietzsche (1844-1900) günümüzde en fazla merak edilen, en fazla okunan ve hakkında en fazla kitap yayımlanan filozofların başında gelir. Bu Nietzsche hayranları açısından bir yandan sevindirici olmakla birlikte, bir yandan da kaygı verici sonuçlar vermiştir. Çünkü Nietzsche üzerine yazılanların önemli bir bölümü, onun anlaşılmasına değil, anlaşılmamasına veya yanlış anlaşılmasına yol açmıştır.

Birinci sorun, okurların genellikle, Nietzsche'nin kendi eserlerini okumak yerine, Nietzsche hakkında yazılanlara, dolaylı ve ikinci el kaynaklara başvurmasıdır. Nietzsche hakkında yayımlanan kitapların önemli bir bölümü felsefeciler tarafından yazılmamış, bu da Nietzsche'nin felsefesinin ne olduğunun anlaşılmasını zorlaştırmıştır. İşin ilginç yönü, sadece akademi dışı camiada değil, akademik ortamda felsefeciler tarafından kaleme alınan kitap ve makalelerin birçoğunda da, Nietzsche'nin kendi eserlerinde yazdıklarıyla bağdaşmayan, Nietzsche'den kopuk çözümlemeler ve yorumlar yer almaktadır.

Bu yazının amacı, Nietzsche'nin felsefesini, insan ve evren görüşünü, düşüncesini, Nietzsche'nin kendi eserlerinden yola çıkarak, elden geldiğince eksiksiz ve çarpıtılmamış bir biçimde, okurlara özetlemek ve aktarmaktır. "Elden geldiğince" ifadesini kullanmamın nedeni şudur: Nietzsche, kendisinin anlaşılmamasına biraz da kendisi yol açmıştır. Nietzsche *Putların Alacakaranlığı* (1889) adlı eserinde de söylediği gibi, sistematik bir felsefe ortaya koymaktan kaçınmış, başka filozofların bir kitapta anlattıklarını (aslında anlatmadıklarını), on cümlede anlatmayı tercih etmiştir. Bu Nietzsche'nin

düşüncelerini aforizma adı verilen yazı yöntemiyle, kısa kısa paragraflarla, bazen birer cümleyle ifade etmesine yol açmıştır. Bu çerçevede Nietzsche, filozofların genellikle yaptığı gibi, uzun uzun gerekçelendirmeler, temellendirmeler, akıl yürütmeler, çıkarımlar ortaya koymamış, önce kavramların tanımlarını ve temel varsayımları ortaya koyup, daha sonra da onlar üzerinden sistematik bir kuram geliştirmemiş, oldukça derin ve karmaşık konuları kısaca ifade etmeyi tercih etmiş, birçok konuda kendisini açıklığa kavuşturmamış ve bu nedenle birçok düşüncesini yoruma açık bir biçimde bırakmıştır. Bu aslında Nietzsche'nin kendi içindeki bir tutarlılığının göstergesidir. Felsefenin epistemolojik, akılsal gerekçelendirmeye ve temellendirmeye indirgenmesine karşı olan Nietzsche, tezlerinin gerekçesini ve temellendirmesini ortaya koymayı tercih etmemiş, Sokrates öncesi Yunanlı filozofların sık sık yaptığı gibi, kısa ama çarpıcı ve düşündürücü felsefi beyanlarda bulunmuştur. Bu bazı felsefecilerin iddia ettiği gibi Nietzsche'yi daha az filozof veya filozof yerine sadece edebiyatçı yapmaz, sadece felsefi düşüncelerini farklı bir biçimde aktardığını gösterir. Ancak bu yöntem aynı zamanda, Nietzsche'nin sık sık anlaşılmamasına ve söylediği birçok şeyin yoruma açık bir hale gelmesine de katkı sağlamıştır. Ben buradaki çözümlemede, Nietzsche'nin tüm eserlerinde sürekliliği bulunan ve aynı zamanda açık ve seçik olan unsurlara odaklanarak, yoruma açık ve anlaşılmaz unsurları da yoruma açık bir biçimde bırakarak, Nietzsche'nin felsefesini aktarmaya çalışacağım. Bu, eksiksiz ve tam bir Nietzsche aktarımı olmayacaktır; zira böyle bir aktarım Nietzsche'nin kendisini aktarma biçiminden dolayı zaten olanaksızdır; ancak inanıyorum ki, bu birçok Nietzsche anlatımından daha doğru, Nietzsche'yi daha fazla yansıtan, bundan sonra gerçekleşecek daha ayrıntılı Nietzsche çalışmalarına yol gösterebilecek bir anlatım olacaktır.

Nietzsche denince akla genellikle "üstinsan", "bengi döngü" ve "efendiköle ahlakı" gibi bazı kavramlar gelir. Oysa "üstinsan" ve "bengi döngü" Nietzsche'nin çok nadir kullandığı, daha çok *Böyle Konuştu Zerdüşt* (1892) eserinde değindiği, aslında bu eserin de tek konusunu oluşturmayan ve çok da fazla açıklamadığı kavramlardır. "Köle ahlakı" ve "efendi ahlakı" kavramları da, *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (1886) eserinin son bölümü ile *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* (1887) eserinin önsözden sonraki ilk bölümünün konularıdır. Bu kavramlar Nietzsche'nin eserlerine bir bütün olarak bakıldığında ve tüm eserleri dikkate alındığında, süreklilik göstermezler. Bu kavramlar önemlidir ancak Nietzsche'nin felsefesinin temeline oturtulacak kavramlar

değildir, daha ziyade, felsefesinin temelinde olan bazı düşüncelerinin bir uzantısıdır. Nietzsche'yi sadece bu kavramlar üzerinden anlamak ve onu sürekli bu kavramlara odaklamak çabası çıkmaz bir sokaktır.

Nietzsche'nin yayımlanmış ilk eseri *Tragedya'nın Doğuşu*'dur (1872). Bu eser tek başına, en azından ilk basılmış biçimiyle, Nietzsche'nin anlaşılmasını olanaklı kılmaz. Nitekim eserin yeniden basımı bağlamında Nietzsche'nin 1886'da eklediği önsözle, eser Nietzsche'yi bir bütün olarak daha fazla yansıtır. Ancak yine de bu eserin 1872'de yayımlanmış ilk halinde, daha sonraki eserlerinin tamamında sürdüreceği iki önemli açılım göze çarpmaktadır: Birincisi, Nietzsche'nin sanata ve sanatsal yaratıcılığa verdiği önem ve önceliktir; ikincisi de Nietzsche'nin felsefedeki, özellikle Sokrates ve Platon'daki rasyonalist ve nesnelci geleneği ve bu geleneğin mutluluk ve erdem kavramlarıyla ilişkilendirilmesini, sanatsal yaratıcılık önünde bir engel olarak görmesidir.

Nietzsche'nin çok fazla bilinmeyen ancak son derece önemli metinlerinden bir tanesi, *Tragedya'nın Doğuşu*'nun yayımlanmasından bir yıl sonra kaleme aldığı "Ahlak Dışı Anlamda Doğruluk ve Yalanlar Üzerine" başlıklı yazısıdır. Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu*'ndan sonra yayımlanan tüm kitaplarını önceleyen bu yazıda, daha sonra yazdığı tüm eserlerin ana teması haline gelecek olan doğruluk sorununu ele almaktadır. Nietzsche bu yazıda, kendisinden beklenmedik bir biçimde, önemli epistemolojik akıl yürütmeler ortaya koymakta, bir yandan doğruluğun epistemolojik açıdan bilinemeyeceğini, çünkü algıların ve dilin bunu olanaksız kıldığını, dolayısıyla özne ile nesne arasındaki örtüşme bağlamında bir doğruluktan söz edilemeyeceğini, nesnenin her zaman öznede, özellikle de dilde ve göreli olan algıda asimile olacağını, öznenin ortaya koyduğu her şeyin antropomorfik olacağını, bu anlamda şeylerin özünün veya kendinde şeyin de bilinemeyeceğini, bu nedenle neyin doğru neyin yanlış olduğunu ayırt etmemizi sağlayacak bir doğruluk ölçütünün ortaya konamayacağını, totolojiler dışında doğruluktan söz edemeyeceğimizi, bunların da zaten içinin boş olduğunu söylemektedir. Nietzsche benzer bir akıl yürütmeyi *Şen Bilim* (1882) eserinde de yapmakta, bilmek gereksinimiyle ilişkili bilincin iletişim kapasitesi tarafından, iletişim kapasitesinin de insanın iletişim ihtiyacı tarafından belirlendiğini, bilincin gelişmesinin, iletişim yolu olan dilin gelişmesiyle bağlantılı olduğunu, örneğin görünüş ile kendinde şey arasındaki ayrımı yapmak gibi bir yetimizin olmadığını, bilmek denen şeyin sadece yabancı bir şeyin yabancı olmaktan çı-

kartılması girişimi olduğunu, sonuçta sadece yüzeyin, yüzeysel olanın, genelin bilincinde olduğumuzu söylemektedir. Nietzsche'nin buradaki, özellikle "Ahlak Dışı Anlamda Doğruluk ve Yalanlar Üzerine" yazısındaki akıl yürütmeleri, Antik Yunan kuşkucularıyla, özellikle Antik Yunan filozofu Piron'un öncülük ettiği ve daha sonra Anesedimos, Agrippa ve Sextos Empeirikos tarafından sistematik hale getirilen ve metinlere dökülen Pironcu kuşkuculukla önemli bir oranda kesişmektedir.

Nitekim Nietzsche Antik Yunan kuşkucuları da dahil, genel olarak kuşkucu felsefeye olumlu bakmakta, kısa değinmelerle de olsa, kuşkuculuğu hemen hemen tüm eserlerinde övmektedir. Nietzsche, *Ecce Homo* (1908) adlı eserinde, Victor Brochard adlı bir yazarın *Antik Yunan Kuşkucuları* başlıklı bir kitabına değinerek, bu kitabın mükemmel bir çalışma olduğunu, filozoflar içinde tek onurlu olanların kuşkucular olduğunu; *Güç İstenci* (1901) adı altında ölümünden sonra yayımlanan notlarında, Sokrates öncesi filozoflar dışında karşılaştığı en özgün filozofun Piron olduğunu, Piron'un Sokrates ve Platon'a karşıt bir içgüdüye sahip olduğunu ve yaşamının mutluluk=erdem=bilgi denklemine yönelik bir protesto olduğunu; *İsa Karşıtı* (1895) eserinde, Immanuel Kant'ın evrenselci ahlak anlayışını eleştirirken, kuşkucuların felsefe tarihindeki en iyi cins olduğunu; aynı eserde, büyük zekâların kuşkucu olduğunu, zihnin özgürlüğündeki gücün kuşkuculukla kanıtlandığını, büyük şeyler yapmak isteyen bir ruhun zorunlu olarak kuşkucu olduğunu ve *Böyle Konuştu Zerdüşt* eserindeki kahraman Zerdüşt'ün de bir kuşkucu olduğunu; *Şen Bilim* eserinde, kişisel içerikten bağımsız, değişmez, bengisel şeyleri savunanlara karşı çıkanların kuşkucular olduğunu ve onların dürüst olduklarını; *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* eserinde, kendisinin de genç bir yaştan beri kuşkucu olduğunu ve bu kuşkuculuğunun iyilik ve kötülük kavramlarını sorgulamasına neden olduğunu; *İnsanca, Pek İnsanca* (1878) eserinde, kuşkuculuğun, kendisinin de eleştirdiği, metafizik dünyanın ve açıklamaların reddi olduğunu söylemektedir.

Dolayısıyla, Nietzsche'nin felsefesinin temelinde kuşkuculuk olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu kuşkuculuğun neyle ilgili, neye yönelik bir kuşkuculuk olduğunu gördüğümüzde ise Nietzsche'yi daha iyi anlamış olacağız: Bu kuşkuculuk elbette doğruluk kavramına yöneliktir ve bu bağlamda da nesnelci, evrenselci ve mutlakçı anlayışlara bir karşı çıkıştır. Bu çerçevede Nietzsche, dinde, felsefede, bilimde, sanatta, siyasette ortaya çıkan bu anlayışları acımasızca eleştirmektedir.

Bu eleştiri iki yönlüdür: Birisi epistemolojiktir. Burada Nietzsche, zihnin, öznenin bilişsel sınırlarını vurgulamakta, insanın doğruluk, gerçeklik adına bir şey ortaya koyamayacağını söylemektedir. "Ahlak Dışı Anlamda Doğruluk ve Yalanlar" üzerine başlıklı yazısında bunu yapmaktadır. Ancak aynı yazıda, bu sınırlara rağmen insanın neden doğruluğun peşinden gittiğini, doğruluğu aradığını, aslında olup olmadığı bilinemeyen bir doğruyu neden icat ettiğini, kurguladığını da araştırmaktadır. Nietzsche buna yanıt verirken, doğru inançlardan söz edilemeyeceğini, doğruya yönelik inanç olduğunu, bu inancın temelinde de kendini korumak ve mutlu olmak içgüdüsünün bulunduğunu söylemektedir. Yani Platon'un savunduğu gibi doğruluğun elde edilmesiyle mutlu olmuyoruz, mutlu olmak istediğimiz ve böylece kendimizi koruyacağımız için doğruluğa inanıyoruz.

Nietzsche *Tragedya'nın Doğuşu* ve "Ahlak Dışı Anlamda Doğruluk ve Yalanlar" metniyle birlikte, bundan sonraki eserlerinde, yani *İnsanca, Pek İnsanca*, *Tan Kızıllığı* (1881), *Şen Bilim*, *Böyle Konuştu Zerdüşt*, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, *Putların Alacakaranlığı*, *İsa Karşıtı*, *Ecce Homo* ve *Güç İstenci* eserlerinde, söz konusu doğruluk kurgusu sonucunda dinde, felsefede, bilimde, sanatta, siyasette ortaya çıkan bu nesnelci, evrenselci ve mutlakçı anlayışların arkasındaki nedenleri ve bununla bağlantılı olarak da bu anlayışların taşıdığı değeri ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu çalışma Nietzsche'nin felsefesinin omurgasını ve aynı zamanda onun özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Zira Nietzsche'nin perspektivizmi olarak da anılan, nesnelcilik, evrenselcilik ve mutlakçılık karşıtlığının epistemolojik boyutu, tarihte başka filozoflar tarafından, üstelik Nietzsche'den çok daha ayrıntılı bir biçimde ortaya konmuştur. Bunların başında da, Nietzsche'nin de hayran olduğu, Antik Yunan kuşkucuları gelmektedir. Bu anlamda, Nietzsche'nin perspektivizminin epistemolojik boyutu, büyük ölçüde yeni bir şey değildir, tarihte olan bir kuramın desteklenmesi ve belki dil felsefesi bağlamında tamamlanmasıdır. Ancak Nietzsche'nin, anti-perspektivizmin epistemolojik olanaksızlığına rağmen, din, felsefe, sanat, bilim ve siyaset tarafından neden ısrarla savunulduğunu araştırması, bunun arkasındaki psikolojik ve sosyolojik nedenleri ve bunun sonucunda da bunların taşıdığı değeri ortaya koyması, felsefe tarihinde oldukça özgün ve çarpıcı bir girişimdir.

Bu çerçevede Nietzsche en fazla din ve felsefe alanındaki anti-perspektivist oluşumlarla uğraşmış, dinde, özellikle kendi yaşadığı toplumun egemen

dini olan Hıristiyanlık üzerine odaklanmış, ancak diğer tektanrılı dinler olan Musevilik ve İslam'ı ve Uzak Doğu'nun önde gelen dinlerinden Budizmi de bu eleştirinin dışında tutmamış, Antik Yunan'daki çoktanrılı dinlere ise, buradaki tanrılar daha dünyevi ve insani özelliklere sahip oldukları için, dolayısıyla da insan onların altında ezilmediği için, çok daha sıcak bakmıştır. Felsefede ise en fazla Antik Yunan filozofu Platon ve Alman filozof Immanuel Kant'ı eleştirmiş, üstelik Hıristiyanlık ile Platon ve Kant'ın felsefesi arasında paralellikler de kurmuştur.

Bu bağlamda, *Tragedya'nın Doğuşu*, "Ahlak Dışı Anlamda Doğruluk ve Yalanlar", *İnsanca, Pek İnsanca*, *Tan Kızıllığı*, *Şen Bilim*, *Böyle Konuştu Zerdüşt*, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, *Putların Alacakaranlığı*, *İsa Karşıtı*, *Ecce Homo* ve *Güç İstenci* eserlerinden yola çıkılarak, Nietzsche'nin din alanında Hıristiyanlık, felsefe alanında Platon ve Kant'a yönelttiği eleştirileri özetlemeye çalışalım.

Nietzsche Hıristiyanlığın, gücünü Tanrı'dan alan mutlak ahlak ilkeleri, erdemler ve sözde doğrular ortaya koyduğunu, sürü ahlakı olarak nitelendirdiği bu ahlakın insanın duygularını, tutkularını, içgüdülerini bastırdığını, terbiye ettiğini ve böylece insanı kısırlaştırdığını, bir hayali öte dünya, yüksek ve üstün dünya anlayışı ortaya koyarak insanı bu yaşadığımız dünyadan koparttığını, insanı mükemmel olduğu düşünülen bir Tanrı ile karşılaştırdığını ve böylece insanı yetersiz, eksik tanımladığını ve onun birey kimliğini ezdiğini, baskı altına aldığını, günah kavramıyla, insanda suçluluk ve utanma duygusu yarattığını, çileci bir insan modeli ortaya koyduğunu, insanı monotonlaştırdığını, sıradanlaştırdığını, geleneğin kölesi haline getirdiğini ve insanın en üst etkinliği olan sanatsal yaratıcılığı öldürdüğünü, bunun ötesinde yaratıcı bir yaşam biçimini de ortadan kaldırdığını, hem insanı hem de bu içinde yaşadığımız dünyayı küçümsediğini, insani ve dünyevi olanı yok etmeye çalıştığını, değişken olana ve görünüşlere karşı durduğunu, her şeyi, Tanrısal ve ilahi bir çerçeve altında durağan, değişmez, sabit, ezeli ve ebedi, mutlak hale getirmeye çalıştığını, oysa bunların özgür ruha sahip insanların yönelimlerine aykırılık oluşturduğunu söylemektedir. Nietzsche bazı yorumcuların düşündüğü gibi, ahlaka ve değer yargılarına kategorik olarak karşı çıkmamakta, Hıristiyanlık ahlakının tek ahlak olarak empoze edilmesine karşı çıkmakta, Hıristiyanlık ahlakı dışında ahlak olamayacağı varsayılacak olursa, kendisinin ahlaka karşı olduğunu, ancak Hıristiyanlık ahlakından daha üstün ahlakların da olabileceğini ve olması gerektiğini söyle-

mektedir. Nietzsche bu çerçevede, aslında Tanrı'nın olmadığı ve özgür ruhların gelmekte olduğu bir yaşamın başlamakta olduğunu ifade etmekte, bu anlamda Tanrı'nın öldüğünü, ancak yerine de, hem merkezinde insan, yaşam ve dünya olan, hem de ruhu olan bir anlayışın konması gerektiğini söylemektedir.

Nietzsche Hıristiyanlığın din alanında yaptığını, Platon ve Kant'ın da felsefe alanında yaptığını düşünmektedir. Hıristiyanlığın halk için Platonculuk olduğunu söyleyen Nietzsche, Platon'un felsefesinde, görünüşlerin, değişken olanların, algıların, duyguların ve tutkuların kaçınılması gereken şeyler olduğunu hatırlatmakta, Platon'un "İdea"lar kuramında yer alan, iyinin kendisi, güzelliğin kendisi, adaletin kendisi, ahlakın kendisi gibi, Platon'a göre, salt akıl ile, salt düşünce ile kavranan, başı ve sonu olmayan, ezeli ve ebedi, değişmez, sabit, koşulsuz formların, Hıristiyanlığın ilahi ve evrensel doğrularıyla benzerlikler taşıdığını savunmaktadır. Hıristiyanlığın kitleler için yaptığını, Platon'un da rasyonel yöntemle filozoflar için yaptığını düşünen Nietzsche, filozofların büyük çoğunluğunun tarihselci bir anlayıştan yoksun olduklarını, rasyonalist bir metafizikle, sosyolojik, psikolojik koşullardan, özel içeriklerden, tarihsel süreçten bağımsız, evrenselci ve nesnelci anlayışlar ortaya koyduklarını, Antik Mısır'da insan bedeni için yapılan şeyi, kavramlar ve ilkeler için yaparak, kavramları ve ilkeleri mumyaladıklarını söylemektedir.

Kant'ın da üstü örtülü ve kurnaz bir Hıristiyan olduğunu söyleyen Nietzsche, Kant'ın görünüş ile kendinde şey arasında bir ayrım yaparak geleneksel metafizikle aynı hataya düştüğünü, ayrıca ahlak felsefesi bağlamında, kategorik imperatif aracılığıyla, insanın eylem ve seçimlerini, koşulsuz, evrensel ilkeler bağlamında açıkladığını, eylem ve seçimlerin evrensel ilkelere bağlı olarak gerçekleşmesi gerektiğini savunduğunu, Hıristiyanlıkta geçerli olan evrenselci ahlak anlayışının, Kant'ta rasyonel bir temelde sürdüğünü söylemektedir.

Görünüşler dışında bir şeyden söz edilemeyeceğini ve görünüş ile doğruluk, görünüş ile gerçeklik, görünüş ile varlık, görünüş ile kendinde şey arasında bir ayrım ve karşıtlık oluşturulamayacağını savunan Nietzsche, ister Hıristiyanlıktaki biçimi olsun, ister, Platon ve Kant örneklerinde olduğu gibi, felsefedeki biçimi olsun, görünüşleri ve perspektifleri aşan evrensel bir öte boyut yaratma girişiminin arkasındaki psikolojik nedenleri ve bununla ilişkili olarak bu girişimlerin değerini de ortaya koymaktadır. Nietzsche, bu

tür öte boyut, öte dünya yaratma girişimlerinin, bu dünyanın ve yaşamın küçümsenmesinden, aşağılanmasından, hor görülmesinden, bu dünyaya ve yaşama yönelik tiksinme duygusundan, insanın bu dünyadan ve yaşamdan kendisini korumak istemesinden, mutlu olmak içgüdüsünden, güç istencinden, efendi ve köle ahlakı çatışmasında olduğu gibi, ezilenin ezeni değilleyerek var olma çabasından kaynaklandığını söylemektedir. Nietzsche bununla da yetinmemekte, yaşamı kısırlaştırmak, reddetmek, yerle bir etmek, değillemek anlamına gelen bu anlayışın, aslında bir çöküşün, bir yozlaşmanın, bir hastalığın ve bir hiçliğin göstergesi olduğunu, insanın yaşamı olumlayarak kendi değerlerini kendisinin yaratması durumunda yüksek insan ve yüksek kültür seviyesinin ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Nietzsche'nin nihilist bir filozof olduğunu söylemek olanaklı değildir. Nietzsche'nin de sık sık söylediği gibi, aslında öte dünya arama çabası içinde olanlar hiçlik istencine sahip kişilerdir. Yaşamdan Dionysos'u dışlamayanlar, yaşamı olumlayanlar, sıradanlığa karşı çıkanlar, nihilist olamazlar; gelenekleri değilleyebilirler, ama yaşamı değillemezler.

Nietzsche'nin aslında hiçbir biçimde tam olarak açıklamadığı ve nadiren kullandığı bengi döngü kavramını da belki bu çerçevede yorumlamak, bengi döngüyü, yaşamın kaçınılmazlığını, yaşamın dışına çıkılamazlığı vurgulamak için kullandığı mecazi bir söylem olarak anlamak gerekir. Nietzsche'nin ara sıra kullandığı üstinsan kavramına da bakacak olursak, üstinsan, özgür ruha sahip, geleneksel insanı aşan, sanatsal yaratıcılığa sahip, yaşam biçimi yaratıcı olan kişi olarak yorumlanabilir.

Bu arada, Nietzsche'ye göre, insanı sıradanlaştıran ve standartlaştıran akımların sadece dini ve felsefi akımlardan ibaret olmadığını da hatırlatmak yerinde olur. Nietzsche eleştiri oklarını, bilimci, pozitivist anlayış ile siyaset alanında, milliyetçilik, sosyalizm, kapitalizm ve feminizme de yöneltmektedir.

Şen Bilim ve *Güç İstenci* eserlerinde Nietzsche, bilimlerdeki doğruluk anlayışının da doğruluk kavramına yönelik bir imandan kaynaklandığını, her şeye doğa bilimleri açısından bakmanın ve her şeyi materyalizme indirgemenin insanı mekanikleştireceğini ve insan varlığını anlamsızlaştıracağını, pozitivistlerin düşündüğü gibi bilimsel bakış açısında sadece olguların olmadığını, sadece yorumların olduğunu söyleyerek, bilimi de perspektivist bakış açısıyla eleştirmektedir. Ancak yine Nietzsche'nin eserlerinin tamamı incelendiğinde, bilime ve pozitivizme yönelik eleştirisini asgari düzeyde

tuttuğunu, dine ve felsefede metafiziğe yönelik eleştirisinin çok daha ağır bastığını, dine ve metafiziğe yönelik eleştiri geliştirmeye çok daha fazla zaman ve eserlerinde çok daha fazla yer ayırdığını, hatta dini ve metafizik geleneği eleştirirken, bilimci ve pozitivist bir anlayış geliştirmese de, bilimciliğin ve pozitivizmin temelinde olan empirisizmle sık sık kesiştiğini gözlemlemekteyiz.

Nietzsche'nin en fazla çarpıtılan görüşlerinden birisi de milliyetçilik üzerine olan görüşleridir. Nietzsche'nin kız kardeşinin, yaşamının bir döneminde milliyetçi ve ırkçı bir anlayışı savunması, Nietzsche'nin ölümünden sonra milliyetçi ve ırkçı çevrelerle devam eden ilişkilerinde, Nietzsche'yi onların beklentileri doğrultusunda yorumlaması, özellikle güç istenci ve üstinsan kavramlarının Naziler tarafından kendi ideolojileri doğrultusunda çarpıtılması, Nietzsche'nin sık sık yanlış anlaşılmasına yol açmıştır. Oysa, *İnsanca, Pek İnsanca*, *Şen Bilim*, *İyinin ve Kötünün Ötesinde* ve *Putların Alacakaranlığı* eserlerinde Nietzsche açıkça, Alman milliyetçiliğini ve ondan beslenen anti-semitist hareketleri sert bir biçimde eleştirmekte, "Almanya Almanya Her Şeyin Üstünde" biçimindeki yaygın sloganın dar kafalılığın bir sonucu olduğunu ve Alman felsefesinin sonunu hazırladığını, Almanya'daki milliyetçiliğin ve ırkçılığın aptalca olduğunu, hatta aptallıktan ve aklın çalıştırılmamasından kaynaklandığını, Alman kültürünün inişe geçmesinin arkasında yatan nedenlerden birisinin de milliyetçilik ve militarizm olduğunu söylemekte, Museviliği sadece tektanrılı bir din ve Hıristiyanlığın kökeni olması bağlamında, Hıristiyanlık eleştirisi bağlamında eleştirmektedir. Nitekim Nietzsche'nin kız kardeşiyle olan ilişkisi, kız kardeşinin anti-semitist görüşleri nedeniyle olumsuz yönde etkilenmiş, Nietzsche bir dönem kız kardeşiyle ilişkisini bu yüzden kesmiştir.

Şen Bilim ve *İnsanca, Pek İnsanca* eserlerine bakıldığında, Nietzsche'nin, demokrasiyi sık sık eleştirdiği gibi, sosyalizmi de eleştirdiğini görüyoruz. Nietzsche, eşit olmayanların eşit hale getirilmesinin eşitliğe aykırı olduğunu, sosyalistlerin ezilen sınıfı temsilen, eşitlikten ve adaletten ziyade, sadece güç ve iktidarı elde etmek dürtüsüyle hareket ettiklerini, sosyalist hareketin ezen ve yöneten sınıflara imrenme hareketi olduğunu, ayrıca tembelliği teşvik ettiğini vurgulamaktadır. Ancak aynı Nietzsche, *Şen Bilim* ve *Tan Kızıllığı* eserlerinde, adına kapitalizm demese de, kapitalist sistemi de eleştirmekte, işveren ve işçi ilişkisinin, işçinin işveren tarafından satın alınma ve sömürülmesinin, bugüne kadar var olan en bayağı ve kaba insan varlığına yol

açtığını, ticaretin ve tüketimin egemenliğine giren bir toplumun oluşmakta olduğunu, sanatın, bilimin, devletin, siyasetin ve insanın yaptığı her şeyin arz ve talep ilişkisine göre biçimlendiğini, her şeye arz ve talep ilişkisine göre değer biçildiğini ve bunun bir kültürün kimliği haline dönüştüğünü, ekonominin ruhu ezdiğini ve bireyi ortadan kaldırdığını, paranın güç haline geldiğini, paranın miktarının insanın ahlaki önyargılarını belirlediğini, daha önce Tanrı adına yapılanların şimdi para adına yapıldığını ve para ile fanatik bir güç ve iktidar duygusunun elde edildiğini söylemektedir. Nietzsche, sermaye sınıfının gelişmesiyle devletin gücünün zayıflayacağını, ne kadar az devlet olursa bunun o kadar iyi olacağını söylemekle birlikte, her şeyin sermayenin egemenliği altına girmesinin de insan ruhunun gelişmesi açısından olumlu sayılamayacağını vurgulamaktadır. Bu çerçevede Nietzsche'nin, en azından adını koymadığı kapitalizm eleştirisi bağlamında, Alman filozof ve sosyolog Karl Marx ile kesiştiğini söylemek de olanaklıdır. Nietzsche eserlerinin hiçbirisinde Marx'a referans vermemektedir, bu da, Marx'ı okumuş olma olasılığının oldukça düşük olduğunu göstermektedir. Nietzsche okuduğu filozoflara yönelik olumlu veya olumsuz görüşlerini hiç bir zaman saklamamış birisidir, eğer Marx'ı okumuş olsaydı, mutlaka Marx'ın da adını vererek onunla ilgili düşüncelerini ortaya koyardı. Ancak Nietzsche'nin eserlerinde Marx'ın adı hiç geçmemekte, Nietzsche büyük olasılıkla Marx'tan bağımsız olarak öğrendiği sosyalizme yönelik bir eleştiri getirmeye çalışmaktadır. Nietzsche Marx'ı okusaydı, sosyalizme yönelik eleştirisini geri çeker miydi, çekmez miydi, bu elbette kesin olarak bilinmez. Nietzsche büyük olasılıkla, Marx ile farklı kaygılara sahip olduğu için, Marx'ı eleştirmekten vazgeçmeyecek, ancak kapitalist düzende yabancılaşma ve bireysel kimliğin ortadan kalkması bağlamında, onunla ne kadar yakın şeyler söylediğinin de farkına varacaktı.

Son olarak, *Tan Kızıllığı*, *İnsanca, Pek İnsanca*, *Şen Bilim*, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* ve *Güç İstenci* eserleri üzerinden Nietzsche'nin, kadınlar ve kadın hakları bağlamında feminizm konusundaki görüşlerine değinecek olursak, Nietzsche'nin kadınlar hakkında olumlu ile olumsuz görüşler arasında gidip geldiğini ve bu konuda oldukça karmaşık bir tablo sergilediğini, ancak kadın hakları konusunda daha açık bir tablo ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Nietzsche, kadınlara eşit haklar hareketinin kadını dişi kimliğinden yoksun bıraktığını ve bu yolla erkeklerin çirkin dünyasına dahil olduğunu, iş yaşamına girmeyen Asya tipi oryantal kadın ti-

pinin kadının ruhuna daha uygun olduğunu, feminizmin de, demokrasi gibi, herkesi eşitlemesi ve standartlaştırması bağlamında, toplumsal çöküşün göstergelerinden birisi olduğunu söylemektedir. Ancak kadınlarla erkeklere eşit haklar bağlamındaki bir feminist hareketin dışında kalan kadın kimliği konusunda da Nietzsche'nin zaman zaman olumsuz yorumlar yaptığı dikkate alınacak olursa, Nietzsche'nin bu konuda aklının oldukça karmaşık olduğunu söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. Evlilik konusunda ise Nietzsche yine daha açık ve keskin bir duruş sergilemekte, evliliğin özgürlüğe aykırılık oluşturduğunu, özgür ruhların evlilik ilişkisi içinde olmamaları gerektiğini, sevgi ve aşk çerçevesinde kalıcı bağlılık yeminleri etmenin de dürüst bir davranış olmadığını vurgulamaktadır.

Bu kadar çok cephede eleştiri oklarıyla savaşan Nietzsche'nin, neye ve kime olumlu baktığı doğal olarak merak konusu haline gelmektedir. Ancak bunun yanıtı da Nietzsche'de oldukça açıktır. Yaşamdan beslenen sanatsal yaratıcılık, sıradanlığı aşmış yaratıcılık, ki bu bir sanat eserinde de ifade bulabilir, yaşam biçiminin kendisinde de ifade bulabilir, Nietzsche için en yüksek değerdir. Bu bağlamda Nietzsche'nin sık sık övdüğü ve yücelttiği belli başlı kişiler vardır. Felsefede, her şeyin bir akış ve değişkenlik içerisinde olduğunu söyleyen Herakleitos, görünüşlerin ötesine geçilemediğini savunan Piron ve bilginin temelinde algıların, ahlakın temelinde hazların olduğunu savunan Epikuros, Nietzsche tarafından sık sık övülen ve yüceltilen kişiler arasında yer almaktadır. Ancak Nietzsche'de en fazla övgü alan kişilikler sanat, özellikle de edebiyat alanındadır. Antik Yunan'da Tragedya ve Epik alanında eserler ortaya koyan Sofokles, Eshilos ve Homeros, Rönesans dönemi sanatçılarından ve bilim adamlarından Leonardo da Vinci, İngiliz edebiyatının önde gelen yazarlarından William Shakespeare, Fransız edebiyatının önde gelen yazarlarından Henri Beyle Stendhal ve Bernard Le Bovier de Fontenelle, Alman edebiyatının önde gelen yazarlarından Johann Wolfgang Goethe ve Heinrich Heine, Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından Fydor Dostoyevski, Amerikan edebiyatının önde gelen yazarlarından Ralph Waldo Emerson bu kişiler arasında yer almaktadır. (Müziksiz yaşamın bir hata olacağını söyleyen ve müziğe büyük önem veren Nietzsche, yaşamının belli bir döneminde Alman besteci Richard Wagner'e de hayranlık göstermiş, ancak daha sonra bu konuda tamamıyla yanıldığını söylemiş ve *Tragedya'nın Doğuşu'*ndan sonra kaleme aldığı eserlerde Wagner'i tamamıyla silmiştir; ya yok saymıştır ya da ağır bir biçimde eleştirmiştir).

Nietzsche üzerine daha yapılacak çok şey vardır. Bugüne kadar Nietzsche üzerine gerçekleşen çalışmalar, sadece buzdağının görünen yüzüdür. Onun açtığı yol daha yüzyıllarca, belki de insanlık var olduğu ve onun eserleri bilindiği sürece açık kalacak, düşünceleri tartışılmaya devam edecektir. Ancak bu tartışma devam ederken şu da unutulmamalıdır ki, Nietzsche sadece, kendi eserleriyle birlikte, yerdiği ve övdüğü söz konusu filozofların, düşünürlerin, sanatçıların eserleri ve çalışmaları incelendiğinde anlaşılabilir. Hem insanlık tarihinin en önemli filozoflarından birisi olan Nietzsche'nin, hem de dünyanın, yaşamın ve insanın hakkını vermek için, ona böyle yaklaşmak, onu anlamaya çalışmak gerekir. Bu çerçevede bu yazı sadece, bulunması gereken şeye bizi götürecek bir pusula olmaktan ibarettir.

Kaynakça

Friedrich Nietzsche, *On Truth & Lies in A Nonmoral Sense*, (in *Epistemology: The Classic Readings*, Edited by David Cooper), Blackwell, 1999.

Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Penguin Classics, 2003.

Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*, Penguin Classics, 1994.

Friedrich Nietzsche, *Daybreak*, Cambridge University Press, 2005.

Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Vintage Books, 1974.

Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, Penguin Classics, 1969.

Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, Penguin Classics, 1990.

Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, Cambridge University Press, 2005.

Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols / The Anti-Christ*, Penguin Classics, 1990.

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Penguin Classics, 1992.

Friedrich Nietzsche, *The Will To Power*, Vintage Books, 1968.

Friedrich Nietzsche, *Unpublished Writings*, Stanford University Press, 1995.

Friedrich Nietzsche, *Writings from the Late Notebooks*, Cambridge University Press, 2005.

Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 2005.

Friedrich Nietzsche, *Morgenröte / Idyllen aus Messina / Die Fröhliche Wissenschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 2003.

Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 2005.

Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse / Zur Genealogie der Moral*, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 2003.

Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner / Götzen-Dammerung / Der Antichrist / Ecce Homo / Dionysos-Dithyramben / Nietzsche contra Wagner*, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 2004.

Friedrich Nietzsche, *Weisheit für Übermorgen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Yazıda Türkçe adlarıyla verilen eserlerin ve metinlerin Almanca'daki özgün adları şöyledir:
Tragedya'nın Doğuşu = Geburt der Tragödie
Ahlak Dışı Anlamda Doğruluk ve Yalanlar Üzerine = Über Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne
İnsanca, Pek İnsanca = Menschliches, Allzumenschliches
Tan Kızıllığı = Morgenröte
Şen Bilim = Die Fröhliche Wissenschaft
Böyle Konuştu Zerdüşt = Also Sprach Zarathustra
İyinin ve Kötünün Ötesinde = Jenseits von Gut und Böse
Ahlakın Soykütüğü Üzerine = Zur Genealogie der Moral
Putların Alacakaranlığı = Götzen-Dammerung
İsa Karşıtı = Der Antichrist
Ecce Homo = Ecce Homo
Güç İstenci = Der Wille zu Macht
Yazıda söz konusu eserlerin adı ilk defa geçtiğinde yanında parantez içinde ilk yayımlanma yılı verilmiştir.

Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri

OĞUZ CEBECİ

Tarihi Gelişim

Tarihi kökenleri açısından bakıldığında, izi, Platon'un diyaloglarında "canlandırılan" Sokrates'in, "saflık taslayarak", muhatabının bilgisizliğini teşhir etmeyi ve böylece onu kendi görüşleri doğrultusunda ikna etmeyi hedefleyen "taktik"ine kadar sürülebilen "ironi kavramı"na ilişkin tanıma, "bir olgu/durum/şey'in iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin bulunabileceği" fikrinden yola çıkılarak varılabilir: akıllı, bilge ve yüksek karakter sahibi Sokrates'in, kendisini olduğundan "az" göstermesi, buna ek olarak, "iç" güzelliğiyle çelişecek biçimde çirkin bir "dış görünüş"e sahip olması, sözünü ettiğimiz "gerilimli zıtlık ilişkisi"ni örneklendirerek, "ironi" kavramına yönelik tanım çabaları açısından bir başlangıç noktası oluşturur.[1]

Kavramın tarihsel gelişimine ilişkin bu perspektif içinde, Aristoteles'in gerçek duygularını saklayarak menfaat elde etme peşinde bir karakter olarak tanımladığı "eiron"un da hatırlanması gerekir; övüngen bir tip olan "alazon"la zıtlık içinde tanımlanan "eiron", alçakgönüllü görünmeye gayret eder, ancak bu alçakgönüllülük, Sokrates'inki gibi bilginin doğurtulmasına yönelik bir taktik değildir, şahsi çıkar amaçlıdır. Buna karşılık, kişinin ne düşündüğünü ve ne hissettiğini kendisine saklaması, gerçek duygularının çoğu kez zıddını yansıtacak biçimde davranması hali, Sokrates'in "saflık taslaması"yla biçimsel bir benzerliğe sahiptir. Bu durum, ironinin yapısal bir

özelliği olan "görüntü ile içerik arasındaki farklılık ilişkisi"ne bir kez daha dikkatimizi çekmelidir.

"Eiron" tipinin nispeten olumlu özellikler kazanması ise, yine bir antik çağ düşünürü olan Pyrrho'nun tanımı üzerinden gerçekleşir: buna göre, "eiron" tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığımızın farkına varan, dünyayı "saçma" kavramı açısından değerlendiren, bu saçma evrenin özelliklerini teşhir ederken, bireylere de alaycı bir sükûnet haline ulaşmayı tavsiye eden bir kişiliktir. Pyrrho'nun görüşlerinin izine, daha sonra değineceğimiz "genel ironi" kavramı çerçevesinde rastlanacağını burada belirtelim.

İroni kavramının tarihi gelişimi açısından bir diğer önemli katkı, Latin dünyasının büyük retorik üstadı Quintilian'dan gelir. İroniyi "saklayıp gizleme" (dissimulatio) ve "–mış gibi yapma" (simulatio) kavramları açısından tanımlayan Quintilian'ın en önemli buluşu, ironiyi salt dile ait bir olgu olmaktan çıkararak, "bireyin hayat karşısındaki genel tutumu"nu tanımlamakta kullanmasıdır. Buna göre, ironi hayat karşısındaki genel "duruş"u gösterir; bu kavramı örneklendiren tipik kişilik ise yine Sokrates'tir.

Çağdaş ironi kavramının Batı dünyasındaki gelişimi ise genel olarak 16. yüzyıldan başlatılmaktadır. Bu çağdan itibaren, o zamana kadar geçerli olduğu kabul edilen ideolojik sistemlerin yetersizliği ortaya çıkmaya başlamış, evreni tanrıyla-insan arasındaki hiyerarşik ilişki temelinde tanımlayan ve değişmezlikleri nedeniyle "kapalı ideoloji" olarak adlandırılan ideolojilerle, bu ideolojilere rakip olarak ortaya çıkan yeni ve "açık ideoloji"ler arasındaki çatışma, "genel ironi" kavramı aracılığıyla tanımlanmıştır. Buna göre, "kapalı ideoloji"lerin kendilerince tatmin edici biçimde tanımladıkları evren, aslında güvenilmez ve bilinemez bir yerdir. "Genel ironi" bu anlayışı gösteren bir tavırdır; eski ve yeni dünya anlayışları arasındaki uyuşmazlığa dayalı olarak, eski düzenin eleştirel bir sorgulamasını öngörmektedir.[2] Evren karşısındaki bu eleştirel tavrı ifade eden genel ironi'nin karşısında ise edebiyatta, özellikle de satir, komedi ve bazen de trajedide rastladığımız "spesifik ironi" kavramı yer alır. Spesifik ironideki eleştirel tavır, kendi pozisyonlarının doğruluğundan ve haklılığından hareket eden kişilerin, aynı şekilde düşünemeyen ve davranamayan kişilere yönelik tepkisini dile getirir. Genel ironi, evrenin ve hayatın çelişki ve tutarsızlıklarını sergilemeye yönelirken, "spesifik ironi" eleştiri yoluyla toplumun ve bireyin ıslahına yönelen edebi türlerin kullandığı bir tekniktir; bu açıdan eleştirel ve ıslah amaçlı bir tür olan "satir"in oluşmasında temel bir yapı unsuru olarak işlev görür.

Evrenin niteliği, tanrının varlığı-yokluğu, yaşam ve ölüm gibi kapsamlı sorulardan yola çıkan ve bu tür soruların cevaplanamazlığına dikkat çeken genel ironi, çağdaş problemlerin ele alınması sırasında, politik mücadelenin bir aracı olarak, eski "grand narrative"lerin yani evrenin işleyişini açıklama iddiasındaki "kapsamlı ideolojik söylemler"in altının oyulması amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, baskıcı dinsel yapılanmaların ateist ve liberal felsefeciler tarafından aşındırılması, genel ironinin bir uygulama alanını gösterir. Faşist ve komünist ideolojilerin "dünyanın işleyişini açıklama iddiası"nın eleştirilmesi de benzer bir genel ironi uygulamasını gösterir. Bu nedenle, genel ironinin baskıcı rejimler karşısında "özgürleştirici" bir etkisinin bulunduğu söylenebilir. Buna karşılık, bireysel hayatlar açısından bakıldığında, genel ironi, hayatın ve yaşamın bir anlamı olmadığı yolundaki çıkarsamalarıyla, bazı bireylerin hayatı olumsuzlama eğilimlerinin bir aracı ve dayanağı olarak da nitelenebilir; bu yönüyle de nihilist felsefelerin bir aracını oluşturur. Özetle söylersek, tarihsel perspektiften görüldüğünde, "genel ironi"nin Pyrrho'nun ironi tanımı kapsamında ele alınabileceği açıktır.

Spesifik ironi ise, ironistin, çözümünü bildiğine inandığı sorunsallara yönelik "yanlış tutum" içindeki birey ve toplulukları teşhir etmesinin bir aracı olarak işlev görür. Esas olarak "satir" türünün bir özelliği olan bu yaklaşımda, ironi, genel geçerliliği olan belirli bir ahlaki standardın varlığını ya da evreni algılamaya yönelik doğru bir yöntemin, örneğin bir ideolojinin geçerliliğini, bu standardın dışına düşenlerin ise yanıldıklarını kabul ederek, bu yanılgıyı teşhir etmeye yönelir. Bu durum, bizi ironinin diğer edebi türler tarafından kullanılan bir araç olduğunu görmeye sevk edecektir. Gerçekten de, komik edebi türlere ilişkin genel sınıflandırma, "satir"i bir tür, "parodi"yi hem bir tür ve hem de bir teknik olarak tanımlarken, "ironi"yi esas olarak bir teknik olarak nitelemektedir. Burada, genel ironinin özgürleştirici etkisinin tersine, spesifik ironinin "muhafazakâr" eğilimlerin bir aracı olabildiğine dikkat edilmelidir.

18. yüzyıl sonlarından itibaren ortaya çıkan ve Alman felsefesiyle bağlantılı olarak değerlendirilmesi gereken "romantik ironi" kavramı ise Schlegel kardeşler, Müller ve Solger gibi isimler çerçevesinde ele alınmalıdır. Romantik ironi, temel kavramlarından biri olan "kendi bilincindeki sanat" anlayışı üzerinden, çağdaş edebiyat kuramlarının kimi sorunsallarını bünyesinde barındıran erken bir gelişmeyi ifade eder; bu yönüyle de postmodern edebiyat kuramlarını akla getirir. Diyebiliriz ki, romantik ironi, insanın ken-

di kendisinin farkına varması, buna paralel olarak, hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması temeline dayanır. Bu kabulün doğal sonucu ise, hiç bitmeyen, sürekli yenilenen ve yazarın kendisini de işin içine dahil ettiği bir eleştiri anlayışıdır. Burada, bir yandan "dünyanın insana karşı ironik tutumu" yani insanın bilinemezlikler içinde yaşamak zorunda olması ve bu dünyada bir düzen kurmaya yönelik ihtiyacının boşa çıkması, böylece, bir tür "kozmik alay"a maruz kalıyor olması, diğer yandan da, "insanın dünyaya yönelik ironik tutumu", yani, bireyin içinde yaşadığı irrasyonel ve saçma varoluş koşulları karşısında aldırışsız bir tavır takınması, "dünyayı alaya alması" söz konusudur.[3] Romantik ironi akımının en önemli düşürlerinden biri olan W. Schlegel'e göre, bireysel ego, özellikle de sanatçının egosu, zihin aracılığıyla, dünyadan belirli bir ölçüde bağımsızlaşabilir. Bu bağımsızlaşma, evrensel çelişkilerin ironi aracılığıyla sanat yapıtının bünyesine dahil edilmesini ve böylece aşılmasını öngörür. Buna göre, çelişkilerle dolu bir yapı, ancak kendisi de çelişkili bir tutum tarafından yansıtılabilir. Sanatsal faaliyetler de, bir yandan bu çelişkiyi yansıttıkları, bir yandan da bizzat kendi yapılarında çelişkili ve uyuşmaz unsurları barındırdıkları için, ironik bir perspektifi temsil ederler. Bu açıdan, romantik ironi "genel ironi" durumlarının sanat aracılığıyla ifade edilmesidir diyebiliriz. Sanat doğası gereği gerçekliği yansıtma girişiminde başarısızlığa uğramaya mahkumdur. Bir yandan sanatın bu eksikliği, bir yandan da, sanat eserinin hayal dünyasında yer alan, yani gerçek dünyada mevcut bulunmayan bir nesne olması, romantik ironinin ortaya çıkmasındaki başlıca etkenlerdir. Sanatçı eserinin gerçek olmadığını, bir kurgu olduğunu gösteren açık ya da imalı sözlerle romantik ironiye giden yolun başlangıcını oluşturur. Sanatın zihinlerimizde oluşturduğu "yanılsama"nın, yani "sanatın gerçeği yansıttığı duygusu"nun yıkılmasını amaçlayan bu tutum, "ön-romantik ironi" olarak da adlandırılmaktadır. Buna karşılık, sanatçının yapıtının gerçek değil de kurgu olduğu yolundaki açık ya da imalı sözleri, sanatın oluşturduğu yanılsamayı kaldırmak için yeterli değildir. Bir yanılsama düzeyinin yıkılması durumunda, bir diğer yanılsama düzeyi onun yerini alacaktır; bu insan zihninin çalışmasına ilişkin bir özelliği gösterir.[4]

19. yüzyıldan itibaren, ironi, zeka ve mizah duygusuyla ilgili bir kavram olarak ele alınmaya başlamıştır. Bu çerçeve içinde, "ironik" tanımının olumlu bir anlamı ifade etmekte kullanıldığını söyleyebiliriz. Buna göre, ironik olan edebiyat ironik olmayan edebiyattan daha iyidir. 20. yüzyılın başlıca

eleştirel akımlarından Yeni Eleştiri'nin önde gelen yazarı Cleanth Brooks, ironiyi iç ve dış arasındaki çelişkiye dayalı bir olgu olarak tanımlamak yerine, farklı yorumların bir arada tutulmasına olanak vererek, okuyucuyu, bir metindeki anlamın belirlenmesinde kullanılan süreçlerin belirsizliğini görmeye yönlendiren bir güç olarak tanımlar. Buna göre, ironi bir metindeki uyumsuzlukların tespitine ilişkindir. Şiirin parçaları arasındaki bağlantı konusu üzerinde duran Brooks'a göre, "bir ifadenin çerçeve ifade tarafından eğilmesi" ironi anlamına gelir. Çerçeve ise esas olarak konuşmacının "ses tonu"ndan oluşur. Özetle söylersek, ironi anlamın içindeki uyumsuzlukların tespitini gerektirir. Bu tespitlerin yapılması ise eleştirmenin duyarlılığına bağlıdır. Bu durum, yazar ya da metni öne çıkaran eleştiri anlayışlarına karşı, eleştirmeni öne çıkaran bir edebiyat anlayışını ifade eder.[5]

Çağdaş İroni Kuramcılarına Bir Bakış

Günümüz edebiyat eleştirisi perspektifinden bakıldığında, ironi kavramını yeniden tanımlamaya girişen başlıca yazarlar olarak Muecke, Booth ve Hutcheon'ın yaklaşımlarından kısaca söz edilmesi yararlı olacaktır: "Dil ironisi" ile "durum ironisi" arasındaki farka dikkat çeken Muecke'ye göre, "dil ironisi" dikkatimizi ironiyi yapanın kullandığı stratejiye çekerken, "durum ironisi"nde dikkatimiz "ironiyi fark eden kişinin tepkileri"ne yöneltilir. Bu durumda ironinin şans, kader ya da kısaca "hayat" tarafından yaratılmış bir ironi olduğuna dikkat edilmelidir.[6] Muecke'nin ironi anlayışında, ironi, ilk olarak, ironik durumun ya da ifadenin "ironiye kurban düşen" kişiye nasıl gözüktüğü ve ironiyi yapanın bu konuda takınmış olabileceği tavra, "yalancı bir takdime" dikkatimizi çeker. İkinci olarak, durumun gözlemciye ya da ironiste "gerçekten nasıl gözüktüğü" konusu ele alınır. Bu ikinci unsurun doğrudan ifade edilmesi gerekmez; ima yoluyla ifade edilmiş olması yeterlidir. İroninin bir diğer özelliği, iki katman arasında çatışmalı bir ilişkinin bulunmasıdır. İşte, ironinin "iç ve dış arasındaki gerilime bağlı bir tür" olarak tanımlanmasının nedeni de, ironi olgusunun iki boyutu arasındaki bu çatışma ilişkisidir. Muecke'ye göre ironinin üçüncü unsuru ise "masumiyet olgusu" olarak tanımlanabilir. Burada ironinin kurbanı olan kişinin durumunu doğru algılayamaması söz konusudur; başka bir düşünme ve algılama olanağı bulunduğu halde, kurban bu durumu algılamaz; ironist de bunun farkında değilmiş gibi davranır. Bu durumda, ironinin kurbanı ile ironistin ve gözlemcinin zihinsel açıdan farklı seviyelerde bulundukları, "kurban"ın de-

zavantajlı olduğu söylenebilecektir. İronistin egosunun kurban ve gözlemci rollerini kendinde muhafaza ederek ironi yaptığı durumlarda ise "kendi kendisinin ironisi" denilen durumdan söz edilmelidir. Bu tür ironi "kendi kendine acıyan entelektüel" tavrında en tipik örneğini bulur diyebiliriz. Muecke'nin ironinin oluşmasına ilişkin teknik görüşleri de şu şekilde ifade edilebilir: ironi 1-açık ironi; 2- kapalı ironi; 3- özel ironi olarak üç "sınıf"a; 1- şahsi olmayan ironi; 2- kendini azımsama ironisi; 3- saflık ironisi; 4- dramatik ironi olarak dört "durum"a ayrılır. "Açık ironi" ironistin niyetinin anlaşılmasının hedeflendiği ve bunun, ironistin kullandığı "ton" ve "üslup" aracılığıyla gerçekleştirildiği bir türü gösterir. Sarkazm bu türün bir örneğidir. "Kapalı ironi" keşfedilmeyi bekleyen bir ironidir ve ironi uygulaması genellikle bu tür üzerinden gerçekleştirilir. İronik niyetin keşfedilememesi halinde ise amaç gerçekleşemeyecektir. Muecke'ye göre niyet edilmemiş ironik durumlar ve ifadeler "kastedilmemiş ironi" olarak tanımlanmalıdır. "Özel ironi" ise ironistin kendi zevki için yaptığı ve anlaşılmayı hedeflemeyen bir ironi türünü gösterir. İronik "durum"lar ise şu şekilde ele alınabilir: "Şahsi olmayan ironi" yazarla yarattığı karakterler arasındaki ilişki üzerinden ortaya çıkar ve ironistin karakterleriyle özdeşleşim derecesini anlamayı gerektirir. İronistin gerçek niyeti ile karakterine söylettikleri arasında zıtlık olması halinde "şahsi olmayan ironi"den söz edebiliriz. Bu "ironik durum" özellikle "kapalı ironi" içinde, yazarın akla, mantığa, sağduyuya yönelir gözükürken saçma bir planı dile getirdiği hallerde geçerlidir. Örneğin, Swift'in ünlü yapıtı *A Modest Proposal,* içinde bu türden ironiler barındıran bir eserdir. Yapıtta duyulan anlatıcı ses, İrlanda'nın açlık sorununun çözümü için, İrlandalı bebeklerin kasaplık olarak üretilip satılmasını teklif eder! İronistin "sözde kimliği"nin ironinin oluşumunda önemli bir rol oynaması durumunda ise "kendini azımsama ironisi"nden söz edilebilecektir. Bu tür ironide, ironist saf ya da cahil bir kişilik aracılığıyla ortaya çıkar. "Kendini azımsama ironisi" Sokrates'in bilgisini gizleyerek saflık tasladığı ironik tutumla önemli ölçüde örtüşmektedir. İroninin üçüncü "durum"u olan "saflık ironisi"nde ise, gerçekten saf bir karakterin ironisti temsil etmesi söz konusudur. Keloğlan, Don Quichotte gibi karekterler bu türü örnekler. Dördüncü durum olan "dramatik ironi" ise ironistin yalnızca bir durumu tasvir etmekle yetindiği ironileri gösterir ve esas olarak tiyatroda ve romanda kullanılan bir türdür. Bunların yanı sıra, ironinin bazı alt türlerinden de söz edilebilir: örneğin, "kendini ele vermenin ironisi" ironinin kurbanının yaptığı ya da söylediği

şeylerle kendi hatalarını açığa vurduğu, ancak bunun farkında olmadığı durumları gösterir. Bir diğer tür "çözümlü olmayan bir durumu çözümlü sanan" ya da tam tersine, "çözümsüz bir sorunu çözümlü olarak gören" ve olayların gerçek boyutlarını kavrayamayan kişileri teşhir eden "çözümsüzlük ironisi"dir.[7]

Çağdaş ironi kuramının önemli bir yazarı olan Wayne Booth'un görüşleri, Muecke'nin yukarıdaki görüşleriyle paralel bir biçimde incelenebilir: Booth'un bu alanda sağladığı en önemli katkı, "sabitlenebilen" ve "sabitlenemeyen" ironi ayırımıdır. Sabitlenebilen ironi, tesadüfi olmayan, yani yazarın niyetini yansıtan, "kapalı ironi" niteliğinde bir ironidir ve okuyucu tarafından doğru biçimde keşfedilmeyi bekler. Bu ironi bir kere keşfedildikten sonra sabit kalır; zaman içinde değişime uğramaz, ya da anlam bulanıklıklarına yol açmaz. Okuyucudan bu tür ironinin anlamını "aşındırması" beklenmez. Yukarıda açıkladığımız ve Muecke'nin geliştirdiği "spesifik ironi" kavramının Booth'un "sabitlenebilen ironi" kavramı ile önemli ölçüde örtüştüğünü de burada belirtmeliyiz. "Sabitlenebilen ironi" şu şekilde kurulur: öncelikle, ironik ifadenin "lafzi" anlamının okuyucu tarafından reddedilmesi gerekir. Bu da bizi yine ironinin iç ve dış anlamları arasında zıtlık bulunduğu yolundaki ilk tanıma götürecektir. Okur, lafzi anlamın yazar tarafından da reddedildiği konusunda emin olmalıdır; bundan sonra yapılacak iş, yazarın tercihi olan anlamın ya da anlam öbeğinin tespitidir. Bu durum yazara atfedilen tavırla uyumlu bir tespiti öngörür.[8] "Sabitlenemeyen ironi"de ise yazarın tutumunun ne olduğunu söylemek güç, hatta olanaksızdır. Belirlenebilen en belli başlı şey genel bir "olumsuzlama" ve "reddetme eğilimi"dir. Öte yandan bu eğilimin kendisi de bir şekilde reddedilecek, "ironik aşınma"ya maruz kalacaktır. Bu durumda, evrenin saçma bir yer olduğuna, bu evrene yönelik ister onaylamaya ister redde yönelsin, her türlü irade beyanının "ironik aşınma"ya maruz kalacağını söylemek mümkündür. "Sabitlenemeyen ironi" kavramının Muecke'nin "genel ironi" kavramı ile önemli ölçüde örtüştüğü açıktır. Burada şu sorulmalıdır: okuyucu karşılaştığı ironinin türü konusunda nasıl karar verecektir? Yapılacak başlıca şey, okuyucunun kendisini ironinin çağrışımlarına açması, bu çağrışımlar belirli bir kesinlik noktasına ulaşıyor ve orada kalıyorsa "sabitlenebilen ironi"yle, eğer çağrışımlar sürüyorsa ve ironistin nihai hedefi konusunda belirli bir sonuca ulaşılamıyorsa "sabitlenemeyen ironi"le karşı karşıya olduğuna karar vermesidir. "Sabitlenemeyen ironi" halinde, bütün ironilerin birbirlerini aşındırma-

ları ve nihai olarak bir "suskunluk noktası"na varılması gerektiği düşünülebilir. Ne var ki, bu mantıksal çıkarım, uygulama ile çelişmektedir. Gerçekten de ne ironistlerin ne de okuyucuların suskunluk içine girmeye niyetleri yoktur! Buna göre, yazarlarda evrenin saçma varoluş haline ilişkin ironik ifadelere rastlanması, aynı yazarların metnin içine serpiştirdikleri ve "gizli bir bilgelik"e sahip oldukları yolundaki imaları ile dengelenmekte, yazar neyin dikkate alınması gerektiğini bilir gözükmektedir.[9] Bu durum postmodern yazarların tutumunun anlaşılmasına yardım edecek önemli bir olguya işaret etmektedir. Hem insan zihninin kesinliklere kavuşma ihtiyacı, hem de yazar ve okuyucuların iletişim içinde olma ihtiyacı, "sabitlenemeyen ironi"nin ulaşması gereken nihai mantıki aşama olan "suskunluk hali"nin gözardı edilmesine yol açmakta, tam ters doğrultuda bir "gevezelik hali" ortaya çıkmaktadır.

İroni kuramının bir diğer önemli yazarı olan Linda Hutcheon, ironinin "söylenmiş olan" ile "söylenmemiş olan" arasındaki farklılıktan çok, okuyucunun bir ifadeyi anlamlandırma çabası kapsamında ele alınması gerektiğini söyleyerek, Booth ve Muecke'den ayrılır. Hutcheon'a göre, ironi bir iletişim sürecini ifade eder; bu süreç yapısı gereği yorum faaliyetlerinden oluşmaktadır. Söz konusu yorum faaliyetleri güçlü bir duygusal içerik taşır; bir taraftan gülme duygusu uyandırabilirken, diğer taraftan hiyerarşik bir yapılanmaya işaret ederek, ahlaki bir tutumun belirtisi olabilir. İroninin anlaşılması, söz konusu ifadenin ironik olup olmadığına karar verecek bir "yorum topluluğu"nun varlığını gerektirir. Bir yorum topluluğu ise benzer duygu ve düşünceleri paylaşan "söylem toplulukları"ndan oluşur. Söylem toplulukları, yaş, meslek, cinsiyet gibi kategoriler çevresinde oluşan topluluklar olup, ironinin bu tür toplulukları belirlemekten ziyade bu topluluklar tarafından "algılanmak" gibi bir durumu söz konusudur. Birden çok söylem topluluğunun örtüşmesi mümkün olduğu için, bazı ironik ifadelerin kapsamlı gruplar tarafından benzer biçimde algılanması ve değerlendirilmesi de mümkündür.[10] Aksi takdirde, ironinin belirli bir alt grubun algı sınırları içinde kalacağını söyleyebiliriz. Bu açıdan görüldüğünde, ironinin belirli topluluklar tarafından yaratıldığını söylemek de mümkündür. Bu durum, bizi ironinin "seçkinci" bir özellik taşıdığı yolundaki eleştirilere ulaştıracaktır. Gerçekten de, ironiyi paylaşan grupların diğer gruplara karşı eleştirel bir yaklaşımı benimsediği, ironistle ironiyi algılayan kişinin gizli bir seçkinler topluluğu olarak işbirliği yaptıkları söylenebilir.[11]

Öte yandan, Hutcheon, söylem topluluklarının aynı zaman ve mekân içinde yaşayan gruplar olmasının yanı sıra, sınıf, ırk, cinsel tercih vs gibi alanları paylaşıyor olabileceğini de belirtir. Bu açıdan bakıldığında, söylem topluluklarının sık sık örtüşmesi ve ironinin bu sayede yaygınlık kazanması da mümkündür. Bu durumda, bazı ironik ifadelerin belirli birey ve gruplar tarafından anlaşılamamasının, bilgisizlikten çok farklı ve örtüşmeyen "söylem grupları"na üye olmakla izah edilebileceği söylenebilir. Şu halde, ironi, hem ironistin hem de yorumcunun paylaştıkları ortak değerlere ve ortak bir hafızaya dayanmak durumundadır. İdeolojik yaklaşımların, dünyanın nasıl olduğu ve olması gerektiği konusundaki görüşlerin "söylem topluluğu" oluşturmaktaki etkisi dikkate alındığında, belirli bir "söylem/yorum topluluğu"nun ironi algısını belirleyen çerçeve daha belirginleşecektir. Hutcheon'ın bir diğer görüşü, söylem topluluklarının birbirleri hakkında bilgi sahibi olmalarının mümkün olduğu yolundadır. Bu durumda, bir söylem topluluğunun "ironik yorum"unun diğer gruplar tarafından "öğrenilmesi" de mümkün gözükmektedir. Konuya bu perspektiften bakıldığında, ironinin modern bilincin gelişmesinde etken olan bir araç niteliği taşıdığı söylenebilecektir. Paylaşılan ironi yorumlarının yaygınlaşmasıyla, insanlığın dünyaya bakışı da önemli ölçüde değişmiştir. Hatta eski çağların ironik bir gözle görülmesi de çağdaş insanın evren algısının önemli ölçüde farklılaştığının bir belirtisi sayılmalıdır.

Konuya teknik bir perspektiften bakıldığında ise şunu söyleyebiliriz: Hutcheon ironinin "söylenen" ve "söylenmemiş olan" anlamlar arasındaki ilişki üzerinden işlevsel olduğu kanısındadır. Burada, ironide "söylenen"e karşı, "söylenmemiş" olan lehine bir dengesizlik bulunduğu da belirtilmelidir. Daha önce sözü edilen "–mış gibi yapma" tekniğinin bir uygulaması olan bu durum, dikkatimizi yine daha önce sözünü ettiğimiz ironide "iç" ile "dış" arasındaki zıtlık ilişkisi boyutuna çeker. Hutcheon'a göre, ironide "söylenmemiş olan"ın "söylenmiş olan"a hücum etmesi söz konusudur. "Hücum"un sonucu ise iç ile dış arasında "ilişkisel", "içselleştirici" ya da "farklılaştırıcı" nitelikle anlam bağlantılarının kurulmasıdır. Hutcheon'ın tanımı çerçevesinde, ironinin, birbirinden farklı ancak mutlaka zıt olması gerekmeyen, iki ya da daha çok "gösterilen"den oluşan bir "gösteren" olduğu söylenebilecektir.[12] Bu durumda, daha önce iç ve dış arasında bir "zıtlık ilişkisi" olarak tanımlanan dinamiğin kısmen nitelik değiştirerek daha gelişkin bir tanıma dönüştürüldüğünü de burada belirtmeliyiz.

İroni çerçeve ve bağlama dayalı bir sanat olduğu için hitap ettiği söylem topluluğu tarafından tanınmasını sağlayacak bazı işaretler taşımalıdır. Booth beş tür ironik işaretten söz etmektedir: bunlar 1- doğrudan işaret ve uyarılar olup yazarın verdiği konu başlıkları, açıklamalar biçimindedir. 2- ortak bilgideki çarpıtmalar, gerçeğin bilerek saptırılması yine ironik bir tutumun varlığını gösteren bir işarettir. 3- eserin kendi içindeki çelişkiler. 4- üslup çatışmaları ve geçişleri. 5- okuyucunun fikirleri ile yazara ait olduğu kabul edilen fikirler arasında çatışma halinin bulunması. İroniyi gösteren işaretler genel olarak "anlatı tonu"ndaki değişiklikler, abartma-alttan alma, çelişki-uyumsuzluk, lafzileştirme-basitleştirme, tekrarlama gibi, kendisi ironik olmaktan çok ironiye belirli bir yapı vermeyi amaçlayan unsurlardan oluşur.[13]

Bazı İroni Türleri ve Psikanalitik Perspektif

Bu noktadan itibaren bazı ironi tür ve tekniklerini kısaca ele alabiliriz. Öncelikle, ironinin genel olarak kabul edilen üç işlevinin bulunduğunu ifade edelim: ironi öncelikle konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmeye yarayan bir retorik aracı olarak işlevseldir. İkinci olarak "satir" türünün kullandığı bir teknik olarak, toplumsal ve bireysel zaafları teşhir etmeye yarar. Üçüncü amaçsa, yukarıdaki hedefler doğrultusunda, okuyuculara belirli alanlarda "farkındalık" kazandırılmasıdır. İroninin başlıca alt türleri arasında ise şunları sayabiliriz: "kendini savunma ironisi" adı verilen tür, ironistin özellikle politik sebeplerle açık konuşmaktan çekindiği ve mesajını ima yolu ile ifade ettiği bir alanı gösterir. "Yargının geciktirilmesi" ironisi de bu kapsamda ele alınabilir. Burada ironist iki bakış açısı arasında bir seçim yapmamakta, bazen her iki perspektifi de reddetmekle birlikte kendisi bir alternatif önermemektedir.[14] İroninin sık kullandığı bir diğer yöntem "ayıplama amaçlı övgü"dür. Bunun tam karşısında ise "övgü amaçlı yergi" yöntemi yer almaktadır. İroninin kullandığı bir başka yöntem "kurbanla aynı fikirdeymiş gibi görünme" tekniğidir. Böylece ironi kurbanının güya cesaretlendirilmesi ya da kendisine akıl verilmesi söz konusudur. Genel olarak "retorik sorusu" denilen ve dikkati belirli bir konuya çekmeyi amaçlayan sorular da ironi kapsamı içinde değerlendirilmelidir. Diğer ironi teknikleri arasında sahte kuşkuculuk, cehalet taslamak, muğlaklık yaratmak, ironinin kurbanının rakibine karşı çıkar gibi görünmek, ifadede iç çelişkilere yer vermek gibi unsurlar sayılabilir.[15]

Psikanaliz kuramı ironiyi ele almış ve işlemiştir. Buna göre, ironi bilinçdışı süreçlerin etkisiyle oluşan bir ruh halini gösterir. Temelinde kızgınlık duygusu olduğu söylenebilir. İronist "kan dökücü olmayan" bir intikam alma eylemini gerçekleştirmekte, öfkesini sözel olarak ifade etmektedir. İronik ifadelerin farkında olmadan üretilebileceğini savunan Stringfellow'un bu açıdan Muecke ve Booth'tan ayrıldığı belirtilmelidir.[16] Stringfellow'a göre, ironik ifadeler bilinç düzeyinde reddedilen ancak bilinçaltında kabul gören bir gerçeği dile getirir. Bu durumda, ironistin alaylı olarak söylediği şeye içten içe inandığının da kabul edilmesi gerekir. Bu olgunun psikanalizdeki "ret" ve "inkâr" olgularıyla ilgisi vardır: Freud'a göre, bastırılmış bir düşüncenin bilinç alanına çıkabilmesi, bu düşüncenin "bilinç tarafından reddedilmesi" fikrine bağlıdır. İronide, bilincin normalde reddedeceği bir düşüncenin, mümkün olduğunca sansüre tabi tutulmadan dile getirilmesi söz konusudur. Örneğin, Freud'un kendisinden yardım bekleyen arkadaşına, "tanrısal güce ulaşır ulaşmaz yardımda bulunacağını" söylemesi bu tür ironinin bir örneğidir. Tanrısal güce sahip olduğuna inanan bilinçdışı, ironik bir ifade aracılığıyla bu inancını açıkça dile getirme olanağı bulmaktadır. Burada bir yandan da Freud'un kendisine saldırması söz konusudur: bilinç düzeyinde güçsüzlüğünü kabul etmiştir. İroni psikanalizin bir diğer kavramı olan "zıddıyla ifade" ile de bağlantılıdır. Burada iki alternatif anlamdan bir tanesinin bilinç alanına çıkmasına izin verilmektedir. Freud'un ironi anlayışının Booth'un "sabitlenebilen ironi" anlayışıyla örtüştüğü de burada belirtilmelidir.

İlk kuşak psikanalistlerinden Reik *Borderland of the Joke* (1932) adlı yapıtında, ironik alaycılık hallerini obsesif kompülsif semptomlarda gözlenen "gizli alay etme" hali ile ilişkilendirir. Burada içselleştirilmiş otorite figürlerine yönelik saldırganca bir tutum söz konusudur. Otorite figürlerine sözel ve yüzeysel biçimde itaat edilmesi, ancak bunun "ikiyüzlü" bir tutum içinde yapılması söz konusudur. Evans hukuktaki "hülle" durumlarının bu kapsamda ele alınması gerektiğini savunur. Buna göre, otoritelerin uygulanmasında ısrar ettiği bir kuralın, "etrafından dolanılacak biçimde" geçersiz kılınması halleri bu tanıma uyar. Burada, bazen kuralın uygun olmayan koşullarda tekrarlanması, bazen yalnızca formel özelliklere vurgu yapılarak özün atlanması ve böylece tabuların aşılması gibi hususlar söz konusudur.[17]

İroninin Diğer Tür ve Tekniklerle Karşılaştırılması

Bu noktadan itibaren ironinin diğer edebi tür ve tekniklerle karşılaştırılması konusuna geçebiliriz: ironinin en yakın "akrabası", söylenmemiş olan şeyleri, yüzeye ait ve yalnızca lafzı itibariyle kabul edilemeyecek şeylerden çıkarmayı gerektiren "metafor" kavramıdır. Gerçekten de, bir okuyucu, "yüzey anlamı"yla "derin anlam" arasındaki farklılığı doğru biçimde algıladığı zaman, hem metafor hem de ironi hedefine ulaşmış denilebilir. Buna karşılık, ironinin genel "olumsuzlama eğilimi" metaforda mevcut değildir. Metaforda yüzey anlamın reddinden ya da tersine çevrilmesinden çok "genişletilmesi" söz konusudur. Bu genişletme faaliyeti, esas olarak, okuyucunun metaforun sınırlarına geldiğini düşündüğü bir noktada sona erer. İronide ise aşağı yukarı tersine işleyen bir süreç vardır. Anlamın "eksiltildiği" bu süreç içinde, alternatif anlamların denenmesi ve reddedilmesi, hatta, "sabitlenemeyen ironi" durumlarında anlamın tümüyle silindiği bir hiçlik noktasına ulaşılması beklenir. "Sabitlenebilen ironi"de ise anlamın metaforda olduğu gibi bir bütünlük noktasına ulaştırılması hali mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında, metafor ve ironinin ters yöndeki eğilimleri ifade ettiği söylenebilecektir. Diyebiliriz ki, "metaforik eğilim" görünenden çoğunu bulmaya yönelirken, "ironik eğilim" görünenden azını bulmaya yönelir; böylece eleyici ve eleştirel bir yaklaşımı ifade eder.[18]

İroni ile "yalan" arasındaki ilişki de şu şekilde özetlenebilir: her iki "tür" de söylenen şeyin gerçeği yansıtmaması noktasında bir ortaklığa sahiptir. "Beyaz yalan" adı verilen ve kendisine yalan söylenen kişinin duygularını incitmemeye yönelen yalan türünün "kibarlık prensibi" adı altında ifade edilen bir ilkeye uyduğu bilinmektedir.[19] Beyaz yalan kibar olmak için bir gerçeğin çarpıtılması halini ifade ederken, ironide ise "kibar görünürken kibar olmamaya olanak bulunması" durumundan söz edebiliriz. Bu durumda, iki "tür"ün ters yönde işlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan, her iki teknik de "görüntüyü kurtarma" işlevine sahiptir. Burada şöyle bir ayırım yapılabilir: "gerçek yalan" esas olarak "anlaşılmamayı" hedeflerken, ironi nihai olarak "anlaşılmayı" hedefler. "Özel ironi" denilen ve ironinin ironiyi yapandan başkası tarafından anlaşılamadığı durumlarla yalan arasındaki temel farksa, yalanın çıkar amaçlı olmasına karşın, özel ironinin psikolojik bir tatmine yönelmesi, tipik anlamda "fayda" sayılabilecek bir hedefinin bulunmamasıdır.[20] İroni "rüya" bağlantısı şu şekilde ele alınabilir: İroni rüya kuramında sözü edilen "manifest" yani "açık" rüyaya benzer.[21] İronide de

rüyada olduğu gibi, yüzeyle anlam arasında nasıl bir bağlantı kurulması gerektiği belirlenmelidir. Rüyanın oluşum süreci zarfında, "bilinçaltı bir ironist gibi çalışarak" anlam ile yüzey arasında ne ölçüde "benzerlik" sağlanacağını belirler. İkinci aşamada rüya içeriğinin dönüşmesi söz konusudur; bu durum rüya kuramında sözü edilen "yoğunlaştırma", "yer değiştirme" ve "dramatizasyon" yöntemleriyle sağlanır. Bunun ironideki karşılığı, ironik niyetin kendisini örten bir yüzeyle kaplanmasıdır. Üçüncü aşama da ironinin mevcut bulunduğuna dair verilerin bulunması ve değerlendirilmesidir ki bu da "rüyanın hatırlanması" ve yorumlanması ile örtüşür.[22]

İroni ile "satir" arasındaki ilişkiyi de şu şekilde ele alabiliriz: ironinin "tipik satir"in hizmetinde bir teknik olması durumunda, esas olarak, muhafazakâr hedeflere yöneldiği söylenebilir; burada genel olarak "spesifik ironi" durumları söz konusudur. Buna karşılık ironinin "yıkıcı" yönünün daha baskın olduğu türlerin de dikkate alınması gerekmektedir; "nihilistik satir"lerde rastalanan "yıkıcılık eğilimi" ilke olarak "genel ironi" üzerinden başarılır.[23] Genel bir perspektiften bakıldığında, ironi ile satir arasındaki ana farkın, satirde ahlaki normların daha belirgin olması, grotesk ve saçmanın teşhir edilmesinin hedeflenmesi olduğu söylenebilir. Eğer "doğrudan hakaret", "isim takma" gibi "nefret edebiyatı" unsurları satirde kullanılmışsa, ironinin yerinin nispeten sınırlı olduğu söylenebilecektir. Buna karşılık, satir yazarının niyeti çok açık bir biçimde belirlenemiyorsa, yani "saldırı nesnesi" kolayca kesinlenemiyorsa ironi ile karşı karşıya olduğumuz düşünülmelidir.[24] Satirle ironi arasındaki fark, satir "alayı hak eden"le uğraşırken, ironinin genel olarak "saçma" kavramı ile bağlantılı olması üzerinden de gösterilmiştir. Buna göre, satir "insan ahlakı" ile ilgilidir; ironi ise, özellikle "genel ironi" durumlarında, evrenin işleyişi, metaforik bir deyişle "evrenin ahlakı" ile ilgilidir. Buradan yola çıkarak satirin "sabitlenebilen ironi"yi kullanan bir tür olduğu öne sürülebilecektir.[25]

Parodi ironi bağlantısı açısındansa şunlar söylenebilir: İroninin gücü, büyük ölçüde, yıkmayı hedeflediği söylemle bağlantısından ve o söylemin dilini kullanabilme yeteneğinden kaynaklanır. Bu durumda parodinin ironiyi bir araç olarak kullandığını söyleyebiliriz.[26] Parodinin bir alt türü olan "sahte destan" bayağı bir konunun üst seviyeden bir dille ifade edilmesini öngörür. Bu, yazarın gerçek duygularını bir ölçüde örttüğü oyuncu bir tavrın ifadesidir. Yazarın duygularını örtmesi hali genel olarak "kendini koruma ironisi" kapsamı çerçevesinde değerlendirilebilir. Üst seviyeden bir ko-

nunun alt seviyeden bir dille ifade edilmesi halini gösteren "bürlesk travesti" de benzer biçimde yazarın duygularını örttüğü, dolayısıyla ironiye yaklaşan bir tarzı gösterir.

Bir metnin ironik olup olmadığı konusunda esas olarak ele alınması gereken şey şudur: öncelikle, bu konuda yazarla okur arasında bir "tür anlaşması"nın bulunup bulunmadığına bakılmalıdır. Okur ve yazar, dile ilişkin ortak bir anlayışın yanı sıra içinde bulundukları kültüre ve o kültürün değerlerine yönelik bir ortaklığa da sahip olmalıdır. Aynı zamanda "edebi türler" konusunda da paylaşılan bir kanaat söz konusudur: okuma deneyimi, edebi türlere ve bu türlerin nasıl yorumlanması gerektiğine ilişkin "paylaşılan bilgi izlekleri" üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu açıdan, bir metnin ironik olup olmadığı, bu tür ortak bilgi alanları üzerinden belirlenecektir. Burada şu husus da eklenmelidir: Bazı okuyucular "doğal olarak" belirli izlekleri bulmaya daha eğilimlidir. Kimi okuyucular trajik olaylara karşı daha duyarlıyken, bir kesim okuyucunun da ironik okumaya eğilimli olduğu söylenebilir. Hangi metinlerin ironik olarak algılanacağı hususu bu bilgilerin ışığı altında değerlendirilmelidir.[27]

İroninin Eleştirilmesi ve Olumlanması

İroninin edebiyatta yaygın biçimde kullanılan bir teknik olduğunu ve "yeni eleştiri ekolü"nün etkisiyle, daha çok ironinin daha iyi edebiyat anlamı kazandığını belirtmiştik. Bu durumun yol açtığı sorunlara ve ironinin "aşırı kullanımı"nın yarattığı sorunlara da kısaca değinmek istiyoruz: Genel olarak ironiye yaslanan yazarların "varoluşsal bir kötümserlik duygusu" içinde olduklarına yönelik eleştiri bu kapsamda değerlendirilmelidir. Bu konudaki görüşler, daha çok Hegel ve Kierkegaard'ın ironiyi olumsuzlayıcı felsefelerine dayandırılmaktadır. Kierkegaard'ın ironinin aşırı kullanılmasının "sıkıntı" duygusu yarattığı yolundaki görüşleri psikanalitik bir perspektif üzerinden görüldüğünde şu söylenebilecektir: Psikanalizde "muğlaklık" duygusu, bilinçdışına ait bir "istek"le bu isteğe karşı bir "savunma"nın varlığını, en önemlisi de, bu çatışmalı durumun bir çözüme ulaştırılamamış olduğunu gösterir. İroninin yol açtığı muğlaklık duygusu, bu çözülememiş çatışma haline bir gönderme olup nihai olarak "sıkıntı" ve "bunalma" duygularına yol açmaktadır.[28] Özellikle sürekli başka bir yere gönderme yapmasıyla karakterize olan "sabitlenemeyen ironi" halleri, anlamın sürekli "ertelenmesi" nedeniyle okuyucuda yorgunluğa yol açmaktadır. Bu durumu bir tür ironi enf-

lasyonu olarak adlandırmak da yanlış olmayacaktır. Booth da ironinin yol açtığı muğlaklıkların iletişim açısından bir sorun olduğu kanısındadır. Sabitlenebilen ironinin sağlayacağı cinsten kesinlik taşıyan iletişimden yoksun kalmak, her şeyin ironize edilmesi hem edebiyatın hem de hayatın sıkıcılaşması sonucunu verecektir. Denebilir ki, ironi hayatın hem üzüntülerine hem de sevinçlerine ilgisizleşme riskini taşımaktadır.[29] Muecke'nin geliştirdiği "ironide azalan fayda" ilkesi olarak adlandırabileceğimiz ilke de bu bilgilerin ışığında anlam kazanacaktır. Buna göre, bir yapıtta, ironik bir ifade ya da aracın her bir yeni kullanımı, bir önceki kullanıma göre daha az etkilidir.[30] İroninin bir başka sorunu ise, ironistin zaman içinde bir tür "mesleki deformasyon"a uğraması ve her şeyi ironik bir perspektiften görmeye başlamasıdır; bu bakış açısı ironisti nihai olarak nihilizme ulaştırma riskini taşımaktadır. İroniye yöneltilen bir başka eleştiri, bu tekniğin "boşluğu örtmek" ya da "güçsüzlüğü güç olarak sunmak" gibi işlevler taşıyabilmesi, özünde "savunmaya yönelik" bir tutumu gerekçelendirmekte kullanılabilmesidir.[31] Bazı araştırmacılar, evrensel değerlerin bulunduğuna ilişkin inancın zayıflaması, dilin yozlaşması gibi olguların, ironinin zamanımızdaki yaygınlığının başlıca sebepleri arasında olduğu kanısındadır. Bu yüzden ironinin negatif bir anlam taşıması da kaçınılmazdır. Diyebiliriz ki, ironinin varlığı bir yandan bir sağlıksızlık belirtisidir, diğer taraftan da, okuma sürecine özel işlevler yükleyerek çağın kötülüklerinden kaçınmaya olanak veren bir sığınak oluşturmaya yarar. Bu açıdan, ironinin teşvik ettiği "içe bakış ve kendi üzerine düşünme"ye dayalı okuma, yeni bir entelektüel din haline gelmiştir.[32] İroniyle ilgili genel eleştirel yargı şu şekilde özetlenebilir: Abartma ve aşırıya gitme eğilimi yüzünden ironi nerede durması gerektiğini bilmemektedir.[33] Öte yandan, ironinin lehine de şunlar söylenebilecektir: Booth, "düzen arayışı"nın temel bir insan ihtiyacı olmasına karşın, düzen fikrinin bir taraftan da insanı "kapalı sistemlere hapsetmesi olasılığı" üzerinde durur. İroni insanın varoluşuna ilişkin dengesizlikleri ve tutarsızlıkları sergileme yeteneğine sahip olduğu için, değişime giden yolu da açabilme özelliğine sahiptir. Ahlaki bir tavır almaktan kaçınan ironistlerin varlığına karşın, bütün ironistlerin aynı çizgiyi izlediği de söylenemez. Öte yandan, ironi ahlaki bir etkinlik değil entelektüel bir etkinliktir. Bu durumda ironinin ahlakı "zihinsel bir ahlak" halidir. İronistin başlıca erdemi de zihinsel uyanıklığı ve etkinliğinden oluşur.[34]

Kaynakça

Barbe, Katharina; *Irony in Context*, Northern Illinois University, Philadelphia, 1995.

Behler, Ernst; *Irony and the Discourse of Modernity*, University of Washington Press, Seattle, 1989.

Boratav, Pertev Naili; *Nasreddin Hoca*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

Booth, Wayne; *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974.

Brooks, Cleanth; "Irony as a Principle of Structure", *Literary Opinions in America: Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century*, Ed. Morton Dawen Zabel, 2: 729-41, 1951.

Cebeci, Oğuz; *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki, İstanbul, 2004.

_____ . *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İthaki, İstanbul, 2008.

Dane, Joseph; The *Critical Mythology of Irony*, The University of Georgia Press, Athens, 1991.

Evans, Brian; "The Causist: A Study in Unconscious Irony", *Psychoanalytic Review*, 61, 1974.

Frye, Northrop; *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957.

Hutcheon, Linda; *Irony's Edge*, Routledge, London, 1995.

Isay, R. A.; "Ambiguity in Speech", *Journal of American Psychoanalytic Association*, C. 25: 427-52.

Lakoff, Robin&Johnson, Mark; *Metaphors we live by*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Muecke, D. C.; *The Compass of Irony*, Methuen, London, 1969.

Sacerdoti, Giorgio; *Irony Through Psychoanalysis*, Karnac Books, New York, 1992.

Stringfellow, F.; *The Meaning of Irony: A Psychoanalytic Investigation*, State University of New York Press, New York, 1994.

Notlar

1 Bkz. Behler, s. 80.

2 Muecke, s. 119-122.

3 Bkz. Cebeci , 2008, s. 288.

4 Cebeci, 2008, 289, Muecke, s. 160-69.

5 Bkz. Cleanth Brooks "Irony as a structuring principle" *Literary Opinion in America: Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century*, Ed. Morton Dawen Zabel. 2: 729-41, 1951.

6 Muecke, s. 42-43.

7 Liberal olma iddiasındaki bir sistemde "totaliter bir rejim"in işbaşına gelebileceği endişesiyle "totaliter" önlemler alınması ve bunun demokrasinin savunulması için yapıldığının öne sürülmesi "kendi kendini ele vermenin ironisi" kapsamında değerlendirilmelidir. Üniversitelere türbanlı öğrencilerin alınmamasına ilişkin gerekçe bu kategoride ele alınabilir. Muecke'nin "kapalı ideoloji"lerin toplumların büyük dönüşüm zamanlarında ironi üzerinden sorgulanması olarak nitelediği olgunun aşağıdaki Nasreddin Hoca fıkrası tarafından temsil edildiğini söyleyebiliriz. Fıkrada Hoca dağdan odun toplamaya gidecektir. Eşi "inşallah" demesini önerir. Hoca karısının uyarısına uymaz ve neticede yağmura tutulmaktan eşkiyaların eline düşmeye kadar pek çok felakete uğrar. Eve güç bela dönebildiği zaman "kim o" diye soran karısına "inşallah ben geldim" cevabını verir. Bu fıkra, dinin temsil ettiği eski kapalı ideoloji ile bu ideolojiden ayrılmak isteyen hocanın tereddütlü durumunu temsil etmektedir. Hoca "boşinanç" olarak algıladığı şeylere karşı çıkmaya çalışır; ancak karşılaştığı hayat olayları özgüvenini zedeler. Genel ironiyi örneklendiren bu fıkra-

nın aynı zamanda bir "kendi kendisinin ironisi" durumunu gösterdiğine de dikkat edilmelidir. Burada, ironistin egosu hem "kurban" hem de "gözlemci" rollerini üstlenmiştir; bu durumun "kendi kendisine acıyan entelektüel" kavramı üzerinden ifade edildiğini de hatırlatalım.

8 Booth, s. 10-12.

9 Booth, s. 240-49.

10 Hutcheon, s. 12-21, 90-91.

11 Bu durum hangi fıkranın hangi grup içinde anlatılabileceği konusunu da sorgulamamıza olanak verir. Örneğin, Nasreddin Hoca fıkralarının hangi söylem toplulukları tarafından ve ne şekilde paylaşıldığı ilgi çekici bir konudur. Hoca'yı bir tasavvuf figürü olarak görmek isteyen Mevlevi şeyhi Bahai Çelebi, fıkra derlemesinde Nasreddin Hoca'yı "terbiyelendirmiş" ve fıkraları "kodlu metinler" haline getirmiştir. Bu konuda şu fıkra örnek olarak verilebilir: Bir softa her gece cennetin 8. katına yükseltildiğini iddia etmektedir. Hoca vardığı mekânda yüzüne yumuşak bir şeyler değip değmediğini sorar. Softa heyecanla "evet" diyince "işte o benim eşeğimin kuyruğudur" cevabını verir. Özgün metinde ise eşeğin kuyruğu olarak kaydedilen şeyin Hoca'nın testisleri olduğu görülmektedir. Bu değiştirme, Foucault'nun söylemin belirli süreçlerin etkisiyle kontrol edildiği, seçilip dolaşıma sokulduğu görüşüyle uyum içindedir. Böylece neyin dışta bırakılacağı, kimin, ne zaman, ne şekilde konuşacağı belirlenmiş olur. Bu durum söylem topluluklarının oluşumu ve etkisiyle bir arada düşünülmelidir. Bkz. Foucault 1972, 216.

12 Hutcheon, s. 37, 64.

13 Hutcheon, s. 148-151.

14 Nasreddin Hoca'nın kadı olarak temsil edildiği fıkralardan biri bu durumu örneklendirir: Fıkrada hoca kendisine başvuran ve birbirlerini dava eden iki kişinin birbiriyle çelişen anlatılarını ayrı ayrı dinleyerek haklı bulur; duruma kulak misafiri olan ve aynı konuda iki zıt görüşün kabul edilemeyeceğini söyleyen karısına da haklı olduğunu belirterek fıkrayı tamamlar. Burada, Hoca'nın yargıda bulunmaktan kaçındığını ya da yargıyı geciktirdiğini söyleyebiliriz. Bunun nedeni, belki belirli bir tarafı desteklemenin yaratacağı tehlikeden kaçınma duygusu, belki davacıları kendisine rüşvet vermeye zorlama isteği, belki de kendi yargı gücünün yetersizliğidir. Ancak neden ne olursa olsun, Hoca yargıda bulunması beklenen bir durumda bu beklentiyi boşa çıkarmaktadır. Karısının hissettiği mantıksal sorunu, yani aynı konuda iki zıt vaka öykülemesinin ikisinin birden haklı olamayacağı yolundaki itirazı bir diğer mantık oyunu ile aşmaya çalışır. Bu fıkranın komik duygusu oluşturmasının temel nedeni de Hoca'nın pozisyonundaki bu mantık dışı tutumdur. Komik olgusunu açıklamakta kullanılan "üstünlük" ve "farklılık" kuramları uyarınca, rasyonel zihnin normal işleyişine uymayan düşünme biçimlerinin komik olarak algılandığını belirtelim. Burada standart zihnin öngörmesi gereken mantıklı akıl yürütme olgusu, Hoca'nın kusurlu gözüken yargısıyla karşılaştırılmakta, Hoca'nın akıl yürütmesindeki yetersizlik komik duygusu aracılığıyla eleştirilmektedir. Komik kavramı için: Bkz Oğuz Cebeci, 2008, s. 32-47.

15 Muecke, s. 67-76.

16 Stringfellow, s. 25.

17 Bkz Oğuz Cebeci, s. 315. Örneğin şaraba tuz atılarak içilmesi ve içilen şeyin sirke olduğunun öne sürülmesi, ya da karısını İslami hukuk uyarınca üç kere üst üste boşamış bir kocanın dördüncü evliliğini aynı kadınla yapabilmek için, o kadını, öncelikle bir başkası ile evlendirmesi zorunluluğuna karşı geliştirilen yöntem, yani kadının erkeklik özelliği kalmadığı kabul edilen bir yaşlıyla bir gün için evlendirilerek boşatılması ve tekrar eski kocasıyla evlenebilmesi, bu durumu örneklendiren olgulardır.

18 Barbe, s. 87.

19 Barbe, s. 89.

20 Bkz. Robin Lakoff ve Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago Uni Press, Chicago, 1980. Ayrıca bkz. Goeffrey Leech, *Principles of Pragmatics*, Longman, Londra, 1983.
21 Bkz. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki, İstanbul, 2004.
22 Sacerdoti, s. 115.
23 Hutcheon, s. 26-29.
24 Frye, s. 223.
25 Morton Gurewitch, *European Romantic Irony*, Ann Arbor, 1957, microfilms. Aktaran Muecke, s. 27.
26 Hutcheon, s. 30.
27 Booth, s. 100.
28 Isay, s. 427-452.
29 Booth, s. 171-72.
30 Muecke, s. 55. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ironinin bu tarzda aşırı kullanımından kaynaklanan zaafları olan yapıtlar olarak değerlendirilebilir.
31 Nasreddin Hoca'nın kendisine karısının sadakatsizliğini bildiren komşularına karşı kullandığı ironik yanlış anlama bu türe girer: "Bir gün Hoca'ya, 'Avratun s.k.şür' demişler. Hoca ayıtmış: 'Zahir s.kerim ya! S.k.lmeyen avratı n'eylerüm?" demiş. Ayıtmışlar: 'Hay Hoca! Sözi anlamazsın. 'Avratuni eller s.ker.' Demişler. Hoca Ayıtmış 'Ya ben olup atası, karındaşı değilüm' demiş".
32 Dane, s. 155.
33 Sacerdoti, XIII-XXII.
34 Booth, s. 242-47.

İroni ve Melankoli*

JEAN STAROBINSKI

Melankolik krallar

En arkaik ve en "naif" biçimiyle masal kendi köklerini göstermeyi sever: masalcı masalın doğuşunu anlatır. Ona bir varlık nedeni, bir ereklilik atfeder. Anlatının gerekli hale geldiği tekil bir durumdan yola çıkmak uygundur: bilindiği gibi *Binbir Gece Masalları*'nda anlatısal ilişkinin kurulmasını dile getirmekte çok titiz davranılır: ne anlatıcı kadının iki dinleyicisiyle bağı ne de ortaya konan şey kayıtsızdır. Acımasızca aldatılan ve acımasızca yanılgıdan kurtarılan Şehriyar'a göre kadınlar artık yok gibidir: madem ki sadakat bir aldatmacadır, madem ki duydukları bağlılığın ömrü bunca kısadır, elde edilir edilmez öleceklerdir. Şehriyar artık zamana güvenmeye cesaret edemez: Şehrazad'ın durmaksızın kesintiye uğratılan anlatısı –eşikte bekleyen infazın hep ertesi güne atılmasını sağlar bu kesinti– Şehriyar'ın evrenine, zamanı merak olarak yeniden sokar. Masalcı kardeşler Şehrazad ve Dinarzad'ın oluşturduğu asimetrik çift, ilişkilerine ilişkin düşkırıklıklarının intikamını almaktan başka bir şey düşünmeyen hükümdar biraderler Şahzaman ve Şehriyar'ın oluşturduğu asimetrik çiftin dişil ve doğurgan antitezidir. Kan dökücü bir melankolinin durmaksızın yaşamın karşısına koyduğu *olumsuzlamanın* değişik hallerini ortaya sermek için Şehrazad'ın sesi de masallar uyduran düşgücünün sonsuz kaynaklarını durmaksızın ortaya serer. Böylece masal, yaşayan zamanda bilinci gelişme gösteremeyen kişiye bir çare olarak belirir.

* Bu metin Jean Starobinski'nin aynı adlı makalesinden derlenmiştir. (Jean Starobinski, "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffman, Kierkegaard", *Estratto da Sensibilitá e Razionalitá nel Settecento*. Floransa, 1967.)

Hafif bir eğlence olsa da masal, kederleri, sıkıntısı, üzgün hali yüzünden yaşamdan uzaklaşan kişiyi canlandırabilecek (onu "cezbedip büyüleyerek") sağaltıcı bir müdahale olmak ister. Kutsal Kitap'ta Saul'un "kötü ruhunu" müzikle yatıştıran Davud örneği*, ya da mitolojide kederli Ariadne'nin yardımına koşan Dionysos örneği üzerine, sanatçının yapıtı, hattâ filozofun yapıtı, gerekçelerini sürekli olarak, ıstıraba ya da melankolik yalnızlığa kapanıp kalmış varlıklara getirdiği tesellide, yatıştırmada ya da eğlendirmede aramıştır. En azından Rabelais'den beri ve bütün Barok çağı boyunca, kendini melankolinin "ilacı" ya da ona karşı "koruyucu" olarak gösteren "güldürücü" yapıtlar saymakla bitmez. Baleler ve "maskeli oyunlar" için, onuruna bürlesk sahneye girişler ve gülünç sahneler düzenlenen sıkıntılı bir prensi canlandırmak alışılmış bir gerekçedir.[1]

Napolili Basile'nin masal derlemesi –*Pentamerone*– gülemeyen ve melankolisi hiçbir biçimde iyileşmeyen bir prensesin öyküsünden kaynaklanır:

> C'era una volta un re di Vallepelosa, che aveva una figliuola chiamata Zoza, la quale, come fosse nuovo Zoroastro o nuovo Eraclito, mai non si vedeva ridere. Il misero padre che non aveva altro spirito che quest'unica figliuola, non tralasciava cosa alcuna per toglierle la malinconia, et faceva venire, per stuzzicarla a ridere, ora quelli che camminano sulle mazze, ora quegli altri che s'infilano nei cerchi...[2]

Sonuçsuz kalan eğlencelerin listesi uzundur... Ama bir gün kederli baba kızının penceresinin altında çeşmelerden yağ akıttırır, yoldan geçenlerin üstü başı lekelenmesin diye gülünç manevralar yapacağını umar. Bir kocakarı belirir; elindeki süngerle yağı küçük bir testiye doldurmaya uğraşır. Genç bir uşak –*un diavoletto di paggio*– bir taş atıp testiyi kırar. Küfür dağarcığının bütün zenginliğiyle ortaya döküldüğü kavga sırasında kocakarı "sabrın kucağından kurtulur, sahnenin perdesini kaldırır" ve "ağaçlı manzarayı" gösterir (fece vedere la scena boschereccia). Bu çok eski "iğrenç" ve "apotropeen [yıldızların kötü etkilerini kovan, başka tarafa yönelten]" bir büyüdür. Zoza kahkahalarla gülmeye başlar. İşte melankolisinden iyileşmiştir, ama kocakarı prensese bir aşk büyüsü yapar: prenses alnına yazılmış tek kocaya, prens Taddeo'ya kavuşmak üzere yollara düşecektir. Arayışı tam sona ermek

* Eski Ahit, I. Samuel, 16:23. (ç.n.)

üzere gibi görünürken başarısızlığa uğrar: siyah bir köle kadın prensin yatağını gaspetmiştir; perilerin yardımıyla Zoza hamile kölede masal dinlemek için "melankolik" bir arzu uyandırır; on kadın beş gün boyunca masal anlatacaktır... Zoza en sonunda kendi hikâyesini anlatabilecektir; gaspçı kadının maskesi düşürülecek, Zoza da en sonunda kraliçe olacaktır.

Bu çocuksu tema Carlo Gozzi'nin ilk piyesi *L'Amore delle tre Melarance*'nin ("Üç Portakalın Aşkı") kalkış noktasıdır. Ama masal burada naif ve "vahşi" halinde değildir artık. İronik bir alegoridir. Tarot'ların kralının oğlu Tartaglia çok fazla kötü edebiyat okuduğu için melankoliden helak olmaktadır: sözcüğün tam anlamıyla, Rahip Chiari'nin zararlı tumturaklı sözleriyle tıka basa dolmuştur. Zaten Rahip Chiari'nin yapıtı sahnede kötü "fata Morgana" tarafından canlandırılmaktadır. Goldoni'nin tiyatrosunu temsil eden müneccim Celio daha iyilikseverdir; prensin yüzünü güldürmek için Truffaldino'yu görevlendirir. Arlecchino'nun Bergamo'lu varyantı Truffaldino belki de Arlecchino gibi, *arkaik bir iblisin* uzak mirasçısıdır. Basile'de *"diavoletto di paggio"*nun olan rol belirgin biçimde ona düşer; "fata Morgana" kocakarı rolündedir, Truffaldino'nun hakaretleri karşısında yere düşer, bacakları havaya dikilir (a gambe alzate). Gozzi'nin "düşünsel çözümlemesi" gösterinin anahtarını verir bize: "Tutte queste trivialità, che rappresentavano la favola triviale, divertivano l'uditorio colla loro novità, quanto le *Massere, i Campielli, le Baruffe Chiozzotte,* e tutte l'opere triviale *del Sig. Goldoni*".[3]

Besbelli ki Gozzi naif bir çocuk öyküsünün temsiliyle sınırlı kalmak istemez: masalın aleyhine yazınsal bir elilanı vermeye çalışır. Ama masalın, mantığın bilmediği bir gerekçesi vardır. Gozzi, istemeye istemeye, masalların kudretine maruz kalacaktır: eleştiri ve parodi niyetine rağmen, çok temel bazı psişik gereklilikler ortaya çıkar gibi olup biter her şey. Gozzi'nin eleştirel zekâsı, yararlanmak istediği masal evreni tarafından tersten yakalanacaktır. Halkın alkışı ve bilmem hangi içsel kabulleniş Gozzi'yi önemini tahmin etmediği bir yönde konuşmaya zorunlu kılacaktır. Elbette, Tartaglia'nın muzdarip olduğu "kara safra"* dolgunluğu, göz yaşartıcı komedyalardan ve tumturaklı dramalardan meydana gelmiştir. Ama Gozzi'nin daha sonraki piyeslerinde başka melankolik prensler ortaya çıkacaktır, ne hastalıkları ne de mizaçları en ufak bir yazınsal polemiğe yol açmayacaktır. Masalın kendi bo-

* Lat. Melancholia, Yun. Melagkholia: "kara safra". Antik tıbba göre vücuttaki dört temel sıvıdan biri, fazla olmasının kişiyi üzüntüye sürüklediği düşünülürdü. (ç.n.)

yutu üstünlüğünü koyar ortaya: melankolik krallar, sürgüne gönderilmiş prensler, yok sayılan mirasçılar, burada, en eski anlatı geleneklerinden birine uygun olarak, dünya düzenini bulandıran gizemli bir *bozulmanın* kurbanıdır. Anlatı, olağanüstü serüvenler arasında, karışıklığın nasıl üstesinden gelindiğini ve her şeyin gerçek yerine nasıl geri konduğunu anlatır.

Ama biz dikkatimizi Gozzi'nin kumpanya müdürü Sacchi'ye verdiği rollere yöneltelim. *Commedia dell'arte*'nin Truffaldino'su gerçek aksiyonun aralarında beliren bir ulaktan ya da repliği bulunmayan güldürükçü bir figürandan fazlası olacak mıdır? *Il Corvo*'da ya da *Turandot*'da öyledir. Ama başka yerlerde, olayların akışına müdahale eder, kısa sürse de rolü belirleyici bir önem taşır. *L'Amore delle tre Melarance*'deki rolünü inceleyelim. Bildiğimiz gibi onun maskaralıkları olmasaydı prens kendisini tutsak eden melankolisinden asla çıkamayacaktı. Portakalları ararken Truffaldino, gerektiği gibi prensin kuyruğu, yol arkadaşı, yaveri olacaktır. Tartaglia'ya dayatılan "sınamalara" katılacaktır. Ama Truffaldino "balordo per istinto"dur; açıkça yasaklanmasına rağmen, bir çölde, hiç çeşme olmayan yerde ilk iki portakalı açacaktır: portakallardan çıkan iki küçük prenses oracıkta susuzluktan ölecektir. Tartaglia'nın kararlı müdahalesi sayesinde üçüncü portakal kurtarılacaktır: bu portakaldan çıkan Ninetta, prensle evlenecek seçilmiş kişi olur hemen. Kötü bir büyü, "Mağripli" Smeraldina'nın Ninetta'nın yerine geçmesini sağlar (tıpkı Basile'nin masalında siyah köle kadının yaptığı gibi). Prensesin saçlarına takılan büyülü bir toka onu güvercine dönüştürmüştür. Tartaglia'yla Smeraldina'nın düğün günü Truffaldino mutfakta çalışmaktadır; güvercin belirir, konuşur, Truffaldino'nun üstüne, karşı koyamadığı bir uyku çökmesini sağlar. Et kızartması üç kez yanar, her şeye yeniden başlanması gerekir. Kral öfke içinde mutfağa gelir. Güvercini yakalamaya kalkışırlar. Kuşu tutan Truffaldino olur, onu okşar: "Si sentiva un picciolo gruppetto nel capo; era lo spillone magico. Truffaldino lo strappava. Ecco la colomba trasformata nella Principessa Ninetta." Böylece hem aptal hem sanki Tanrı tarafından yollanmış biri olan Truffaldino, her şeyi tehlikeye atan, yanlış davranan, aynı zamanda da neredeyse bilinçdışı bir biçimde her şeyi kurtarmak, her şeyi yoluna koymak için müdahale eden biri olarak görülür. Benzediği efsanevi kişiler gibi, Shakespeare'in aynı familyadan bazı soytarıları gibi Truffaldino düzensiz bir dünyaya düzensizlik getirir: ama hem safça hem doğaüstü bir biçimde getirilen bu ek düzensizlik başlangıçtaki düzenin yeniden kurulmasına katkıda bulunur, tehlikeye düşen uyumu yeniden yara-

tır. Gozzi burada soytarıya, karışıklık yaratıcı ve kurtarıcı olarak, edimlerinin gerçekten nereye vardığını bilmeyen doğaüstü bir yardımcı olarak muğlak işlevler atfetmiş bir geleneği kullanır (ne zamandan kalmadır bu gelenek?). *Re Cervo*'da kuşbaz Truffaldino papağana dönüşmüş büyücü Durandarte'yi saraya getirir: böylece Truffaldino, yabancı bir biçimin tutsağı olan kral Deramo'nun beklenmedik kurtarıcısı olur. *L'Augellino Belverde*'de kasap Truffaldino kim olduklarını bilmeden kralın çocukları Renzo'yla Barbarina'yı evine götürür, çocuklar korkunç ve gülünç bir büyükannenin kötülüğünün kurbanıdır; Truffaldino onları sulardan kurtarır ve evlat edinir...

E.T.A. Hoffmann'ın *Prenses Brambilla*'sı

Gozzi, Chiari'nin tumturaklılığına ve Goldoni'nin yavanlığına karşı *commedia*'nın eski neşesini koyar; şen şakrak bir hokkabazlık tiyatrosunu yeğ tutar; *commedia*'ya (yeniden prenses haline getirilen Ninetta kişiliği simgeler *commedia*'yı) bir zafer kazandırdığı parodik bir piyeste tercihini dile getirir. Ama rakiplerine göz açtırmamak için, Goldoni'nin ve Chiari'nin komiğini masalın abartmalı komiğiyle aşmaya çalışmıştır: kendi kazdığı kuyuya düşmüş, içinde melankolik prenslerin, kurtarıcı soytarıların, acımasız kadınların, sadık gönüllerin dönüp durduğu, hem masalsı hem ironik koca bir dramaturji kurmuş ya da kurmaya girişmiştir.

Farkında olmadan önemli bir sentez gerçekleştiren bir kimyacı gibidir: "peri masalına benzer" yapıtı, temalarında ve oyun kişilerinde ilkel masalın ve *commedia*'nın bilgeliğini taşır ama aynı zamanda düşünsel, eleştirel ve nostaljik bir boyut da içerir. "Naif" bir yapıt mıdır bu? "Duygusal" bir yapıt mı? Schiller kategorileri yanıltıcı olur. Burada düşgücünün gerçekten kendiliğinden olamayacağı kadar fazla numara vardır; çocuk masalının büyülü çemberinden dışarı çıktığımızı hissedemeyeceğimiz kadar fazla bir harfi harfine sadakat vardır efsane temalarına.

Masal, doğaçlama tiyatro, ironi, grotesk oyun kişileri, karışıklık ve kurtuluş temaları: bütün bunları Hoffmann'ın *Prenses Brambilla*'sında, hem de dağınık bir düzende değil organik bir bağ içinde buluruz.

Hoffmann'ın Gozzi'ye borçlu olduğu her şeyi hatırlatmaya gerek yoktur; hele hele, daha önsözde Gozzi'nin yapıtlarından birinin adının geçtiği *Prenses Brambilla*'nın Gozzi'den ödünç aldığı şeyleri hatırlatmaya hiç gerek yoktur. Dekorlara ve kostümlere gelince, *Prenses Brambilla* "Callot tarzında bir fantezi" ise de (başlıkta böyle denir), bütün yapıtın *L'Amore delle tre Mela-*

rance'de, *Hatıralar*'da, Carlo Gozzi'nin polemik yazılarında bıkıp usanmaksızın sergilenen idealin devasa bir gelişimi, *commedia dell'arte*'nin diriltilmesi olduğunu söylemek abartılı olmaz. Hoffmann bu konuyu bir dönüşümün öyküsü gibi ele alacaktır: kötü bir oyuncu, tumturaklı sözler eden, kendini beğenmiş biri olan Giglio Fava, çılgın karnaval günleri ve geceleri sırasında, o zamana dek hoşlandığı şişirme rollerden ayrılmasını sağlayan yarı-sanrılı bir serüven yaşayacaktır. En sonunda Rahip Chiari'nin (Hoffmann, Gozzi'nin düşmanının Romalı bir atasını yaratmıştır) armağanlarını reddetmeyi becerecektir ve bir *commedia* doğaçlamacısı haline gelecektir, bir Brighella, hayranlık uyandıran bir Truffaldino olacaktır. *Commedia*'nın yapmacıktan patetik tiyatroya üstün gelmesi bize burada, bilincin içinde meydana gelen tam bir dönüşümün sonucu olarak gösterilir. Alt düzeyden yola çıkan bu bilinç, estetik gerçekliğe yavaş yavaş tam anlamıyla sahip olur. Dolayısıyla *Prenses Brambilla*'da bir inisiyasyon romanı görebiliriz; kahraman, labirent gibi bir güzergâhta, aynı zamanda bir tür tanrısal esin niteliğindeki bir eğitimin aşamalarından geçecektir. Bilgi ve eşzamanlı olarak sevme yetisi kahramana azar azar açıklanır.

Gozzi'de birbiriyle uyuşmayan iki terimin (Chiari usulü tragedya ile *commedia*) durağan karşıtlığı, demek ki Hoffmann'da psişik bir evrimin kalkış ve varış noktası haline gelir. İnisiyasyon niteliğindeki bir dizi *sınama* boyunca bir oluş'un ilerleyişine tanık oluruz. Bu sınamalar, bir ölçüde, Giglio Fava'nın imgeleme yetisinin artmasına bağlıdır: derin bir duygusal altüst oluşun evreleridir. Ama öte yandan, Fava'nın bütün içsel evrimi dışarıdan, şarlatan Celionati tarafından yönlendirilir (Celionati'nin prototipi, *storico di piazza* Cigolotti'dir; Venedik'teki gerçek yaşamdan alınmış, Gozzi tarafından sahneye taşınmıştır). Celionati kılığı altında gizlenen, anlatının sonunda öğreneceğimiz gibi, prens Bastianello di Pistoia'dır, kont Carlo Gozzi'nin büyültülmüş ve deforme edilmiş bir imgesidir. *Commedia*'yı kurtarmak ve ona iyi aktörler sağlamak isteyen prens, Giglio ve nişanlısı terzi Giacinta'ya göz koyar. Şarlatan görünümünü bu kadar mükemmel biçimde takınan Bastianello çoktan kusursuz bir *commedia* oyuncusu olduğunu kanıtlar bize. Ama Giglio ve Giacinta da öyle olmalıdır. Bu yüzden, yol gösterici, eğitimci ve sağaltıcı Celionati genç çifti çılgın bir imgelem durumuna atar ve üçkâğıtçılığı öyle ileri bir noktaya vardırır ki iki genci düşlerinin gerçekleşme yolunda olduğu yanılsamasına sokacak dekor ve koşulları yaratır gitgide. Hoffmann "hayvansal manyetizma"nın ikinci kez revaçta olduğu dönemde yazar

yapıtını; prensin *iradesinde* Giglio'nun *kehanet yeteneğinin* nedenini görmeye davet eder bizi. Bildiğimiz gibi hayvansal manyetizma psikanaliz kuramının doğuş aşamasını temsil eder; çağdaş okur, Giglio Fava'nın düşleri ve fantazmaları arasından gelişiminin bir psikanaliz öyküsüne benzediği izlenimi edinecektir çoğunlukla.

Celionati ne yapar? Giglio Fava'ya Doğu'dan Karnaval için özellikle gelmiş olan Prenses Brambilla'nın ona âşık olduğunu, peşinden koştuğunu ve onunla evlenmek istediğini söyler, genç komedyende olağanüstü bir düş kurma gücünü harekete geçirir. Giglio tam bir hayal dünyasına dalar, Brambilla'nın sevgilisi prens Chiapperi olduğuna inanır. İyice düşlerine gömülen Giglio tatlı nişanlısını, küçük terzi kızı Giacinta'yı unutur. Kız da aynı biçimde görkemli düşlere kapılır, Bergamo ülkesinden bir prensin seçtiği gelin olduğunu hayal eder... Egzotik geçit törenleri, tuhaf âyinler, beklenmedik karşılaşmalar, kalabalığın hareketleri Giglio'nun hararetli arayışında kafasını karıştırmak üzere Celionati tarafından titizlikle düzenlenir. Masalsı bir evren Giglio'ya kendini sunar gibi görünür, sonra saklanır. Prenses Brambilla belirir, sonra gözden kaybolur. Gerçeklik zayıflar, azalır ama masalsı evren ele geçmez bir görüntüden başka bir şey değildir. Bununla birlikte, Giglio'nun kendini beğenmişliğinden, kasıntılı halinden, narsisizminden vazgeçmeye razı geldiği her defasında arzularının nesnesi daha yakına gelir, elini uzatsa tutabileceği kadar yaklaşır. Giglio'nun yaşadığı başlıca sınamalardan biri gülünç kılık değiştirme olayıdır. Giglio başlangıçta tümüyle kılık değiştirmeyi kabul etmez; fazlasıyla naif bir biçimde hayrandır kendine, "pembe çoraplarla çok yakışan, gelincik kırmızısı bağları olan güzel mavi bir ipek pantalon"un[4] altından zarif hatlarını göstermeye yanaşmaz. "Giyiminiz ne kadar acayip ve itici olursa o kadar iyi olur!"[5] diye onu uyaran Celionati'nin öğütlerine itaat etmemektir bu. Kişi kendini bırakıp gitmeyi, en grotesk kılıkta bütünüyle ortadan kaybolmayı, kısacası neşeyle yokolmayı bilmelidir ki yeni bir yaşamda yeniden doğabilsin. Peri prensesin yaklaşması aktörün kibirli ilk ben'ine dayatabildiği *olumsuzlama*'ya bağlıdır. Önce kendini unutmayı beceremeyen bu ben, rollerini oynamaz ama Diderot'nun sözünü ettiği kötü oyuncu gibi "durmaksızın kendini oynar".[6] Giglio'nun ilerlemesindeki belirleyici olaylardan biri, Capitan Pantalon kisvesine bürünüp, kendisine çok benzeyen bir Giglio Fava'yı öldürdüğü dövüştür. Aslında öldürdüğü, mukavva bir mankendir, cesedi "Rahip Chiari diye birinin tragedyalarından gelen rollerle tıka basa doludur".[7] Kötü ikizin kurban edilme-

si, olumsuzlamanın ve ironi aracılığıyla kendini aşmanın alegorik imgesidir. Böylece "aşkın soytarılık" ciddiyete üstün gelir. Psikolojik sınama estetik bir arınmayla örtüşür. Zira yerde bırakılan cesetler hem kişiliğin naif kendini beğenmişliğidir hem de ona denk düşen koca bir *edebiyatın* tumturaklı yalancı duyarlığıdır. *Gerçek doğasını* keşfetmek için Giglio Fava kişisellikten uzaklaşmayı, sadece hafif, sıçrayan, fır dönen bir kuvvete dönüşmeyi öğrenmeli, kendisinin dışında önceden varolan bir rolün "tipinin", "modelinin", içine nüfuz etmesine izin vermelidir.

> Halkın korkunç yüz hareketleriyle gülmesine yol açan şu abartılı maskelerden birini gördüğüm zaman, onlara kendini ifşa etmiş bir özgün modelin halkla konuştuğu izlenimine kapılıyorum...[8]

Ama kendi üstünde kazandığı kısa bir zafer döneminin ardından Giglio yine de bir hasta olarak kalır Celionati'nin gözünde: ironik biçimde kendini yadsımaya koyulmuş varlık "kronik düalizm"den mustariptir. İroni aracılığıyla her şeyi tersinden görmeyi öğrenmiştir ama bu ters çevirme başdönmesine yol açar: Giglio bundan şikâyetçidir:

> Görüş alanında bir şey altüst olmuş olsa gerek çünkü ne yazık ki hemen hemen her zaman ters görüyorum, bu da en ciddi şeylerin bana çoğunlukla son derece komik, tam tersine en komik şeylerin de son derece ciddi görünmesine yol açıyor. Bu da çoğunlukla bende korkunç bir kaygı ve öyle şiddetli bir baş dönmesi yaratıyor ki ayakta zar zor durabiliyorum.[9]

Oysa bu halde Giglio bir prens gibi selamlanır: prens dönüşümü tamamlanmıştır. Sürgün bir prenstir bu, toprağı yoktur, iktidarı yoktur, "vazgeçilmez mekândan yoksundur".[10] Bir krallık bulması, bütünüyle sağlığına kavuşması için de "prenseslerin en güzeliyle" evlenmesi gerekmektedir. Krallığı oyunun ve tiyatronun krallığı olacaktır; prensesi de Brambilla olacaktır. Giglio'nun evriminin belirleyici noktası, Capitan Pantalon'un süslü kılığı altında, Corso'da, Brambilla'nın kurlarını *geri çevirdiği* bir tartışma yarattığı sahnedir. Hem kendisine hem de sevilen imgeye mesafeli durabilen Giglio en sonunda kendisi olmaya ve prensesi elde etmeye hak kazanmıştır. Grotesk bir kılıkta, Brambilla'ya boyun eğerek en sonunda gerçek yurdunu bulur. En sonunda ve bütünüyle gerçek Giglio'dur, prenslere özgü bir yaradı-

lışı vardır ve Capitan Pantalon'ların en gülüncüdür: bir kişide üç kişi. Aynı biçimde Giacinta hem eski terzi kız, hem Prenses Brambilla hem de başdöndürücü bir Smeraldina'dır. Artık ikisi için de bölünmeler ve ayrılıklar tam olarak aşılmıştır: ayrı düşleri birleşmiştir, rolleri kendiliğinden birbirine uymuştur. İçsel kişilerin çokluğu artık varlığın parçalanması değildir, ironinin, imgelemin (*Fantasie*) ve aşkın uyumlu bir biçimde birleştiği bir sentezdeki yaşamsal bolluktur. Kendini feda etme ve kendiyle alay etme bir kez kabul edilince, *commedia* aktörün özgürlüğünü alabildiğine yaşadığı bir yer olarak belirir – bitmez tükenmez bir uydurma gücü sergilerken itaat edilmesi gereken *ezelî-ebedî* ve değişmez *tiplerden* oluşan hafif bir evren. Ama "gerçeklik ilkesi" de feda edilmemiştir: anlatının sonunda, tıpkı başlangıçtaki gibi, ihtiyar Beatrice'nin uğraşıp didindiği bir odada buluruz kendimizi, hem de besleyici bir tabak makarnanın önünde. Yalnız, oda başlangıçtaki yoksul odacık değildir; sade bir zenginliğin göstergelerinin eksik olmadığı geniş bir odadır burası...[11] Çember kapanır, âşıkları birleştiren bir geri dönüşe tanık oluruz: ama bu zenginleştirilmiş bir dönüştür; aşk büyümüş ve derinleşmiştir; Giacinta artık terzi değildir, Giglio önemsiz bir oyuncu değildir artık. Bilgi çiçek açmıştır. Sınamalar sırasında kaybedilenin yüz katına kavuşulmuştur...

Oysa, Celionati'nin kılığı prens Bastianello'nun uzun zaman gizlenen varlığını nasıl kuşatıyorsa, Giglio'nun kendini beğenmiş dış görünüşü prenslere özgü bir yaradılışı ve hayranlık verici bir *commedia dell'arte* oyuncusunu nasıl kuşatıyorsa, Hoffmann'ın romanı da olağanüstü bir peri masalını kuşatır. Yapıtın ana mitosu budur; onu içeriden aydınlatan açıklamalı alegoridir. Önce Cafe Greco'da Alman sanatçılarla bir buluşma sırasında Celionati tarafından anlatılır; sonraki bölümler prens Bastianello'nun sarayında, "uzun ak sakallı, simli cüppe giymiş ufak tefek bir ihtiyar"[12] tarafından bir kitaptan okunacaktır. Aynı ihtiyar, prenses Brambilla'nın sahneye giriş kafilesinde, başına deliliğin geleneksel simgesi olan bir huni geçirmiş olarak yer alır. Şarlatanlık yapan*, diş çeken, gözlük satan Celionati gibi ufak tefek ihtiyar da en derin bilgiyi korumanın tek yolu olan hokkabazlık ve aptallık görünüşü altında bilgi verir.

Gnostik tarzda, metafizik bir alegori karşısındayızdır:

* Eskiden pazarlarda, meydanlarda dil döke döke kocakarı ilacı satan kimselere şarlatan denirdi. (ç.n.)

> "Uzun, çok uzun zaman önce, kutsal Salının ardından nasıl hemen kutsal Çarşamba gelirse, zamanın başlangıcından hemen sonraki bir zamanda Urdargarten ülkesinde genç kral Opioch hüküm sürüyordu..."[13]

Mutlak başlangıca yakın o zaman, gerçek bir altın çağdı. Ama bilindiği gibi altın çağ denilen şey fazla sürmez. Hemencecik öğreniriz ki, kral Opioch, tebaının büyük bölümü gibi, *"bütün o görkem ve zenginliğin ortasında en küçük bir neşenin tomurcuklanmasına izin vermeyen, ne olduğu bilinmeyen tuhaf bir hüznün pençesindedir."*[14]

Tıpkı *L'Amore delle tre Melarance*'deki Tartaglia gibi Opioch melankolik bir prenstir. Sanki o prototip ikiye bölünmüş gibi olup biter her şey: Capitan Pantalon'un katlettiği mukavva Giglio'nun sözde cesedinde, Tartaglia'yı hastalık hastası yapan "ripienezza di versi martellani indigesti"yi buluruz. Opioch'ta temel bir melankoli, gülmenin açıklanmaz biçimde tükenmesi söz konusudur. Açıklanmaz mı? Opioch'un derdinin ontolojik bir anlam kazandığı hikâyenin devamını okursak tam olarak açıklanmaz değildir bu durum. Opioch başlangıçtaki bütünlüğü, anaç doğayla birliği, dolaysız sezgi ayrıcalığını kaybetmiştir.

> Doğa, can ciğer evladı gibi üstüne titreyerek besleyip büyüttüğü insanoğluna yaşamın dolaysız sezgisini ve bu sezgiyle birlikte yüce idealin, en katıksız uyumun bilgisini bahşederdi. Yüce neşenin hüküm sürdüğü bu muhteşem geçmişin yankıları Kral Opioch'un zamanında muhtemelen hâlâ çınlıyordu. Zira, ormanın gizemli mırıltıları, korulukların ve pınarların fısıltıları içinde tatlı seslerin kendisiyle konuştuğu, altın rengi bulutların tepesinden ışıl ışıl kolların kendisini tutmaya indiği izlenimine kapılıyordu çoğunlukla; o zaman göğsü kor gibi bir özlemle şişiyordu. Ama sonra her şey çöküp biçimsiz ve karışık bir yıkıntıya dönüşüyordu; Opioch'u Anne'den koparan karanlık ve korkunç İblis demir kanatlarıyla ona hafifçe değip geçiyordu. Anne'nin öfkeyle kendisini çaresiz bir halde terk ettiğini görüyordu. Bir zamanlar içinde, geçmiş bir neşenin nostaljisini ve tatlı önsezilerini uyandıran ormanın ve uzak dağların sesleri bu karanlık İblis'in acı alayları altında boğuluyordu. Ama bu alayların kor olmuş soluğu kral Opioch'un ruhunda İblis'in sesinin öfkeli Anne'nin sesi olduğu yanılsamasını uyandırıyordu. Kral, Anne'nin, yozlaşmış öz evladını artık ortadan kaldırmak gibi düşmanca bir niyet beslediğini düşünüyordu."[15]

Hoffmann'a yapıtına neden bir İblis soktuğunu, bu kötücül iradenin nereden çıktığını sormayalım (metafizikçi değildir o). Bir kâhinin sesinden "düşüncenin sezgiyi yokettiğini" öğreneceğiz. Prensin kederini adeta hiçbir şey yatıştırmaz. Prenses Liris'le –durmaksızın "ağ örmekle" uğraşan ve tutamadığı yüzeysel bir gülüşle gülen prenses– evliliği acısını arttırmaktan başka bir işe yaramaz. "Derin bir yalnızlık içinde ormandaki hayvanların izini sürmek" zevk aldığı tek şeydir. Bu gezintilerinden birinde, bir kartala nişan aldığını sanarak attığı ok müneccim Hermod'un göğsüne isabet eder. Hermod, "ülkenin krallarının bir zamanlar gizemli gecelerde çıktığı" kulenin bahçıvanıdır. "Halkla hükümran ana arasındaki kutsal aracılar olan krallar halka Her Şeye Kadir Anne'nin iradesini ve yargılarını açıklardı." Nitekim, uzun bir uykudan uyandırılan müneccim Hermod, uzlaşmaya varılacağı, kaybedilenin yerine konulacağı kehanetinde bulunur:

> Düşünce Sezgi'yi yoketti ama ateş selinin düşman zehirle birleşme mücadelesinde somutlaştığı kristal prizmadan yeniden canlandırılan Sezgi ışıyacaktır, Sezgi'nin kendisi Düşünce'nin tohumudur![16]

Ok –acının itici gücü– bir uyanışa yol açar, ilkel mutluluğa hemen geri dönüşü sağlamasa da en azından bir "*Wiederbringung aller Dinge*"yi (apokatastasis), karşıt güçleri barıştıran bir sentezi haber verir. Zehir de kurtuluşa katkıda bulunacak, ona dahil edilecektir. Bilindiği gibi simyacıların "geleneksel" fennine göre, kristal karma bir maddedir, ışıkla soğuk bir zehrin birleşmesinin sonucudur. Nitekim billursu sentez derecesine taşınmış çatışma yeni bir birleşmenin kaynağı haline gelecektir.

Bu arada, kral Opioch ve kraliçe Liris'in ölüme çok benzer, uzun bir baygın uykuya dalması gerekecektir. Öngörülen zamanda, müneccim havada belirecek, ışıl ışıl parıldayan kristal prizmayı getirecektir.

> ...Müneccim onu havada iyice yukarılara çıkartınca, prizma eriyip parıltılı damlalara dönüştü, damlalar yerin dibine sızar sızmaz neşeli bir çağıltıyla gümüş bir pınar biçiminde fışkırdı.[17]

Müneccimin ve yeni oluşan pınarın çevresinde doğanın dört gücü kıyasıya bir savaşa tutuşur; ama çok geçmeden mücadele diner, müneccim uzaklaşır,

"ruhların tam kavgaya tutuştuğu yerde, parlak kayalarla çevrili, göksel bir duruluğu olan, ayna gibi muhteşem bir göl meydana çıkar":

> Müneccim Hermod'un gizemli prizmasının eriyip pınara dönüştüğü anda kralla kraliçe uzun büyülü uykularından uyandılar. Kral Opioch ve kraliçe Liris dayanılmaz bir arzuyla alelacele pınara gittiler. Suyun dibine bakan ilk insanlar onlar oldu. Sonsuz derinlikte göğün mavisini, çalıları, ağaçları, çiçekleri, bütün doğayı ve kendilerini görünce kalın perdelerin kalktığı izlenimini yaşadılar; yaşamla ve neşeyle dolu yeni ve muhteşem bir evren uykudan uyanmış gözlerinin önünde parladı; bu dünyayı açıkça tanıyıp görmek ruhlarının derinliklerinde daha önce hiç yaşamadıkları, hiç sezmedikleri bir coşkuyu ateşledi. Uzun süre suların dibini seyrederek durdular; sonra kalktılar, birbirlerine baktılar ve –gülmeye başladılar– "gülme"yi sadece büyük bir huzurun fiziksel dışavurumu olarak değil, daha ziyade ve özellikle, ruhun zafer kazanmış manevi güçlerinin içinizden çıkardığı sevinç çığlığı olarak anlamak gerekir. Kraliçenin yüzüne yayılan ve güzel hatlarına ilk kez gerçekten göksel bir cazibe veren değişim, düşüncesinin de değiştiği konusunda iknaya yetmeseydi, sadece nasıl güldüğüne bakarak herkes bu dönüşümü fark edebilirdi. Çünkü bu yeni gülüş kulaklarını sallayarak koyverdiği gürültülü kahkahalardan fersah fersah uzaktı, öyle ki birçok iyi niyetli kişi, gülenin kesinkes kraliçe olmadığını, bir başka varlık, kraliçenin içinde gizlenen bir başka varlık olduğunu ileri sürdü. Kral Opioch'un gülmesi konusunda da aynı şey geçerliydi. İkisi birden bu çok özel gülüşle güldüğünde, neredeyse aynı anda şöyle haykırdılar: 'Oh! Yabancı bir âlemin düşmanca yalnızlığı içinde ağır düşlerden bitkin düşmüştük, ama şimdi doğduğumuz memlekette uyandık. Bundan böyle kendimizi tanıyoruz, artık o eski öksüz çocuklar değiliz.' Sonra en derin aşkın ifadesiyle birbirlerinin kollarına atıldılar.[18]

Beyhude alay ve karanlık melankoli yenilgiye uğratılmıştır. Müneccimin son sözü yukarıdaki göklerden çınlar. Bize masalın alegorik anlamını verir:

> Düşünce Sezgi'yi ortadan kaldırır. Anne'sinin kucağından koparılmış insanoğlu yabancı yeryüzünde kaybolmuşluk, yanılsama, başdönmesinin verdiği körleşme içinde kararsızca dolaşır durur, ta ki Düşünce'nin yansıması Düşünce'nin kendine Düşünce'nin varolduğu Bilgi'sini sunana ka-

> dar. Ana Kraliçe'nin insana açtığı sonsuzca zengin ve derin madende, daha önce boyun eğmek zorunda kalmış olsa da hükümranlık kuran Düşünce'dir.[19]

Görüldüğü gibi pınar kökenin, ilk fışkırmanın simgesi değildir kesinlikle. Yaralı müneccim tarafından bir kristalde getirilmiş, demek ki ıstırapla dolaylı kılınmıştır: düşüncenin kendisini düşündüğü, ters çevrilmiş yansımasını keşfettiği, egemenliğini eline aldığı aynadır pınar. Bundan böyle düşünce doğal dünyanın hâkimi ve kölesidir... Duru bir göle dönüşen pınar zihnin düşünsel bölünmesini tamamlar, ama kendinde mevcut olduğunu bilecek şekilde. Uzlaşma olumsuz terimin (düşüncenin) silinmesi pahasına gerçekleşmemiştir, olumsuzlamanın olumsuzlanması sayesinde gerçekleşmiştir, bu sırada düşünce kendini aşar ve kendi lanetinden kurtulur. Bu hareket ironi hareketidir. Celionati'nin anlatısına ilişkin, onu dinleyen Alman sanatçılardan birinin yaptığı yorumdan öğreniyoruz bunu. (Reinhold mizahtan söz eder; ama burada, mizah ve ironi birbirine denk terimlerdir):

> ...Urdar pınarı... biz Almanların mizah dediği şeydir düpedüz, doğaya ilişkin en derin sezgiden doğmuş şu olağanüstü yetidir, düşüncenin kendi ikizini yaratmasını sağlar, kendi hatalarını bu ikizin benzersiz hatalarına göre değerlendirmeyi, şu densiz deyişi kullanacak olursak, bu dünyadaki her varlığın hatalarını onlarla alay etmek için tanımayı sağlar.[20]

Hoffmann'ın hekim-filozof G.H. von Schubert'in düşüncesine neler borçlu olduğu üzerinde sık sık durulmuştur.[21] Aslında bu ironi kuramında Fichte'nin düşüncesinin çok net bir yankısı görülür...[22]

Ama mitos bu yeniden elde edilen neşe içinde sona ermez. Hikâye çok değişik bir biçimde uzar; bazı Hoffmann yorumcuları ne derse desin, masala seyirlik görkemli bir opera yüceliği hazırlamak için değildir bu kesinlikle. Mitos Hoffmann'ın masalı içerisinde göz göre göre tekrarlanıyorsa, bir ayna mitosu kendisi de ayna biçiminde yeniden başlamazsa eksik kalacağındandır. Bu *ayna biçiminde yeniden başlama*, mitosun da gerektirdiği gibi, ölmeler ve dirilmeler, uğursuz uykular ve uyanışlar arasından geçerek gerçekleştirilecektir.

Opioch ve Liris çoluk çocuğa karışmadan ansızın ölür. Tahnit edilirler; vezirler, ustaca bir gizemle, bir süreliğine halka hükümdarların hâlâ yaşadı-

ğı izlenimini verir. Berrak göle gelince, o da bulanıklaşır, pis bir bataklığa dönüşür. Bir heyet, başka çare kalmayınca, müneccim Hermod'a danışmaya gider; müneccimin görünüşünü almış bir iblisle karşılaşır bu heyet, iblis onlara bilmece biçiminde zararlı öğütler verir... Geleceği haber verilen Kraliçe, gölün kurumuş toprağından yükselen bir lotus çiçeğinin içinde, güzel bir çocuk şeklinde belirir. Prenses Mystilis, Urdar'ın yönetimini yeniden sürdürecektir. Ama büyüdükçe anlaşılmaz bir dil konuştuğu fark edilir. İblisin öğütlediği çare –kralla kraliçenin mezarının altına gömülü bir tığla ağ örmek– Mystilis'i porselen bir heykelciğe dönüştürür. Ama krallığın güzel soylu hanımları ağ örmeye devam ederler, çünkü bilmecemsi kehanete göre parlak bir uçan varlığı yakalayacak ağı dokumak zorundadırlar. Ağın alegorik değeri nedir? Belki de, ussal anlama yetisinin çağrışım yoluyla geliştirdiği bitmek bilmez ve yüzeysel yapıt söz konusudur. (Bilindiği gibi İngiliz romantikleri yaratıcı imgelemin karşısına *fancy*'nin erimsiz çağrışımlarını koyarlar.) Parlak uçan varlığın ne olduğunu daha iyi biliriz: "acemi çaylak" Giglio'dan başkası değildir. Pistoia sarayına girmek için uygun bulduğu, prenslere özgü güzel, rengârenk bir giysi giymiştir.

Önceden olduğu gibi, düşüncenin zehri özgürleştirici kristalin içinde oluşuma girer, tehlikeli iblisin öğüdü yerine gelecektir ama kendi zararına olacaktır bu durum. Kendini beğenmiş ve süslü Giglio'nun yakalanması, altın bir kafeste teşhir edilmesi öğreniminin son evrelerinden birini oluşturacaktır. Giglio için, Prenses Brambilla'yla yaptığı dansın çılgınca sarhoşluğunu yaşamak, sonra da gülünç ikizini feda etmek kalır geriye... O zaman Giglio ikinci defa ama bu kez Brambilla eşliğinde ve şatafatlı bir düğün alayıyla Pistoia Sarayı'na girecektir. İlkinde duvardaki kararmış bir aynanın karşısına geçmiş kendine bakarken ve göğsünü şişirirken görmüştük onu. Bu defa sevgilisiyle birlikte, biçim değiştirmiş Saray'ın içinde oluşan Urdar gölünün üstüne eğilecektir:

> Sarayın kubbesi havaya yükseldi ve göğün dingin kubbesi haline geldi; sütunlar değişip uzun birer palmiye oldu, altın işlemeli perdeler düştü, yerde binbir renkle parlayan çiçeklere dönüştü, büyük kristal ayna ise eriyip duru ve gözkamaştırıcı bir göl haline geldi... İki sevgili, yani prens Cornelio Chiaperri ve prenses Brambilla daldıkları derin uykudan uyandılar, kıyısında durdukları ayna gibi aydınlık ve berrak gölün derinliklerinde kendilerine baktılar farkında olmadan. Gölün dibinde kendi görüntülerini fark

> edince ilk kez kendilerini tanıdılar, bakıştılar ve kahkahaları koyverdiler, ama olağanüstü niteliğiyle, ancak kral Opioch ve kraliçe Liris'in gülüşüne benzetilebilecek bir gülüştü bu; sonra, bu esrime içinde, birbirlerinin kollarına atıldılar.[23]

Tam o sırada, kendisini porselen bebeğe dönüştüren kötü büyüden kurtulan prenses Mystilis yeniden doğdu, lotus çiçeğinin içinden çıktı ve dev bir tanrıçaya dönüştü: "alnı gökkubbenin sınırına değiyordu, ayaklarıysa gölün derinliklerine kök salmıştı."[24]

Böylece yansımadan yansımaya, kurtuluştan kurtuluşa, masalsı anlatı ve Giglio'nun "gerçek" öyküsü birbirine yaklaşır. Urdar krallığının vârisi Mystilis "aslında gerçek prenses Brambilla"dır. Yeniden doğuşlar döngüsü içinde, tarihin başlangıcına konumlanmış masalsı bir ülkeden yola çıkılır ve olağanüstü bir olaylar silsilesiyle, bir çift genç komedyene ulaşılır, onlara Bilgi ifşa edilmiştir. Bu çift, krallığın vârisidir; her şey onlar aracılığıyla ve onlar için yeniden uyuma kavuşur. Opioch'un iyileşmesi Sezgi'nin geri dönüşü anlamına geliyordu, Mystilis'in ortaya çıkması krallık iktidarının geri gelişini müjdeliyordu; Brambilla ve Cornelio Chiapperi'nin gülmesi hem Opioch ve Liris'in simgesel geri dönüşünü, (ya da masalsı çağın anımsanmasını) ve Mystilis'in yeniden yaşama kavuşmasını temsil eder. Dahası prens Bastianello di Pistoia'nın arzuladığı *commedia*'nın dirilişidir bu. Dolayısıyla Giglio'nun iyileşmesi Opioch'un iyileşmesinin "aynadaki" suretidir; yine de, gerçekliğin başlangıçtaki efsaneyle karşılaştığı bu iyileşme bir ara evre olmadan gerçekleşmemiştir. Bu ara evreden, düşsel doğu prensesi Brambilla'ya duyulan çılgınca aşkı kastediyorum. Nitekim gerçek (Roma, Giglio, Giacinta), düşsel (Brambilla'nın prenseslere özgü doğusu) ve masalsı (Urdar ülkesi) birbirine kavuşur ve en sonunda ayrılmaz biçimde birleşir. Giglio'nun üçlü bir niteliğe eriştiğini görmüştük: o hem Giglio'dur, hem Pantalon hem de Prens Cornelio Chiaperri. Şimdi bir de Opioch'tur. Anlatının sonunda, Giacinta'nın mutlu coşkusunda, dört "mekân"ın buluştuğunu öğreneceğiz: "Aa bak! İşte Pers ülkesi! Şurası da Hindistan! Ama bu taraf Bergamo, şu taraf da Frascati!... Krallıklarımız birbirine komşu... Yo hayır, ikimizin de güçlü birer hükümdar olarak yönettiğimiz yer aynı krallık, güzel, muhteşem Urdar ülkesinin ta kendisi... Ne büyük mutluluk!"...[25] Bergamo *commedia*'nın (ve özellikle Truffaldino'nun) efsanevi beşiğidir; Bastianello tarafından alegorik biçimde yorumlanan Urdar gölü ise tiyatrodur: Mystilis'i kurtar-

mak için "varlıklarının derinliklerine kadar gerçek birer düşgücünden ve mizahtan esinlenmekle kalmayıp aynı zamanda nesnel olarak tıpkı bir aynaya bakar gibi ruhlarının bu durumunu görebilecek, bu ruh durumunu, tiyatronun küçük dünyasını kuşatan daha büyük dünyada büyülü bir iksir görevi yapabileceği biçimde dış yaşama aktarabilecek bir çift oyuncu" gerekiyordu. "Dolayısıyla tiyatro, en azından belli bir ölçüde, Urdar pınarını temsil ediyor olsa gerektir."[26]

Ama Hoffmann burada durmaz: yansımadan yansımaya, geri dönüşten geri dönüşe, her şey *bize doğru* ilerler. Tiyatro bizim iç dünyamızdır, biz onun "hem figüranı hem aktörüyüzdür". Önce Urdar efsanesine sokulan alegori, bulaşıcı biçimde anlatının bütün düzeylerine ulaşır: sonunda, Giglio ve Giacinta gerçek kişiler olmaktan çıkmıştır artık, alegorik figürler haline gelmiştir. Anlatının son sahnesinde Giacinta ve kocasına seslenen prens onlara şöyle der:

> Dur bakayım, eski şarlatanlık mesleğime geri dönüp sana böbürlenme dolu, tumturaklı, gizemli sözler yağdırabilirdim; senin Düşgücü olduğunu, mizahın havalanmadan önce senin kanatlarına ihtiyaç duyduğunu söyleyebilirdim; öte yandan, mizahın sana verdiği beden olmaksızın, bir çift kanattan başka bir şeyin olmayacağını, havada boş yere asılı kalacağını, rüzgârlara oyuncak olacağını söyleyebilirdim. Ama hiçbir şey yapmayacağım çünkü öyle yaparsam alegorinin içine düşerim...[27]

Alegorik bulaşıcılık gitgide daha çok alan kazanır; dikiş temasının –daha anlatının açılışında, sinyor Bescapi'nin ısmarladığı elbisenin prova sahnesinde mevcuttur bu tema– da bir *mecaz* olduğunu öğreniriz. Terzi emprezaryo Bescapi itiraflarda bulunur:

> "Her şeyin daha kesimden –Biçim ve tarz gibi bir şey bu– itibaren *mahvolmamasına* özen gösteren biri olarak gördüm kendimi öteden beri."[28]

Yorumdan yoruma, anlatının gizemi azalır: yine de bize sağladığı mutlu zenginlik izlenimini kaybetmeyiz, ancak her şeyin sadece sanatçının (Üstat Caillot kisvesindedir) geçici hevesine tabi olduğunu daha iyi biliriz. Anlatı kişilerinin varoluşu ve daima cayılabilir nitelikteki varolmayışı yazarın elindedir: yazar onlar aracılığıyla bize bir ironi dersi verir. Dünyanın başlangı-

cında bulunan Urdar krallığı, sanatçının bilincinin, kendi kökeninin ve öyküsünün gösterisini meydana çıkardığı bir aynadır öncelikle. Kendini yansıttığı prizmadır, büyücü ve iblis, prens ve prenses olarak, aktör olarak, şarlatan olarak çeşitlendirir kendini – ama bu kişilerin her birine, onları canlandırırken uyguladığı yaratıcı işlevden bir parça ödünç verir: bütün bu anlatı kişileri, değişik mükemmellik ya da kudret derecelerinde birer sanatçıdır ve hepsi de uzaktan, yazarın son derece özgür olduğunu işaret eder, yazarın birer cevheridir onlar. Yazar onların tümünü, kitabının sayfalarında hayat bulmalarına izin verdikten sonra, yeni-Platoncu bir yarıtanrı gibi kendi içine alır tekrar. Pınarlar ve aynalar dizisindeki en sonuncudan bütün anlatı kaynaklanır: "Ey iyi yürekli okur, bu sayfaların yayıncısının su aldığı pınar burada kuruyor ansızın."[29]

Ruhun *maruz* kaldığı bir ayrılığın sonucu olan melankoli, ironiyle iyileşmiştir, imgelemin yardımıyla zihnin etkin biçimde kurduğu mesafe ve ters çevirmedir bu ironi. Hoffmann'ın dersi felsefenin kavramsal dilinde aktarılabiliyor gibi görünür, ama Hoffmann Gozzi'den ve ilkel masaldan birçok öğe alarak –başlıca da melankolik prens imgesini alarak– aktarır onu bize. Zira bu anlatısal ve masalsı sergileme olmaksızın imgelemin varlığı eksik olurdu, zihin de yansıyacağı bir şeyden yoksun kalırdı; kavramsal dilde, ağ örerdi sadece...

Basile'nin masalında, melankolinin iyileşmesi, kahkaha, ihtiyar kadının birdenbire "gülünç nesneyi" teşhir etmesiyle meydana gelir. Gozzi'de, ihtiyar kadının sırtüstü düştüğü, bacaklarının havaya dikildiği ve aynı nesneyi gösterdiği görülür: yine haberli okur "fata Morgana"nın Rahip Chiari'nin tiyatrosunun alegorik simgesi olduğunu bilir. Ama müstehcen büyü bu entelektüelleştirilmiş yorumla ancak yumuşatılmıştır. Kant-sonrası dönemde yazan Hoffmann bu naif realizmle yetinemezdi. Her şey içselleştirilir: özne kendi suratının karşısında kahkahalarla gülmelidir: anlaşılır ki fark önemlidir; yine de *gülünçlük* düşüncesi hiç dağılıp kaybolmamıştır. Surata taşındığına göre, bir bakıma, daha da belirginleştirilmiştir. Hoffmann'ın yapıtını Basile'nin ilkel dünyasına bağlayan gizli bağlar devam eder. Kral Opioch kendi ters dönmüş yüzü nedeniyle gülüyorsa, Giglio da Opioch'a benzemek için Callot'nun *Balli di Sfesania*'sının maske ve kostümüne bürünmek zorundadır (*Balli di Sfesania*'da müstehcenlik eksik değildir, tam olarak Basile'nin yararlandığı popüler kaynaklardan yararlanır bu yapıt da.) Morgana'nın devrilmesinden sonra süregiden, *ters çevrilme* imgesidir. Aşağı ve yukarı (ön

ve arka) ilişkisini ansızın altüst eden gülünç "felaket" karşısında kahkaha patlar. Hoffmann'dan önce bu ters çevrilme grotesk ve beklenmedik bir olay, tümüyle dışsal bir gösteridir. Hoffmann onu içsel bir sahneye, aslında zihinsel bir mekân olan alegorik bir mekâna taşır. Ben, kendi gülünç ikizinin gösterisini sergiler, kendi yüzündeki şaklabanlıkla dalga geçer. Klasik retoriğin ironi tanımını burada hatırlatmak yersiz kaçmayacaktır: Du Marsais, "ironi, söylenenin *tersini duyurmak* istediğimiz bir anlatım biçimidir: nitekim ironide kullanılan sözcükler öz ve gerçek anlamında alınmaz"[30] diye yazar. Ters çevrilmenin efsanevi imgesinin saptırmasıyla, Hoffmann bir söz oyununu (tersinin anlaşılmasını sağlamak) varlık niteliğine aktarır; söz oyunu oluş haline geçer: olunanın tersini olmak istemek ve kendini öyle görmek. Artık söz konusu olan söylem değildir, iyileşme, bilme, aşk arayışındaki öznenin varlığının ta kendisidir. Yine de şunu eklemeliyiz: zihnin selameti sadece *ters çevirme* yetisinden doğmaz. Opioch ve Liris'in, Brambilla ve Cornelio Chiaperri'nin ters dönmüş yansımalarına bakmaları yetmez, birbirlerine de bakmaları gerekir, aşk bakışıyla bakışmaları gerekir. Bu açıdan Opioch'un ölümü açımlayıcıdır:

> Kral Opioch ansızın şöyle dedi: "Bir adamın sırtüstü düştüğü an gerçek Ben'inin ayağa kalktığı ilk andır"... Kral bu sözleri söyler söylemez gerçekten de bir daha kalkmamacasına düştü çünkü ölmüştü.[31]

Bu olayı alegorik olarak yorumlamaya kalkışırsak (Hoffmann yapmadı ama bize izin verir) şu açıklamayı deneyebiliriz: Opioch, ironide, seven imgelem tamamlayıcısı eksik olduğu an, düşüp ölür... Ama öte yandan, bir değişimler oyunu içinde olduğumuza göre, Opioch gerçekten de prenses Mystilis biçiminde doğacaktır, "dokuz kere dokuz gece sonra" gizemli bir biçimde gölden çıkmaya yazgılıdır: anlatının sonunda gökle yeri birleştirecek şekilde büyüyen tanrısal figürün tözü ve ilk koşulu Opioch'un ölümüdür.

Gozzi'de, Tartaglia'nın melankolisini iyileştiren Truffaldino idi (kendisi de bir "diavoletto di paggio"nun uzak vârisiydi): Morgana'nın yere devrilmesinde "sahneye koyan" işlevi Truffaldino'ya düşüyordu. Sanki gökten gönderilmiş gibi ama aptal kuyruğuydu Tartaglia'nın, beklenmedik kurtarıcı (cankurtaran) idi... Masalda bağımsız ve dışsal bir varoluşu olan kişinin, öykünün ikiye bölündüğü Hoffmann'da içselleştiğini görürüz. Opioch olağanüstü gölde kendine bakarak melankolisinden çıkar ama göl, kendini düşünen dü-

şüncenin alegorik figüründen başka bir şey değildir. Melankolik prens içinde kurtarıcı soytarıyı taşır. Giglio Fava da selamete kavuşacaktır ama kurtarıcı bir soytarının müdahalesiyle değil kendisini tam bir soytarı yaparak gerçekleştirecektir bunu. Truffaldino'nun rolü artık rastlantısal ve dışsal değildir: dinamik bir bilinç öğesi ve edimidir. Bu içselleştirmeyi haklı çıkarmak için psikanaliz (psikanaliz Hoffmann'ın en iyi "teşhircilerinden" biri olduğu romantizmden doğmuştur) Truffaldino'nun en baştan itibaren endişe uyandıran bir psişik öğe olduğunu (Freud'cu id, Jung'cu *gölge*) ve ilkel bilincin, ondan kurtulmak için onu dışsallaştırdığını, yansıttığını söyleyecektir. İçsel bütünleşmeye daha yetenekli, daha gelişmiş bir bilinç, kendi temel yaşamsallığının bu şaklabanlık eden yüzünde, dizginsiz içgüdünün kurnazlığının ve beceriksizliğinin bu düşsel tecessümünde kendini tanımayı bilecektir. Truffaldino –edep yasaklarını görmezden gelerek, yaşamla ölüm arasındaki sınırları güçlü bir şekilde aşarak– bir kural çiğneyici olduğu için, yaşayanlar dünyasına gölgenin ve ölümün bölgesinde hapis tutulanları geri getiren *göksel bir kayıkçı* da olabilir. Öyle ki bu düzensizlik yaratıcısı, sinsi büyülerin *karıştırdığı* dünyayı ilkel uyumuna geri döndürme gücünü elinde bulundurur... Opioch için, Giglio için kötü büyü, yansımaydı (aynada kendini seyreden ve yansımasından hoşlanan Düşünce, beğenilme merakı). İroni, kötü büyüyü özgürleştirici bir *aşırılığa* götürür: aynadaki yansıma *ters çevrilir*, şaklabanlık etmeye koyulur; düşünce kendine mesafe alır, bilinç imgesinden ayrılır; Narkissos büyülenmişlikten kurtulur, ölümcül büyü etkisinden sıyrılır. Zira kendi yüzü ona "gülünç nesne" biçiminde görünmüştür.

Truffaldino bir içsel psişik öğe haline gelir, ne var ki Giglio'nun kendi-olması sürecinde bu öğeyi işbaşında görürüz. Giglio'nun evrimi, Bilgi'ye erişmesi ona, sağaltıcı şarlatan Celionati tarafından karşı konulmaz biçimde esinlenmiştir. Dolayısıyla *dış* aracılar kesinlikle yok değildir: unutmayalım ki Urdar efsanesi müneccim Hermod'a olağanüstü göl haline gelecek olan kristali getirmek gibi önemli bir görev yükler. Bu aracılar, bu yarıtanrı benzeri sahneye koyucular baba figürlerini, "üstben" figürlerini temsil eder, ama iyi yürekli bir "üstben"dir bu, ben'in ilkel psişik öğelerle uzlaşmasını ve selameti için onları içine almasını ister. Alegorinin bizi götürdüğü son düzeyde –Hoffmann'ın yaratıcı bilincinin düzeyinde– her şey kesin olarak içselleştirilmiştir, bütün anlatıyı kateden büyücüler silsilesi, yazarın bilincini ve önsezisini temsil etmek için görevlendirilmiş gibi görünür bize. Yazar, kendi selametine anlatının bütün kişilerinin katkıda bulunmasını sağlar.

Giglio Bilgi'ye erişir ama Hoffmann (çok sık tekrarlanan yazar müdahaleleri bunu iyice anlamamıza yol açar) Bilgi'ye doğru bu ilerlemenin bilgisinin tadını çıkarır.

Dolayısıyla ironi, romantik biçiminde, düşünülmüş bir edim haline gelmiştir, zihnin kendi-oluşunun bir *ânı* olmuştur. Ne kadar değerli olsa da bu içselleştirmeye bir *ayrılma* eşlik eder. Sadece ben'in kendinden ayrılması değil, yazarın da çevresindeki dünyadan ayrılması söz konusudur. Alegorik masal yoluyla Gozzi'nin alayı tamı tamına gerçek bir Rahip Chiari'ye yöneliyordu, oysa Hoffmann'ın ironisi Rahip Chiari'nin varsayımsal bir Romalı atasını hedefler. Hoffmann'da, daha üstün bir özgürlüğü elde etme çabası güderek kendine yöneltilmiş ironiye oranla dış hiciv öğesi büyük ölçüde azalır. "Dış" hiciv Hoffmann'ın yüzeysel ve beyhude gördüğü alaydır: kraliçe Liris'in iyileşmeden önceki gülüşüdür. Hoffmann Aydınlanma çağının akılcılığını reddederek, aynı zamanda akılcılığın tipik özelliği olan militan eylemi de reddeder. "Rokoko" mantığında alay, hiciv dolu nükte, *bitmiş* olumsuzlamalardır, çok çeşitli biçimlerde değer kazanmışlardır. Aydınlanma çağının ironicilerinin daima dışarıya yönelik alayının tersine, romantik ironi (Schlegel'in kuşağı için tanımlayacağı haliyle romantik ironi) aslen kendi kendiyle bir ilişki olmaya eğilim gösterir: içsel düşünmedir bu ironi, bilincin özgürlüğünü yaşarken yapma becerisi taşıdığı sonsuz olumsuzlama bilincidir. Elbette romantik ironi dünyayı unutmaz. Karşı koyacağı bir şeye ihtiyaç duyar, ama dünyadaki gülünç kimseleri, insanı çileden çıkaran rezaletleri fark ettirmekten başka yapacağı bir şey yoktur: bütün bir "dış" dünyadır eleştirip reddettiği çünkü dışarıdan ne gelirse gelsin, o gelenle uzlaşmayı reddeder. Ama ironicinin önce salt kendisi için fethettiği özgürlüğe büyüyen bir değer atfetmesini engellemez hiçbir şey: o zaman da, her şey zihnin hükümranlığında yeniden kurulduğundan, zihnin ve dünyanın uzlaşmasını *düşlemeye* varır ironici. O zaman büyük Geri Dönüş gerçekleşecektir, kötülüğün geçici olarak bozduğu şeyin evrensel olarak *yeniden kurulması* gerçekleşecektir:

> Kendi beninden Ben-Olmayan'ı yapabilen,
> kendi elleriyle mahrem Varlığı söküp atabilen
> ve yüce esrimesini acı çekmeden koruyabilen
> Ben hangi Ben?
> Bu ülke, bu kent, bir de dünya, bir de Ben
> Bulunur, bulunur da, ancak şöyle olursa:

> Ben tam bir aydınlıkta seyreylerse uzaklaştığı Evren'i,
> Zihin, ayıplama ve iç karartıcı üzüntü yüzünden gömüldüğü
> sisli düşüncelerinin üstesinden gelerek,
> yaşayan ve güçlü hakikate dönüştürürse onları...[32]

Her şeyin yeniden kurulup bir düzene oturması için önerilen dolayım sanatın dolayımıdır. Hoffmann bütün öbür romantiklerden daha fazla arzuluyordu bu dünyaya dönüşü. Genç komedyen çiftin anlatının sonunda kavuştuğu "burjuva" mutluluğu bunun simgesi olacaktı.

Kierkegaard

Kierkegaard'ın *Günlük*'ündeki (*Journal*) bir not açıkça *Prenses Brambilla*'dan söz eder. Kierkegaard'ın Hoffmann'ın anlatısında kendine mal edebildiği şey kuşkusuz anlatının tam bir karı-koca mutluluğuyla sona ermesi değildir. Kierkegaard iki kişilik yaşamın böyle yüceltilmesini hiç tanımadığı gibi, bu yüceltmenin Opioch efsanesinde temsil edilme biçimine göre (Anaç bir Doğa ile mahrem bir birleşmenin dolaysız sezgisi olarak) kökenini de tasavvur etmedi hiç. Anne imgesi Kierkegaard'ın evreninde özellikle yoktur. Kierkegaard'a özgü bir eskatoloji varsa, her şeyin yeniden kurulacağını öngören bir eskatoloji değildir bu kuşkusuz, gerçek müminlerin cehennemliklerden ebediyyen ayrılacağını öngören bir eskatolojidir daha ziyade. *Günlük*'teki notu okumak Kierkegaard'ın Hoffmann'ın yapıtında ne bulabildiğini daha iyi gösterecektir bize:

> *Her şeyin üstünde yükseldikten sonra ve her şeye yukarıdan bakarak ironi aşılır, ama kişi kendisinin üstünde yükselip, böylece gerçek irtifasını bularak o başdöndürücü yükseklikten kendi hiçliğinde kendini görebilirse olur bu ancak (Bkz. Prenses Brambilla).*[33]

Hoffmann'ın yapıtında Kierkegaard'ı cezbeden, ironik uzaklaşmanın enerjisidir, sanatçının, şiirsel pathos'un daha değersiz, özgünlükten yoksun biçimlerinde tatmin olmasına göz yummayan bir enerjidir bu. Kendisi de ironici olan, oyuncunun tiyatrosu ve yaşamına hayranlık duyan ama romantik ironiyi sertçe eleştiren Kierkegaard, doktora tezinde (*Le Concept d'Ironie – İroni Kavramı*) Gozzi'nin yapıtının yankılarıyla tıka basa dolu olan Tieck'in tiyatrosundan söz edecektir hiç sakınıp çekinmeden. Taklalarına varıncaya kadar

Hoffmann'ın yapıtı zihnin o temel edimi –Kierkegaard bu edime *sıçrama* adını verecektir– konusunda daha doğru bir fikir veriyor gibi görünür kuşkusuz ona. Kierkegaard, Tieck'in yapıtındakinden daha ziyade Hoffmann'ın bu metninde, varoluşsal dönüşüme, kendi-oluşa bir davet bulur. Engellerin serpiştirildiği zorlu bir güzergâhın betimlenmesini takdir edebilmiştir. Ama bu kendi-oluş Hoffmann'da bir sanatçı-oluştur ayrıca. Önerilen terim estetik mükemmelleşmedir. Kierkegaard durup estetikle yetinmek istemez.[34]

Kierkegaard *Prenses Brambilla*'dan ironinin zorunlu *aşılmasına* ilişkin bir düşünce vesilesiyle söz eder. Kierkegaard ironinin melankoliyi yenen güç olmadığını söyleyecektir aslında bize: ironi melankolinin öbür yüzüdür sadece. İroni ve melankoli karşıt güçler değildir: çifte yüzdür, "estetik aşamadaki" varoluşun *Janus Bifrons*'udur. Melankoliye karşı konulmuş ironik ânın *içselleştirilmesi* –Hoffmann'da saptadığımız içselleştirme– Kierkegaard'ın gözünde tam bir özdeşlik haline gelene kadar tümlenecektir demek ki. Hoffmann için ironi sağaltıcıdır; ama Kierkegaard'a göre aynı hastalığın bir başka görünümünden başka bir şey değildir: ironici melankolinin üstüne çıkıp yükseldiğine inanır ama sadece aldatıcı biçimde uzaklaşır ondan; gerçek bir düzey farkı yoktur. Dönüşümleri ne kadar çokrenkli ve çokbiçimli olursa olsun, zihin asla egemen olamadığı bir imkân dahilinde dağılır ve yitip gider. Kierkegaard'ın özellikle Schlegel'e ve Tieck'e yönelen eleştirisi dönüp dolaşıp en sonunda Hoffmann'ın ve onun alegoriye başvurmasının üstünde kalır:

> İdeal arayışın hiçbir ideali yoktur; zira her ideal, yerinde, bir alegoriden daha fazla bir şey değildir, bu alegori kendinde daha yüksek bir ideali gizler ve bu böylece sonsuza dek sürüp gider. Şair böylelikle ne kendinin soluk alıp dinlenmesine izin verir ne okurun, zira dinlenme şiirsel edimin tam tersidir. Sahip olduğu tek dinlenme, şiirsel sonsuzluktur, bu sonsuzlukta ideali görür şair, ama bu sonsuzluk, zamana bağlı olmadığına göre ve bu yüzden ideal, bir an sonra, alegoriye dönüştüğüne göre... bir hiçliktir.[35]

Ama Hoffmann'ın dersi kaybolup gitmeyecektir. İroni ve melankoli aynı manevi düzeyin iki görünümüyse, ikisine de, ama daha radikal biçimde, "ters çevrilmiş görme" ilacı vermek, ya da Kierkegaard'ın deyişini kullanacak olursak *niteliksel sıçrama*yı uygulamak gerekecektir. Kuşkusuz sahte ciddiyetten, zevk ve duyarlık yoksunluğundan kurtulmak için ironiden ("romantik" anlamda ironi) geçmek gereklidir. Daha sonra ironinin kendini aş-

mayı becermesi gerekecektir; pişmanlığın varoluşsal edimini olumsuzlamanın entelektüel edimi yerine koymak ve daha yüksek bir mizah ve ciddiyet içine yerleşmek gerekecektir. Öyle bir noktaya gelinecektir ki mizahın bakışı altında şiirsel ironinin kendisi takla atar... Dolayısıyla ironici, mümkün olanın verdiği başdönmesi yüzünden dengesini kaybedebilir ama, beyhude özgürlüğüne karşı olumsuzlamanın sivri ucunu yöneltmeyi biliyorsa manevi bir ilerleme yolunu da elinde tutar. O anda, selamet, tanrılaştırılmış insan zihninin kendine yaptığı bir bağış değildir artık, *ideal*'in nimetlerini kendi içinde ve kendi aracılığıyla besleyebileceğini sanan bir bilincin zaferi değildir. Truffaldino artık güçten yoksundur; sınırlı oluşuna indirgenmiş bilinç, ironik olumsuzlamanın sonsuzluğunda bulmaya çalıştığı çareyi kaybeder; ironinin yıktığı dünya yeniden yaşanabilir hale gelmez. Geriye kalan alçakgönüllülük içinde, Tanrı'dan bir işaret, öte taraftan gönderilen bir teminat beklemektir. Geriye kalan imandır. Ama Giglio prenslere özgü niteliğinin doğmasını Capitan'ın soytarı kıyafetlerinin altında nasıl gizliyorduysa, "imanın şövalyesi" de oyun etmeye, aldatmaya çabalayacaktır: kitaplarını tuhaf takma adlar altında yayınlayacaktır; çok kısa pantalonu, modası geçmiş şapkası, kocaman şemsiyesiyle Kopenhag sokaklarında gezinirken alay konusu olacaktır: Celionati'nin dersini anlamıştır o. O meşhur *contrattempo*'larına [engel, aksilik] üzülen Gozzi'nin tersine, başkası sanılmak –sadece *commedia dell'arte*'nin yeniden canlandırılması için değil Hıristiyanlığın selameti için de yüzünü açarak savaşa girişmek pahasına da olsa– onu rahatsız etmeyecektir.

Fransızcadan çeviren: Elif Gökteke

Notlar

1 Örneğin John Ford'un piyesi: *The lover's melancholy*.
2 *Il Pentamerone, ossia la Fiaba delle Fiabe*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Beneddetto Croce, Bari, Laterza, s. 3.
3 *Opere*, s. 63.
4 E.T.A. Hoffmann, *La Princesse Brambilla* (Prenses Brambilla), Almanca metin, Fransızcaya çeviren Paul Sucher, Paris, Aubier, s. 85.
5 A.g.y.
6 *A.g.e.*, s. 107.
7 Kötü edebiyatla tıka basa dolu melankolik kişi imgesi daha önce, *Triumph der Empfindsamkeit* içine Goethe tarafından Gozzi'den alınmıştır.

8 *La Princesse Brambilla*, Fr. Çev: Paul Sucher, s. 135.
9 Agy, Fr. çeviri birazcık değiştirilmiştir, s. 297.
10 *A.g.e.*, s. 299.
11 Giglio "kronik düalizm" evresinde eksikliğinden yakındığı mekâna sonunda kavuşmuştur.
12 *La Princesse Brambilla*, Fr. Çev: P. Sucher, s. 221.
13 *A.g.e.*, s. 143.
14 *A.g.e.*, s. 145.
15 *A.g.e.*, s. 145-147.
16 *A.g.e.*, s. 151.
17 *A.g.e.*, s. 155.
18 *A.g.e.*, s. 157-159.
19 *A.g.e.*, s. 159-161.
20 *A.g.e.*, s. 161.
21 Özellikle bkz. Paul Sucher'in *La Princesse Brambilla*'nın girişindeki ifadeleri.
22 Bkz. Walter Benjamin, "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", *Schriften* içinde, cilt II, s. 420-528 (Suhrkamp Verlag, 1955); Fritz Ernst, *Die romantische Ironie*, Zürih, 1915; Camille Schuwer, "La part de Fichte dans l'esthétique romantique", *Le Romantisme allemand* içinde, *Cahiers du Sud* özel sayı, Mayıs-Haziran 1937.
23 *La Princesse Brambilla*, Fr. Çev: Paul Sucher, s. 313-315.
24 A.g.y.
25 *A.g.e.*, s. 319.
26 *A.g.e.*, s. 321-323.
27 *A.g.e.*, s. 321.
28 *A.g.e.*, s. 323.
29 *A.g.e.*, s. 325.
30 Du Marsais, *Des Tropes*, Paris 1776, ikinci kısım, XIV, s. 199.
31 *La Princesse Brambilla*, Fr. Çev: P. Sucher, s. 225.
32 *A.g.e.*, s. 237.
33 S. Kierkegaard, *Journal* ("Günlük"), Fr. Çev: Ferlov ve Gateau, cilt I, s. 102.
34 Kierkegaard ve ironi hakkında bkz. Edo Pivčević, *Ironie als Daseinsform bei Sören Kierkegaard*, Gerd Mohn, Gütersloh, 1960.
35 S. Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie*, Alm. Çev: H.H. Schaeder, Münih ve Berlin 1929, s. 257. (Metindeki alıntıyı Fransızcaya çeviren Jean Starobinski).

Modern İroniden Postmodern İroniye*

ERNST BEHLER

Fransız *Nouvelle Critique*'te, Roland Barthes'ın ortaya attığı şekliyle yapı kavramı, *New Criticism*'in estetik özellik taşıyan yapı kavramından farklı olarak, göstergeler kuramına bağlı göstergebilimsel bir özellik taşır. Barthes yapıyı ne şekilde algıladığını birçok kez dile getirmiştir;[1] yapının Saussure'ün dilbiliminde ve Lévi-Strauss'un insanbiliminde gösteren/gösterilen ve eşzamanlı/artzamanlı kavramlarını temel aldığını (s. 213), ama kendisine göre, yapı düşüncesinin "yapısal insan" olarak tanımladığı belli bir insan türüne özgü bir etkinlik ya da bir kişilik özelliği olduğunu vurgulamıştır (s. 214). Bu özel yetenek nesneleri –demek ki sesçil nesneyi, söylenleri, halk masallarını, totemlere ilişkin bağlamları, ekonomik düşünceyi ya da şiirleri– sonradan yeniden birleştirmek üzere ayrıştırmaya dayanır; nesneler böylece işlevlerinin açığa çıktığı ve işlev kurallarının bu biçim altında yeniden ortaya konduğu oranda daha anlaşılır hale gelirler. Şu halde yapı aslında nesnenin "hayaleti"dir ama "doğal nesnenin içinde görünmez ya da öylesi yeğlenirse, anlaşılmaz kalan", "yönetilen" ve "çıkarcı" bir hayalettir. Yapısalcı etkinliğin iki nesnesi ya da iki zamanı arasında yeni bir şey ortaya çıkar – ve yapıyı anlaşılır kılan tam da budur işte. Genel anlamda, yapısalcı etkinlik dünyanın edilgin biçimde kabullenilişi (izlenim) değil, "ona öykünmek için değil de onu anlaşılır kılmak için ilkine benzeyen bir dünyayı gerçekten üretmek"tir aslında (s. 215).

Barthes yapı kavramı açıklamasını sürdürürken Antik Yunan'ın "doğanın

* Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Puf, 1997 kitabından derlenmiştir.

doğallığı" karşısında şaşkınlığa kapıldığını ve durmaksızın kaynaklar, dağlar, ormanlar ve fırtınaların anlamını sorguladığını anımsatan Hegel'i anar. Antik Yunan tüm bu nesnelerin kendisine taşıdığı iletinin ne olduğunu tam olarak bilemese de, bitkisel ya da kozmik düzen karşısında tanrı Pan'ın adını verdiği*, "engin bir anlam *ürpertisi*"ne kapılır. Ondan beridir, her şey daha az doğal, daha insani ve daha toplumsal olur. Ama artık doğa olmayıp yapı olan dünyanın karşısında bile "yapısal insan" "bir anlam ürpertisi" hisseder. Öte yandan, bu kez, dengeli, sınırlı ve "gerçek" bir anlam yoktur ortada, daha çok "koskocaman bir makinenin, demek ki bıkıp usanmadan anlam üreten, ancak bunu yaparak insan olarak kalan insanlığın ürpertisi" söz konusudur (s. 219). Sanatçılar bu işi yoruma gereksinim duyan "fal", demek ki kehanet anlamında gerçekleştirirler. İşte bu yüzden yazın "fal"dır, diye yazar Barthes,

> "[yazın] hem anlaşılır, hem sorgulayıcı; hem konuşkan, hem sessiz olsa da, dünyada dünyayla birlikte yeniden oluşturduğu anlamın yolunu izler ama dünyanın geliştirdiği olağan anlamlardan bağımsızdır" (s. 219).

Bu yapısalcı görüşün yazın alanında önemli sonuçları olmuştur; bunlardan biri "metnin sevinci",[2] ama karşıtı da "yazarın ölümü"dür. Hiç kuşkusuz, yazarın ölümü *intentional fallacy*'nin [niyet yanılgısı] yoğunlaştırılmış bir ifadesi olarak anlaşılabilir, yazarın yazınsal yapıtın varlığından dışarı atıldığı zamana işaret eder. Amerikan *New Criticism*'inde yazarın belli belirsiz özelliği, doğduğu anda yazardan ayrılan metnin yapısal bağımsızlığı üstüne kurulmuştur. 1968'de "Yazarın Ölümü"[3] başlıklı bir deneme yazan Barthes içinse, yazı "her yolun, her kökenin yıkımı" anlamını taşır (s. 63). Bu durum her zaman için geçerlidir kuşkusuz. Ama çağdaş yazın söz konusu olduğunda, yazarın toplumumuz tarafından yaratılan "çağdaş bir kişi" olduğu ölçüde bu değerlendirme daha da değer kazanır: "Ortaçağın sonunda, İngiliz deneyciliği, Fransız akılcılığı ve reformun kişisel inancıyla birlikte, [yazın] bireyin ya da soylu biçimde söylendiği gibi 'insan olarak kişi'nin ayrıcalığını keşfetti " (s. 64).

Barthes'a göre, "gündelik kültür"de, imge her zaman "yazarı, onun kişiliğini, tarihini, zevklerini, tutkularını zorbaca merkez alır". Yazınsal eleştiri "Baudelaire'in yapıtının insan olarak Baudelaire'in başarısızlığı, Van

* Tanrı Pan'ın görüntüsünün insanlar üstünde yarattığı ani korkudan hareketle türetilen *panicus*, demek ki panik sözcüğünün kökeni budur (ç.n.).

Gogh'unkinin kendisinin deliliği, Çaykovski'ninkinin de onun kötülüğü olduğu"nu söylemeyi sürdürmektedir. Bununla birlikte, bazı yazarlar yazarın bu konumunu yıkmaya başlamışlardır. Barthes öznenin yerine dili geçiren ve yazı yararına yazarı geri iten Mallarmé'yi; yazarla yarattığı kişiler arasındaki ilişkiyi tersine çeviren Proust'u; sekmeler ve otomatik yazı gibi yöntemler aracılığıyla "yazar imgesinin kutsallığını ortadan kaldıran" gerçeküstücülüğü anar. Yazın alanı dışında, dilbilim, konuşma eylemi kuramıyla "yazarın yok edilmesi"ne katkıda bulunmuştur, öyle ki Barthes'ın şu sözcüklerle tanımladığı bir durum ortaya çıkmıştır:

> "Artık metnin handiyse tanrıbilimsel (Yazar-Tanrı'nın 'ileti'si olabilecek) tek bir anlamı açığa vuran bir sözcük dizisinden oluşmadığını; çeşitli boyutlara sahip, hiçbiri temel oluşturmayan farklı yazıların birbirine karıştığı ve aynı zamanda birbirine karşı çıktığı bir uzam olduğunu biliyoruz; metin binbir türlü kültür ocağından gelen alıntılarla oluşturulmuş bir dokudur" (s. 67).

Bu durumda yazarın yerini alan "yazıcı"nın, yazarın tersine, "tutkuları, öfkeleri, duyguları, izlenimleri" yoktur artık; o içinden yazısını çekip çıkardığı "kocaman bir sözlük" taşır yanında. Ama yazarın uzaklaşmasının en önemli sonucu metnin "şifrelerinin çözülmesi"yle ilgilidir. Metne bir yazar iliştirildiğinde, ona bir "susta" takılır ve son bir anlam kazandırılır. Böylesi bir iliştirme kurumsallaştırılmış yazın eleştirisine denk düşer, çünkü "tarihsel açıdan" Yazar'ın saltanatı Eleştirmen'inki de olmuştur aynı zamanda. Buna karşın, "çoklu yazı"yla birlikte, metnin, kendisine son bir anlam kazandırılarak çözülmesi söz konusu olmaktan çıkar. Yapının "iplik"leri izlenebilir, kat edilebilir ama zemin diye bir şey yoktur. Barthes şöyle yazar:

> "İşte bu yüzden, yazın (bundan böyle *yazı* demek daha doğru olacaktır)" metne (ve metin olarak dünyaya) bir "giz", demek ki son bir anlam yüklemeyi reddederek, karşı-tanrıbilimsel olarak tanımlanabilecek, bütünüyle devrimci bir etkinliği özgür bırakır, çünkü anlamın saptanmasını reddetmek, sonuçta Tanrı'yı ve onun ilkelerini, aklı, bilimi, yasayı reddetmek demektir" (s. 68).

Yazının gerçek yerini daha kesin olarak saptamak için Barthes metninin sonlarına doğru klasik Yunan tragedyasından söz eder. Çağımızın önemli Yunan uygarlığı uzmanlarından Jean-Pierre Vernant'ın araştırmaları,[4] tragedya metninin "çift anlamlı sözcüklerle örülü" olduğu, buna karşın sahnedeki oyuncuların onu tek taraflı olarak anladıkları ölçüde –bu da büyük oranda "trajik" olarak adlandırdığımız şeyin doğmasına neden olur– tragedyanın anlaşılmazlığını arttırmaktan başka bir şey yapmamıştır. "Bununla birlikte biri vardır", diye yazar Barthes,

> "o her sözcüğü çift taraflı olarak anlar ve üstelik, denebilirse, karşısında konuşan kişilerin sağırlığını da anlar: İşte bu kişi okurdur (ya da burada izleyicidir). Bu şekilde ortaya çıkar yazı'nın bütün varlığı: Bir metin birçok kültürden gelen ve birbirleriyle yansılama olarak, karşı çıkış olarak söyleşime giren farklı yazılardan oluşur; ama bu çeşitliliğin birleştiği bir yer vardır ve bu yer şimdiye dek söylendiği üzere yazar değil, okurdur: Okur bir yazıyı oluşturan tüm alıntıların hepsinin birden işin içine dahil olduğu uzamdır; bir metnin bütünlüğü onun kökeninde değil, yöneldiği yerdedir; ama bu yönelme noktası kişisel olamaz artık: Okur tarihi, yaşamöyküsü, psikolojisi olmayan biridir; yazıyı oluşturan tüm çizgileri tek bir alanda bir arada tutan o *herhangi biri*'dir yalnızca".[5]

Bu metin ve yazı düşüncesinde ironinin tüm tarihsel ve yapısal özellikleri bir arada görülmektedir. Eksik olan tek şey ironi adıdır; Barthes elbette bu sözcüğü ara sıra kullanır ama ironinin, onun tanımladığı şekliyle *yazı* olgusuna bağlı olan seçkin görünümünü belirtmek için yapmaz bunu. Bunun nedeni ne olabilir? Yanıtı açıktır. Bütün olarak ironi olgusu artık bu ada gereksinim duymaz. İroninin evrensel anlamı, ancak bu adın yeniden metnin ya da hatta sadece bazı metinlerin ve metin türlerinin bazı özellikleri için gösteren olarak kullanılması, metnin kendisinin anlambilimsel dengi olarak görülmemesi durumunda engellenir ve kısıtlanır. Paul de Man'ın ironi düşüncesinde de sarsıcı biçimde hissedilen, sınırlı ironi adıyla onun tanımladığı evrensellik arasındaki bu aykırılık burada bütünüyle ortadan kalkmıştır. Barthes'ta, her şeye sinen ironinin varlığı, metnin tanımında adının hiç geçmemesiyle daha da açık şekilde belli olur; Derrida metnin bu tanımını Platon üstüne denemesinin başına almıştır. Şöyle yazar orada:

> "Bir metin ancak yapısal düzenini ve oyununun kuralını ilk bakıştan, rastgele birinden gizlerse metin olur. Bununla birlikte bir metin her zaman algılanmaz olarak kalır. Düzenle kural bir gizin ulaşılmazlığına sığınmaz, sadece *şimdiki zaman*'a; kesin olarak algı olarak adlandırılabilecek herhangi bir şeye gizlerini açmazlar asla".[6]

Derrida, metninin devamında "dokunun gizlenmesi"nden söz edip "ördüğünü sökmek" için yüzyıllar geçmesi gerekebileceğini belirtirken, bu noktada metnin ironisini kastettiğini gizlemez bizden. Ama o da sözcüğü kullanmaktan sakınır. Tersine bu metnin, "keski izi"nin, "her okumanın kararı"nın ardında, bir "organizma" olarak görülebileceğini ileri sürer. Bununla birlikte, eleştiri oyuna hâkim olduğunu ve kendisi metne girmeden tüm iplikleri aynı anda gördüğünü düşündüğünde, metin eleştirinin "anatomisi ya da fizyolojisi" için bir sürpriz gizler içinde. Ama bunun yerine, bugün düşünüldüğü gibi, "okumayla yazının bir birliği varsa, okuma yazı *demekse*, bu birlik ne farklılaşmamış bir karışıklığa, ne de tehlikesiz bir özdeşliğe işaret eder". Okumayla yazıyı birbirine bağlayan "demekse" sözcüğünü deşmek söz konusudur tersine. Derrida şöyle yazar:

> "Dolayısıyla, tek ama ikili bir hamlede, okumak ve yazmak gerekir. Birden kendinde oyuna bir şeyler katmak, demek ki herhangi bir şey katmak hakkı gören kişi ondan hiçbir şey anlamayacaktır. Hiçbir şey katamaz, kültür kaldırmaz. Karşılığında, 'yöntembilimsel sakınım'ın, 'nesnellik ölçütleri'nin ve bilginin 'korkulukları'nın kendisinden bir şeyler katmasına engel olacağı kişi de onu okuyamayacaktır bile. Ne saçmalık, ne de 'ciddi olmayan'la 'ciddi' olanın kısırlığını katabilir ona. Okumanın ya da yazının eki kesin olarak belirlenmelidir ama zorunlu bir *oyun* aracılığıyla yapılmalıdır bu, oyun da tüm güçleri sisteme oturtulması gereken göstergedir" (s. 72).[7]

Burada, yazıyla okumanın karşılıklı olarak gizlenmesi sıkı bir ilişki düzeyine ulaşmış gibi görünmektedir. Başka bir yerde, Derrida iki tür yorum, yapı, gösterge ve oyun türünü ayırt eder. Bunlardan biri "oyundan ve gösterge düzeninden kaçıveren bir gerçeği ya da kökeni çözmeyi düşler ve yorumlama zorunluluğunu bir sürgün gibi yaşar". Öteki yorumlama türü artık kökene dönmez: O "oyunu doğrular ve insanın ve insancıllığı aşmaya çabalar, çünkü insan adı metafizik ya da varlık-tanrıbilim tarihi içinde, demek ki

tüm tarihi boyunca, tam mevcudiyeti, güven veren temeli, kökeni ve oyunun sona ermesini düşlemiş olan varlığın adıdır". Derrida'da başka ironi koşulları da bulunur – ama asla bu adla değil: farkların yakalanması,[8] sonsuz yer değiştirme[9] oyununda ya da sınırsız bir ekonomide gösterge alışverişinde.[10]

İroninin, adı geçmeksizin, dil ve metin üstüne düşüncelere bağlı buna benzer kullanımlarına Batı tarihinin tüm büyük kavşaklarında rastlanır. Ama bu düşünceler özellikle Nietzsche'yle Mallarmé arasındaki "ara uzam"da kendilerini ısrarla dayatırlar ve bugün, yazıldığı üzere, bizi meraklandıran sorular da (Dil nedir? Gösterge nedir?) bu uzamdan ileri gelmektedir. Nietzsche bu sorunlar üstüne en kaçınılmaz soruyu sorarken (Kim konuşuyor?) ve bundan perspektivizm görüşünü çıkarırken, Mallarmé "konuşan şey yalnızlığı, hassas titreşimi, hiçliği içinde sözcüğün kendisidir – sözcüğün anlamı değil, onun bilmeceli ve eğreti varlığı" yanıtını verir. Foucault da devam eder: "Nietzsche, bu sorgulamayı bizzat kendi üzerinde –konuşan ve sorgulayan özne: *Ecce homo*– temellendirmek üzere, sonunda onun içinde püskürmesine rağmen, konuşana ilişkin bu soruyu sonuna kadar sürdürürken; Mallarmé, söylemin kendiliğinden oluşacağı saf bir Kitap töreninin içinde yalnızca icracı olarak yer almaya varacak kadar, kendini kendi dilinin içinde silmeye hiç ara vermemiştir."[11]

Her ne kadar, bu dönemde, postmodern dönemde, ironi adı örneğin özel ahlakla kamu ahlakı arasındaki, Hegel'in dilinde ahlakla ahlaklılık ya da özgürlükle eşitlik arasındaki derin çatlağı tanımlamak için kullanılıyorsa da, ironide burada artık geleneksel ironinin zamansal uzamı içinde olmadığımızı bildiren bir özellik bulunmadığı anlamına gelmez bu. Richard Rorty'nin özel alanla kamu alanı arasındaki çatışmayı tanımlamak için kullandığı "ironizm" terimiyle açıkça ifade edilmektedir:[12] İronizmin Sokratesçi ebelikle [*maieutike*], deneyüstü ironiyle, varlık çözümlemesi ironisiyle, yapısalcı ve yapıbozumcu ironiyle hiçbir ilgisi yoktur; bilişsel öğeyi felsefeye katmaya ve düşüncenin çekici yanını sürekli olarak yeni durum betimlemeleri keşfetme olarak görmeye, sözcük dağarlarıyla oynayarak onları birbirine karşı kullanmaya, doğal olarak hiçbir dağarın bir başkasına göre daha kesin, daha açık ya da gerçeğe daha yakın olmadığını bilerek ustalıkla bir terminolojiden bir başkasına geçmeye dayanır o. İroniciler felsefeye yazın eleştirisi gibi bakarlar. Zamanında eski felsefeleri belirli bir sözcük dağarının kısaltmaları olarak gören ve bir sözcük dağarının eleşti-

risinin ancak onun yerine bir başkasının geçirilmesiyle başarılı olacağını düşünen Hegel açmıştır bu yolu. Yazınsal eleştirinin entelektüel dünyanın ilk sıralarına yükselişi Rorty'ye göre yüksek düzeyde demokratik kültürlerin ortak özelliğidir, buna sadece köktendinciler ve katı metafizikçiler üzülmektedir.

Gerçekten de, Rorty'ye göre bugünün entelektüel dünyasında yaşanan en büyük çatışma ironizmle metafizik arasında yaşanandır. Metafizikçiler siyasal özgürlüğün genel anlamda insanla ilgili olan şeyler üstüne bir uzlaşım gerektirdiğini düşünürler. Buna karşılık, ironicilerse, insanın ortak doğasının boş bir izlek olduğuna inanırlar, özgürlüğe gelince o kendini yetiştirme olasılığında yatar, bunun için de barış, maddi rahatlık ve medeni özgürlükler, aynı zamanda da ötekileri dinleyebilmek ve insanın duydukları üstüne düşünebilmesi için serbest zamanlar gerekmektedir. Böylece bu metinde özel yaşamla kamu yaşamını bütünüyle ayıran engele gelmiş olundu. Kendini yetiştirmeye, özel özerkliğe, kimsenin gerçeği elinde bulundurmadığı ve herkesin anlaşılmaya hakkı olduğu o düşsel uzama doğru yönelik baskı daha çok adalet içeren bir topluma yönelik baskıyla taban tabana zıttır. Özgürlükle eşitlik arasındaki ikilemin kaynağı yoktur. Öte yandan, burada bu metnin yazarının da okurlarına sürekli olarak başka bir fikir sahibi olma fırsatları veren büyük bir ironici olduğunu anımsatmak gerekir. Bu aynı zamanda özelle kamunun bağdaşmazlığı savı için de geçerlidir, değil mi ki burada söz konusu olan bir gerçeği açığa vurmak değil, yalnızca bir yeniden yazım girişimidir. Bu iş, bizlere her şeye karşın dayanışmayla ironizmin nasıl bir araya getirilebileceğini göstermek belki de okura düşmektedir. Lyotard'ın, geleneğimizin büyük "üst-anlatıları"nın [*métanarratifs*] karşıtı olarak çeşitli bilimlerdeki dil oyunları tanımıyla[13] ya da Gianni Vattimo'nun *"pensiero debole"* [zayıf düşünce] tanımıyla[14] başka postmodern ironi örnekleri de verilebilir.

Fransızcadan çeviren: Orçun Türkay

Notlar

1 Roland Barthes, "L'Activité structuraliste", Roland Barthes, *Essais critiques*'te, Paris, 1964, s. 213-220.
2 Roland Barthes, *Metnin Hazzı*, YKY, İstanbul, 2006.
3 Roland Barthes, "La mort de l'auteur", Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*'da, Paris, 1984, s. 63-70. Sayfa numaraları metinde belirtilmiştir.
4 Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.
5 Bkz. John Vignaux Smyth, *A Question of Eros: Irony in Sterne, Kierkegaard, and Barthes*, Florida State University Pres, 1986.
5 Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, Jacques Derrida, *La Dissémination*'da, Paris, 1972, s. 71. Sayfa numaraları metinde verilmiştir.
7 Jacques Derrida, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", *L'Écriture et la différence*'ta, Paris, 1967, s. 427.
8 Jacques Derrida, "La Différence", *Marges de la philosophie*'de, Paris, 1972.
9 Jacques Derrida, "Le dangereux supplément", *De la grammatologie*'de, Paris, 1967, s. 203-234.
10 Jacques Derrida, "De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve", *L'Écriture et la différence*'ta, Paris, 1972.
11 Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1994, s. 398.
12 Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989.
13 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*.
14 Gianni Vattimo, *Il pensiero debole*, Milano, 1983.

Kendisine Dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı*

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

İnsan sadece "ekonomi"den ötürü değil, "diplomasi"den ötürü de ironici olur. Başka bir deyişle: Bilinç aynı zamanda yoklukları da –artık varolmayan şeylerin yokluğunu ve henüz varolmayan şeylerin yokluğunu– kurgulayarak içinde bulunduğu zamandan kurtulur; ama öne arkaya baktığı gibi sağa sola da bakabilir; bunlarla, denebilirse, *art arda geliş adaletini* ve *birlikte varolma adaletini* oluşturur. Adil olmak, her şeye hakkını vermek, "bakış açısı" taşımamak demektir; daha doğrusu, karşılıklı olarak birbirlerini düzeltmeleri amacıyla, sırasıyla sayısız bakış açısını benimsemek demektir; bu şekilde, her türlü tek yanlı "merkezcilik"ten kurtuluruz, yansızlığa ve aklın adaletine kavuşuruz. Notre-Dame'ı alttan ve üstten, dışarıdan ve içeriden, karşıdan ve yandan gören kişinin aklında katedral üstüne bir dizi imge ve fotoğraf belirir, bunlar da yavaş yavaş görünümü oluştururlar; işte bu yüzden görüntüsünde bir ikinci yüze yol vermeyen enstantane, kişinin sayısız profilini ve onların bize göründüğü sayısız açıyı göz önüne alan portreden çok daha cansızdır her zaman. Ama bizim diplomasimiz, Bergsoncu evrim gibi, kreşendo "çılgınlığına" kapılmıştır: eğilimlerimizin emperyalizmi, en önemsiz duygularımızın tutkulu, hani neredeyse kanserli yapısı, düşe duyduğumuz düşkünlük, doğal olarak sınır tanımayan ve saflığa varan güvenimiz... Tüm bunlar bizdeki eşitsizliklerin ve bakışımsızlıkların fazlalaşmasına yol açmaktadır; kendine dönük bir içgüdü alabildiğine bölünüp çoğalır

* Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie,* Paris, Flammarion 1964, s. 31-37'den alınmıştır.

ve her yeri kaplamaya çalışır; ortadan kaybolmak şöyle dursun, bir kötülük ya da sabit fikir halini alır; nasıl ki eylemlerimiz alışkanlık, algılarımız da anımsama olasılığı haline geliyorsa, isteklerimiz de eğer dikkat etmezsek tutkuya dönüşebilir. Hem ciddiyet, hem de yere yönelim anlamlarında, ağırlık bu yüzden bizim doğal eğilimimizdir. Neyse ki doğa, ironiden yoksun olunduğunda, isteklerin aşırı gelişimini kendiliğinden dengeleyen bazı düzen mekanizmaları verir bize: İstekleri birbirleri aracılığıyla etkisiz hale getirerek, içgüdüler arasındaki rekabeti düzene koyarak, isteklerin belli belirsiz hareketini ve aşırı doğurganlığını sınırlar ve hegemonyaya giden yolu karşılıklı olarak birbirlerine tıkamalarını sağlar; öte yanda, farklı görevler içeren gündelik yaşam bize dayattığı düşünsel esneklikle adına Tutku denen o gönül eğlencesine karşı mücadele eder etkin biçimde. Demek ki her arzumuz bir takıntıya dönüşebilir, ama hepsi dönüşmez, çünkü ötekiler de kendi isteklerini öne sürerler, üstelik dış dünya da onların frenlenmesine pek izin vermez. Buna karşın karşıt eğilimlerin gerilim gücünü içlerinde taşıyamayan düşçü mizaçlar vardır: Uyum gösterme zorunluluğu, içgüdülerin iç savaşı onlarda etkili olmaz; ne kendi duygularının ağırlığını kaldırabilmeyi, ne de yüreklerinin dokunaklılığını bastırmayı becerirler; bunlar ağır ve Schumann'ın "Kinderszenen"indeki çocuk gibi "neredeyse fazla ciddi" (*fast zu ernst*) mizaçlardır; en önemsiz duygularının içine bile, art düşüncesiz, önlemsiz bir şekilde, vargüçleriyle dalarlar; aşk, öfke, coşkunluk, yaşadıkları her ne olursa olsun, yüreklerini katarlar işin içine ve bu yüzden de, bir anlamda duygularının derinliklerine kadar indiklerini ifade etmek için "koşulsuz" olarak nitelenirler. Bir sözde, gülümsemede, bakışta, el sıkmada bütünüyle koşulsuzmuş gibi davranırlar; yaşamlarının her dakikasını derinlemesine ele alırlar. Ama bu yürek köktenciliği onları son derece kırılgan kılar. Her şeyi aynı kefeye koyan o şaşkınlardan farkları yoktur: Bir şey yitirdikleri zaman, her şeyi yitirirler. Üzüntü için ne de kolay bir av ama! Bu ciddi ruhlar özünde yazgının saldırıları karşısında safça büyük açıklar veren zayıf ruhlardır. Ya hep ya hiç demişlerdir ve sürekli acı çekerler, çünkü umutlarıyla düş kırıklıklarının nedenlerini çoğaltıp dururlar. İroni öncelikle her olay karşısında kendilerini bütünüyle ortaya koymamayı, kaynaklarını daha iyi yönetmeyi öğretir onlara. Bu aşırı duyarlılıkta insanı tüketen bir yan vardır; ruhumuzu çılgın ve acı dolu bir gerilimle yüklü bir duruma sokar. Nasıl ki alışkanlık özdevinimlerin fazlalaşmasına neden olarak istencimizi rahatlatırsa, ironi de yerli yersiz trajik ezgiler tutturmaktan alıkoyar bizi. İnsan

sürekli çılgınca sevgi ya da nefret hissedemez, her şeye tutkuyla bağlanamaz; ironi öncelikle her türlü tehlikeli yoğunlaşmaya ve aşırı duygusallığın acılarına karşı bize bağışıklık kazandıran bencil bir sakınım geliştirir içimizde: Onun sayesinde, aynı oranda tutkulu karşıtlıklar arasında bir o yana bir bu yana savrulmaktan kurtuluruz. Öte yandan, ironi bize asla düş kırıklığı yaşamama olanağı sağlar, bunun nedeni de onun düş kırıklığından sakınmasıdır. Bu öğütleri dinleyen kişilerin yaşamlarında hep, zamanı geldiğinde talihsizliğin onları gafil avlamaması için sığınacakları bir geri çekilme hattı bulunur. Onlar asla yakalanmaz: Umutsuzluğa düşmüş halleri kollansa... Böyle bir şey olası değildir ki! Avunmuşlardır bile! Gerçek kimlikleri neredедir onların? Gerçek kimlikleri burada değildir, hep *başka yerde*'dir, hatta belki de hiçbir yerde...

Kadınla baş başa
Sanki üç kişiler

der Jules Laforgue Pierrot'ları için. Sofistlere; bütünde hiçbir zaman haklı olmasalar da ayrıntıda asla yanılmayan ve Bergson'un koşutçular konusunda söylediği gibi her zaman iki düşünce arasında duran o hilekârlara benzer onlar. Zincirleme tasımları, yutturmacaları ve bilmeceleriyle bu ironi Panurge'lerini* güç duruma düşürmek öyle kolay değildir! Panurge bizim bilincimizdir: Sayısız bölüme ayrılan ve suçüstü yakalandığı her sefer kaçıveren, uçucu, anlaşılmaz, afacan bilincimiz tıpkı Hieronymus Bosch'un Saint-Germain-en-Laye'deki gözbağcısı ya da Jan Steen'in şarlatanları, hokkabazları ve dolandırıcıları gibi binbir türlü numara çevirebilir. Dolap çevirip bir engeli ortadan kaldırmakta, hile yapmakta, dalavereyle düşüncenin zayıf noktasını gizlemekte, süreksizi sürekli olarak görmemizi sağlamakta eşsiz bir beceri sergiler ve onu yakaladığımızı sandığımız anda duyumsanmaz biçimde kaçıp gidiverir. "Görüyor musun," der Prenses Brambilla zavallı dansçısı Giglio'ya, "çevrende dönerken beni yakaladığını ve sıkı sıkı tuttuğunu sandığın anda kaçıveriyorum ellerinden." İroni işte bu şekilde umutsuzluğun önüne geçer: Yüz seksen derece dönüverir ve biz daha ağzımızı açamadan, sıkıntımızın nedenini saklayıverir; yazgının karşısında birdenbire bahçıvan, geometrici ya da kemancı oluruz ve kaçak kişiliğimiz türlü türlü maskelerin

* Rabelais'nin Pantagruel'inin dostu, sivri akıllı bir kahraman (ç.n.).

ardında akıp gider. İroninin bu kurnazlıkları arasında, akla özgü olan ve kısaca *dokunup geçme sanatı* olarak adlandıracağımız bir yetenekten söz etmiştik. İronici derin olmak istemez; ironici ne bir şeye tutunmak, ne de ince eleyip sık dokumak ister; o çok hafif, enikonu belirsiz bir temasla *pathos*'a dokunur; birini severken, Fontenelle gibi ruhunun küçük bir bölümüyle sever; öfkelendiğinde, hani şöyle dilinin ucuyladır kızgınlığı; bakarken de, Eric Satie tarzı,[1] "göz ucuyla"! Her duyguyla matrak geçer ama asla ısrar etmez; çünkü bilinci hassas anıştırmalarla eklemlenir, ancak yüzeyde kalabilir ve havailiğinden gelir cilvesi: Bunu kibarlık, incelik olarak ya da nasıl istiyorsa öyle adlandırır. Fazla kucaklayan, kötü sarılır... Ama ironi bilinci sarılmayı arzulamaz; anekdottan anekdota geçmeyi, her şeyden tadıp asla bir yerde durmadan daldan dala konmayı yeğler; her tutkunun ilk adımlarını, girişlerini ama sadece girişlerini bilir, çünkü sona varmadan basıp gider: Örneğin ironik aşk işin derinine dalmadan yalnızca ilk adımlar üstüne oynayan ve *appasianato*'dan sakınan bitimsiz bir giriştir. İroni hep aynı şarapla esrimek yerine, kadehini kafaya dikmek yerine, tutkunun tüm içkileriyle çok çeşitli bir sarhoşluğu yeğ tutar; her aşk şerbetinden bir yudum alır ve kendi sarhoşluklarıyla ilk dalga geçen de yine kendisi olur. Bu demek değildir ki tutkulu bilinçten daha az çılgındır, ama onun çılgınlığı daha hafiftir: Dudaklarını binbir türlü içkiye dokundurduğu için çılgındır o. Onu en iyi yansıtacak söz *Bir şeyin her şeyi* değil, *Her şeyin birazı*'dır; dolayısıyla, doğrusal bir tür fanatizmle dizginsizce sonuçlar çıkaran ve dosdoğru uçlara yönelen geometri düşüncesine ters düşer. İroni, inceliğe benzer biçimde, daha çok duygulu mantığımızı frenleyen şeyi temsil eder; çoğul ve kıvrak olan ironi duygulara etki etmez artık; incelik ruhunun her şeyi tanımlamaktan ve her şeyi kanıtlamaktan kendini alıkoyması gibi, ironi de kendi akıl yürütmesi üstüne fazla akıl yürütmemeyi, çizgisel ya da fazla destekli gösterimlerden kaçınmayı öğretir; yüreğin ağır özelliklerine karşı, ironi incelikli ve art arda her telden çalan belirsiz bir "amatörlüğün" haklarını ortaya koyar. Onun doğal düzeyi demek ki *pizzicato*, hatta *staccato*'dur. *Staccato*'nun tuşlara dokunup geçen noktacılığı, sesin titreşmesini sağlayıp ruhun dokunaklı sarsıntısını bir şekilde yücelterek devam ettiren pedalın yarattığı bulutları dağıtmaz mı? Onyedinci yüzyılda dürüstlük kuramcılarının profesyonel tekelciliklerle alay etmesi rastlantı değildir: Peki ama kayıp gitmek yerine derinlere gömülen ve ironi ruhunu, hafiflik ve esneklik ruhunu, *scherzo* ruhunu yadsıyan tutkusal bir tekelcilik de yok mudur?

Çünkü ironi esnekliktir, demek ki uç bilinçtir. Bizi, söylendiği üzere, "gerçekliğe karşı dikkatli" kılar ve uzlaşmaz bir *pathos*'un dar görüşlülüğüne ve biçimsizliklerine karşı, tekelci bir fanatizmin hoşgörüsüzlüğüne karşı bağışıklık kazandırır bizlere. Çünkü diri ve bağımsız olmamızı sağlayan bir iç evrensellik kültürü vardır... Bu *pizzicato* ruhunun amatörlüğü, soyut duygusuzluğu eleştirilecektir. Ama aslında ironi, tersine, kasıntı içgüdüden keskin akla uzanan yolu bütünüyle ölçüp biçmez mi? İçgüdüye özgü olan yalnızca tek bir şeyi arzulamak, ama onu derinlemesine arzulamak, dönüp dolaşıp aynı yere gelmek ve o şeyin üstüne vurgu yapmaktır; hazza giden yolun ortalarında asla durmaz. Akılsa bağlantıların düşüncesidir; istediğinde kendini konusuna karşı duyarsız kılabilir, bir şeyi "gerçekleştirmek"ten vazgeçebilir; sayısız soru ortaya koyma becerisi yüzünden, hiçbir şey yokmuş gibi davranabilir ve bu yüzden de Bergson onu yapmacıklı ya da "varsayımsal" olarak tanımlar. Son bağlılıklarımızı alt edip en keskin soyutlamanın ucuna sürükler bizi. Birden kendimizi hem nesnelerin, hem de kendimizin efendisi olarak özdeksiz, bıkkın, ulaşılabilir ve son derece inançsız bir halde buluruz. İroni özgürlük, demek ki bizi *öte tarafa*, ἐπέκεινα taşıyan hareket değil midir?

Şu halde ironinin ilerleyişi bilincin ilerleyişiyle aynı şekilde gelişir. Tin öncelikle geri çekilerek, "atlas"la ve "takvim"le nesnelerden kurtulur; aynı şekilde, sırasıyla "art arda geliş adaleti"ni ve "birlikte varolma adaleti"ni uygulayarak kendinden de kurtulur: Bunlardan hem arkaya, hem de öne dönmüş olan birincisi bilincimizi bedenin ve toplumun ironisine bağlı kılar; iyi bir diplomat olan ikincisi de "karşıtların" anlaşmasına başkanlık eder. İroni bilincimizin kendini canının istediği gibi gördüğü bir ayna verir bize: Başka bir deyişle, insanın kulağına onun kendi sesinin yankısını ulaştırır. Ve bu ayna "cadalozun kendisine baktığı uğursuz ayna"[2] değildir, o içe bakışın ve kendini bilmenin bilinçli, bilge aynasıdır. Onsekizinci yüzyılda, bir Scarlatti'nin[3] akrobatik hokkabazlığının ortaya koyduğu şekliyle "düşünce"nin barok oyunları bunlardır işte. Bu şekilde çevreden merkeze gidebilmek, en sonunda da bizim için en değerli olan şeyi, bilincimizi, içgüdümüzü, hazzımızı da ince alaya alabilmek için pek çok tiksintiyi aşmamız gerekir. Buna karşılık, en ufak şeyler bile yalancı bir ağırbaşlılığa bürünmüş o kibirli *pathos*'u sarsmaya yeter. Ciddiyet özünde kırılgandır. Tarihin ya da içsel yaşamın en önemli olaylarının ne denli önemsiz nedenlere bağlı olduğunu keşfettiğimiz anda saygımız uçup gider; düşünen varlıklar olmaktan duyduğumuz gurura

neden olan her şey birden gerçek doğamızın yoksunluğunu açığa vurarak yıkılıverir ve yaşadığımız düş kırıklığı soyağacının ardına gizlenen bir soylunun pek de soylu olmayan bir atasını keşfettiğinde hissettiği düş kırıklığı kadar acıdır. Kuşkusuz dört bir yanımızda oyunlar dönmekte... Bu güldürüye daha nasıl katlanabiliriz? Sahte inciler gerçeklerinin tıpkısı oldu, robotlarla canlıları ayırmak olanaksız; birbirinin yerine geçebilen şeylerle alay edilmesi hiçbir şeyin yerinin doldurulamaz olmadığını kanıtlıyor sanki. İroni çoğulluğun keşfinin bize esinlediği hafif melankolik sevinçtir; duygularımız, düşüncelerimiz olduklarını düşündükleri noktadan daha aşağılarda yakınlıklar kurmak, zamanın ve uzamın içinde çoğunlukla birlikte yaşamak için o derebeylerine yaraşır yalnızlıklarından vazgeçmeliler; yenilikler eskiliklerini itiraf ediyorlar ve naiflerin kafa karışıklıklarına dönüşüyorlar; evren canlanıyor ama özgülük köreliyor; dünyada hem daha çok çeşitlilik hem de daha az tutku var. Birçok saltığa birden hayranlık duyulamaz, insan birçok kadını birden sevemez; sosyeteden biri gibi, üç yüzü yakın, beş yüz arkadaşı olamaz; böylesi şaşkınlık verici bir bolluk duygunun gizemine ve gizin ciddiyetine hakarettir. Dolayısıyla, içtenlikle adalet arasında bir seçim yapmak gerekir. İronileştirmek adaleti seçmektir. Tanıklar, bizlerle alay edecek toplum, gözlerini üstümüze dikmiş geçmiş ve gelecek; onlar da kendi dileklerinin yerine getirilmesini bekleyen, içimizdeki başka bölgeler, çevremdeki sayısız ben-olmayan geliyor akla. Artık bırakmasınlar beni şu anla başbaşa: o egemen anla, burada ve şimdi olanla; an zamanda ve uzamda bir nokta artık sadece. Yazık! Neden hem akılcı hem de tutkulu olamıyoruz?

Fransızcadan çeviren: Orçun Türkay

Notlar

1 "Du bout des yeux" (Göz Ucuyla): *Tyrolienne turque*. "Du bout des dents" (Dişlerin Ucuyla): *Fugue à tâtons*. "Du bout de la pensée" (Düşüncenin Ucuyla): *Ire Gnossienne*.

2 Baudelaire, *Kendiyle Bıçaklı*.

3 Her yerde, sadece Massys'te ve Tiziano'da değil, Hoffmann'da, Fr. Schlegel'de de "ayna teması", başka bir deyişle düşünsel ikiye ayrılma teması işlenir. Antonio del Pollaiuolo'nun *Prudenza*'sı (Floransa Okulu) bir aynada kendine bakar. "Barok" müzikteki yankı oyunu (bir *forte*'ye karşılık veren bir *piano*) ayna temasıyla ilintilidir.

İroni, İstihza, Alaysama

SAVAŞ KILIÇ

Grand Robert, *ironie/irony* teriminin Yunanca "bilmezden gelerek sormak" anlamına gelen *eirônia* sözcüğünün onüçüncü yüzyıl sonunda görülen Latince karşılığı *ironia*'dan geçtiğini belirtiyor. *Eirônia,* Sokrates'in Platon'ca aktarılan diyaloglarında, hasımlarını alt etmek için, kendi ayaklarıyla tuzağa düşürmek için başvurduğu tekniğin adı – bu nedenle Fransızca'da özel olarak *ironie socratique* diye bir terim kullanılmış. Yunan ve özelde Aristoteles retoriğinin Arapça'ya uygulanması üzerine kurulu geleneksel belagatimizde *eirônia*'nın karşılığı, lise edebiyat derslerinde bize bir "söz sanatı" veya "edebi sanat" (san'at: Yun. *tekhnê,* Fr. *technique*) olarak öğretilen *tecâhül-i ârifâne*'dir (*eirônia*'nın ilk Latince karşılığı olan *dissimulatio* "sakla(n)ma, örtme" de sorunun arkasına gizlenen niyeti akla getiriyor). Öyleyse, *ironie socratique* veya *tecâhül-i ârifâne*, *retorik soru* diye adlandırılan "yanıt beklemeksizin, soranın görüşünü onaylamaya dönük veya sorulan kimsenin görüşünü gözden geçirmesine yönelik" soru tipiyle benzerlik taşır. Gece geç saatte eve dönüp, sessizce kapının kilidini çeviren delikanlıya "Saat kaç oğlum?" diye soran baba veya müvekkilinin parlak öğrenciliğini, pırıl pırıl kişiliğini uzun uzun anlattıktan sonra jüriye dönüp "Bu gördüğünüz melek yüzlü adam o suçu işlemiş midir?" dercesine ellerini iki yana açan avukat, retorik bakımdan, Sokrates'in ironisinin bir örneğini verebilir, ama yalnızca *ironie socratique* terimi bile *ironi*'nin modern çağlarda Sokrates'in retorik sorularından farklı bir değer kazandığını düşündürmeye yeter.

Nitekim Oxford'un tarihsel sözlüğü, sözcüğün İngilizcede bilinen ilk kaydının (1502) Sokrates'in kullandığı retorik tekniğini anlattığı, ama

onyedinci yüzyılın ortasından itibaren (tam olarak 1649) mecaz anlamla "olayların beklentilerle alay edercesine çelişkili sonucu" anlamını taşımaya başladığını kaydediyor; bu anlamı Fransızcada *ironie du sort* (Şemsettin Sami'nin tercümesiyle "cilve-i kader"), İngilizcede ise 1884'te kayda geçirilen *irony of time* "zamanın acı alayı" deyimleri ifade ediyor. Sözcüğün Fransızcada Littré'nin anıtsal sözlüğündeki tanımıyla "anlaşılması istenenin tersini söyleyerek takınılan alaycı tutum" anlamı da, söz konusu deyimin içerimlediği anlamdan gelişmiş olabilir. Pascal'in *Taşra Mektupları*'ndaki (1656-57) şu cümlesi tarih itibariyle bu iki anlamın birbirine ne kadar yakın olduğunu gösteriyor: (...) *dans les premières paroles que Dieu a dites à l'homme, depuis sa chute, on trouve un discours de moquerie, et une ironie piquante, selon les Pères* "Düşüşünden sonra Tanrı'nın insana dediği ilk sözlerde, Kilise babalarına göre, alaycı bir söylem, acı bir ironi bulunuyor" (PASCAL, *Les Provinciales*, XI). Böylelikle sözcüğün, Oxford'un tanımıyla "ayrıcalıklı bir muhatap kitlesi için bir iç anlamı, doğrudan ilgililer içinse farklı bir dış anlamı olan özgül dil kullanımı" manası gelişir. Fransızca şu örnekte, bu anlamın samimi bir tanığını buluyoruz: *On disait devant celui-ci (Leconte de Lisle) que Victor Hugo était bête. L'auteur des Poèmes barbares, qui précisément devait tout son excellent métier à Hugo, répondit derrière son monocle : «Oui, mais bête comme l'Himalaya», ce qui, sous l'ironie voilée imperceptible aux imbéciles, signifie exactement le contraire* "Onun (Leconte de Lisle) önünde Victor Hugo'nun aptal/hayvan olduğu söyleniyordu. Parlak kariyerini Hugo'ya borçlu olan Barbar Şiirler'in yazarı, monoklunun arkasından şöyle yanıt verdi: 'Evet, aptal/hayvan, ama Himalayalar gibi– beyinsizlerin anlamayacağı ironi örtüsünün altında bu ifade tam tersini anlatır [dev bir canlı]" (Émile HENRIOT, *Les Romantiques*, s. 95). Bu "söylediğinin tersini kastederek alay etme" davranışının sıklığı, Fransızcada önce kişiler daha sonra toplumlar için bir mizaç olarak *ironie*'den söz etme olanağını vermiş; örneğin Stendhal: *(...) le général disait beaucoup de mal de la société française composée d'êtres secs chez lesquels le plaisir de montrer de l'ironie étouffe le bonheur d'avoir de l'enthousiasme (...)* "General kuru, yavan varlıklardan kurulu Fransız toplumu için kötü şeyler söylüyordu: bu kuru varlıklarda ironi gösterme zevki coşkuya sahip olma mutluluğunu boğuyormuş" (STENDHAL, le Rose et le Vert, I).

Türkçe Serüveni

Peki *ironie/irony* sözcüğü, Batı'yla temasımızdan sonra, Türkçede nasıl karşılanmış... İlk bakabileceğimiz kaynak, Şemsettin Sami'nin *Kâmûs-ı Fransevî*'sinde ilgili maddeler şöyle:

> **Ironie** istihzâ: *une amère ironie* acı bir istihzâ. *Ironie du sort* cilve-i kader, tâli'.
> **Ironique** ihstihzâlı, istihzâ-âmîz. *Réponse ironique* istihzâ-âmîz cevâb.
> **Ironiquement** istihzâ tarîkiyle, müstehziyâne**.** (c. II, 1295)

Burada ilk dikkati çeken şey, Sokrates'le özdeşleştirilen retorik tekniği anlamının yer almaması. İkinci olarak, Şemsettin Sami üstadımızın bulduğu *kaderin cilvesi*, *talihin cilvesi*, buradan analojiyle kurulan *tarihin cilvesi* gibi karşılıkların dilimizde hâlâ kullanılması, iyi bir sözlükçünün diline nasıl hizmet edebildiğini göstermesi bakımından önemli. Ancak *istihzâ*'nın ne kadar yeterli bir karşılık olduğunu sormamız gerek. Bu durumun en iyi göstergesi, Sir William James Redhouse'un Osmanlıca-İngilizce sözlüğünde *istihzâ* maddesinde verilen karşılıklar arasında *irony*'nin bulunmaması olmalı:

> **İstihzâ** A ridiculing; a mocking; a jeering. **İstihzâ etmek** to ridicule; to mock; to jeer at. **(s.** 106**)**

Redhouse'un tanımına bakılırsa, *istihzâ*'da "tersini söyleme" anlam bileşeni olmayıp yalnızca "alay etme" temel motifi vardır.[1] Buna karşılık, "feylesof" Rıza Tevfik *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi*'nde (1918) *ironie* sözcüğünü kullandıktan sonra bir dipnotta şu açıklamayı veriyor:

> Bu *ironie* tâbirinin hakkıyla bizde mukabili yoktur veyahut ben bilmiyorum. Benim bundan kasdettiğim mefhum Socrates'in bu kelimeye verdiği mânâ değildir. Âdi manasıyle kullandım... "Alay" demek istedim. Kelime vâkıa Socrates'indir ve tarih-i felsefece mühimdir. (s. 151)

Rıza Tevfik'in *istihza*'yı kullanmaması dikkat çekici. Öte yandan, sırf kastı "alay" ise, *ironie* terimine başvurmasına gerek olmayacağından, üstü örtülü olarak, *ironie*'nin "alay"dan ibaret olmadığını kabul ettiği anlaşılıyor. Bağlama bakacak olursak, Hâmid'in ölümden sonraki hayatı reddedenlere karşı

delil olarak bu dünyanın varlığını öne sürmesini feylesof "ironie" olarak niteliyorsa, yani "Öbür dünya yok, demeyin; bu dünya olacak şey mi, ama var" argümanı, ironi ise; burada ne Sokrates'in "tecâhül-i ârifâne"si ne de "tersini söyleyerek alay etme" anlamı söz konusu; olsa olsa, sözcüğün burada Şemsettin Sami'nin sözlüğünde yer verdiği *réponse ironique* "alaylı cevap, alaycı yanıt" anlamı taşıdığı düşünülebilir.

Alay sözcüğünün *ironie*'yi karşılamaya yetmeyeceğinin en açık kanıtı, daha sonraları *alaysama*'nın türetilmesi olmalı. Fakat önce *alay*'ın kökeni ve anlamı üzerinde duralım. Hiç tereddüt etmeden bakacağımız ilk kaynak olması gereken TDK'nın *Türkçe Sözlük*'leri, çoğu zaman olduğu gibi, *acı alaya elverişli* açıklama ve örnekler sunuyor: Güncel Türkçe Sözlük'e (http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=10750) göre "Bir kimsenin, bir şeyin, bir durumun, gülünç, kusurlu, eksik vb. yönlerini küçümseyerek eğlence konusu yapma" anlamlı sözlük girdisi (*alay* II), Rumca kökenli imiş. Oysa TDK'nın yıllar yılı kökenbilim uzmanı olarak çalışan üyesi Hasan Eren'in *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*'ne göre, "herhangi bir törende veya gösteride yer alan topluluk" veya "askeri topluluk birimi" anlamlı sözlük girdisi (TDK'nın sözlüğüne göre *alay* I) Rumca kökenlidir (s. 8). Bu durumda, hiçbir açıklama bulunmadığına göre, biz birtakım varsayımlar geliştireceğiz: 1. TDK'nın şimdiki sözlük kurulu eski üyesinin etimolojisini yanlış kabul etmektedir; veya 2. bu etimolojiyi bilmemekte veya dikkate almamaktadır; 3. TDK *alay* II'nin *alay* I'den (ya da tersi) geliştiğini varsaymaktadır – ama bu durumda bir açıklama olması gerekirdi ki, heyhat TDK'nın sözlükçülük anlayışı bu tür açıklamalara elvermiyor!

Türkçenin tarihsel bir sözlüğü de olmadığına göre, araştırmamızı kendimiz yapmak zorundayız. Dilimizin yirminci yüzyılda hazırlanmış en önemli sözlüğü olan Sir Gerard Clauson'ın *An Etymological Dictionary of Pre-thirteenth Century Turkish*'de *alay* maddesi yer almadığına göre, eşsesli sözcüklerin en erken onüçüncü yüzyıldan (yani Anadolu'ya yerleşip Yunan kültürüyle bir buçuk yüzyıl kadar temas ettikten) sonra dilimizde kullanılmaya başladığını varsayabiliriz. *Divânu Lugati't-Türk*'te "alay etme" anlamını taşıyan iki farklı sözlük girdisi var: *elikle-* (I. 307) ve *yaltga-/yoltga-* (III. 432). Öyleyse Eski Anadolu Türkçesinin (13-15. yüzyıllar) sözvarlığını tespit eden *Tarama Sözlüğü*'nde *alay* maddesiyle karşılaşabiliriz. Nitekim böyle bir madde varsa da, yalnızca Rumca kökenli olduğu kabul edilen "topluluk" anlamlı sözlük girdisi tespit edilmiş (*Yeni Tarama Sözlüğü*, s. 7).[2] Osmanlıca sözlükçüleri

(Meninski, Ahmet Vefik Paşa), ondokuzuncu yüzyılın sonuna kadar, bugün eşsesli olan iki ayrı sözcüğün yalnızca topluluk anlamı taşıyanına yer veriyor; "ciddiye almama, dalga geçme" anlamının izine en erken Redhouse'da (1890) "topluluk" anlamı açıklanan sözlük girdisinde *alay geçirmek* deyiminin ikinci anlamı olarak rastlıyoruz: "To pay no attention to" (dikkat etmemek, önem vermemek). Bu anlamla ilk sözlük kaydı, Cumhuriyet döneminde, Hüseyin Kâzım Kadri'nin *Büyük Türk Lügati*'nde (1927) bulunabiliyor; "topluluk" anlamı uzun uzun örnekleriyle açıklandıktan sonra, en sonunda küçücük bir not eklenmiş: "– âmiyâne – eğlenme, istihzâ" (c. I. 125). Öyleyse Redhouse'un dolaylı biçimde yer verdiği, Rıza Tevfik'in 1918'de kullandığı bu anlamın, Şemsettin Sami'nin *Kâmûs-ı Türkî*'sinde (1901) yer almamasının nedeni, bu "âmiyâne"lik, kabalık veya argoluk olmalı. Çıkarılabilecek ikinci sonuç da, *alay*'ın *istihza*'ya yakın anlamının ondokuzuncu yüzyılın sonlarında *alay* "topluluk"un çeşitli kullanımlarından gelişmiş olduğu varsayımıdır. TDK'nın yukarıda belirttiğimiz üstü kapalı bu varsayımı, günümüzün sözlüklerinden Ayverdi'nin lügatinde Ahmet Topaloğlu tarafından hazırlanan kökenbilgisi bölümünde açıkça belirtilmiş: "'Kalabalık, topluluk' mânâsındaki *alay* kelimesinden anlam kaymasıyle". Ancak bu anlam kaymasının nasıl olduğunun açıklanmaması, "tarihî" olduğu iddia edilen bir sözlük için kabul edilemeyecek bir eksik.

Alay sözcüğünün *ironie/irony* terimini karşılamaya yetmeyeceği konusunda yukarıda Rıza Tevfik'in görüşünü okumuştuk. Buna benzer ikinci bir görüşü, M. Namık Çankı *Büyük Felsefe Lügatı*'nda (1958) *istihza* ve *saraka* terimlerinin ikisinin de Sokrates'in öğretme vasıtalarından biri olan *ironie*'yi karşılamaya uygun olmadığını belirterek, ifade ediyor. Fakat Çankı yirminci yüzyılda taşıdığı anlamı da açıklamaktan geri kalmaz: "Kullanılan ve çağdaş mâna, nakızı ile tesmiyenin bir nevi istihza veya ayıplama niyetiyle serahaten söylenerek söylenilmek isteneni anlatma" (c. II. 308).

Bu durumda *alay* sözcüğünün *ironie*'yi karşılamaya yetmeyeceğine ilişkin genel bir yargı bulunduğu ve TDK'nın *alay*'dan türetilen bir terimle sözcüğü karşılamaya çalıştığı tahmin edilebilir. Nitekim bugün yazı dilinde *ironi* kadar yaygın olmasa da *alaysama* teriminin de kullanıldığına tanık oluyoruz. Ancak, görebildiğim kadarıyla, terim ilk olarak 1975'te Bedia Akarsu'nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde *alaysılama* biçiminde yer almıştır. Herhalde bu biçimin biraz uzun –ve belki sesletilmesi güç olduğu düşünüldüğünden– *alaysama* biçimi ortaya çıkmış ve bir ölçüde yaygınlaşmıştır. Fakat karşılık

herkesi tatmin etmemiş olacak ki, yine TDK'nın yayınladığı Özdemir Nutku'nun *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nde (1983) "Etkiyi artırmak için tersini söyleyerek biriyle ya da bir olayla alay etme" tanımıyla birlikte *tersinleme* karşılığına yer verilmiş. Bu terim, belki yapıca Türkçeye uygun görünmemesinin (*ters*'ten, hiç var olmayan bir ad türetim ekiyle: *ters+in*) etkisiyle, dolaşıma pek girmemiş ve yaygınlık kazanamamış. Oysa *alaysama* karşılığının hem *ironie*'nin "alay"cı yanını hem de Sokrates'in *alaya almak istercesine* (ki Türkçe karşılığın yapıca taşıdığı anlam budur) "tecâhül" ile sorarak öğretme tekniğini karşılamak için son derece uygun olduğu ve daha çok yaygınlaşmayı hak ettiği söylenebilir.

Kaynaklar

Ahmet Vefik Paşa (1876) *Lehçe-i Osmanî*. Haz. R. Toparlı. Ankara: TDK, 2000.

Akarsu Bedia (1975) *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK (2. basım 1979).

[Bölükbaşı] Rıza Tevfik (1918). *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyyesi*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: İÜ. Edebiyat Fak, 1984.

Clauson Gerard (1972) *An Etymological Dictionary of Pre-thirteenth Century Turkish*. Oxford: Clarendon.

Çankı M. Namık (1958) *Büyük Felsefe Lügatı*. İstanbul. III cilt.

Le Grand Robert de la langue française, Alain Rey'nin yönetiminde. Paris : Robert. 2. basım, VI cilt.

[Kadri] Hüseyin Kâzım (1927) *Büyük Türk Lugati*. İstanbul : Maarif Vekâleti.

Meninski, Franciscus à Mesgnien (1680) *Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae - Arabicae - Persicae = Lexicon Turcico - Arabico – Persicum*. (1680 tarihli ilk baskısından tıpkıbasımı hazırlayan Mehmet Ölmez) İstanbul : Simurg. 2000. VI cilt.

Nutku Özdemir (1983) *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK.

Oxford English Dictionary. Haz. John Simpson ve Edmund Weiner Oxford: OUP. 2. basım, XX cilt.

Redhouse W. J. Sir (1852) *Müntehebât-ı Lugat-ı Osmâniye* (1285/1868-69 tarihli 4. baskı)

Redhouse W. J. Sir (1890): *A Turkish and English Lexicon*. (Tıpkıbasım: Beyrut, 1987).

Şemsettin Sami (1882-83) *Kâmûs-ı Fransevî*. İstanbul: Mihran. 4. basım, 1905. II cilt.

Şemsettin Sami (1901) *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Enderun Kitabevi (Tıpkıbasım: 1989).

Yeni Tarama Sözlüğü. Haz. Cem Dilçin. TDK: Ankara.

Notlar

1 Osmanlı Türkçesinin Tanzimat'tan sonraki ilk sözüklerinden olan ve muhtemelen Redhouse'un yazmış olduğu (*Müntehebât-ı Lugat-ı Osmâniye*'de *istihzâ* (1285/1868-69 tarihli 4. baskı) gibi bir maddenin bulunmaması da düşündürücü.

2 EAT'de "Alay, şaka" anlamında *kengel* sözcüğünün kullanıldığı anlaşılıyor (*YTS*, 134; *Süheyl ü Nevbahar* 5473).

Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine*

DAVID ELLISON

İnsanın şiirsel olana dair talebi, ahlakın insana dair talebi kadar büyüktür.
(*İroni Kavramı Üzerine*)[1]

I. Giriş

Estetik ve ahlaki alan arasındaki denge, Søren Kierkegaard'ın erken dönem yazılarının temel konusudur. Hıristiyan varoluşçuluğunu karmaşık ve modern bir biçimde yeniden tanımlamasıyla anılan düşünür, kendine en uygun alan olan vahiy dinine varmadan, estetik ve ahlak alanlarına uğrar. Bir anlamda zorunlu bir ritüel olan bu ön hazırlık, hiçbir şekilde formalite icabı olmadığı gibi, böyle bir ritüelin yokluğu halinde, din, insan zihninin çelişkilerinden ve mücadelelerinden soyutlanmış biçimde bir temelden yoksun kalır. Bu nedenle Kierkegaard, hem din üzerine doktora tezi *İroni Kavramı*'nda (1841), hem de ona ilk kez entelektüel çevrede ün kazandıran iki ciltlik nükteli, aynı zamanda da ciddi *Ya/Ya da* (1843) adlı yapıtında, estetik ve ahlak arasındaki karşılıklı etkileşime değinir.

Bu yazıda esas olarak bu iki yapıt üzerinde duracağım; çünkü Kierkegaard bizatihi estetik ve ahlak konularını en açık biçimde bu yapıtlarda ele almıştır. Yine de şunu not düşmeliyim: Din Kierkegaard'da en baştan beri mevcuttur; öyle ki, tikel ve kendine özgü Hıristiyanlık anlayışı, din temelli

* David Ellison, *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge University Press, 2001 kitabından alınmıştır.

ilk kitaplarını "öncelediği" söylenen yapıtlar olan *Yineleme, Korku ve Titreme* (1843) ve *Kaygı Kavramı*'nda (1844) bile her sayfaya nüfuz etmiştir. Bu açıdan baktığımızda, yukarıda alıntılanan cümledeki "talep" sözcüğü, borç ve kefaret mantığını çağrıştıran anlamıyla, okuyucuya Yeni Ahit'in temelini oluşturan suç ve affetme ilişkisini aktarır. Etimolojik anlamda da "talep" sözcüğünün* kökeni, "seslenmek" anlamına gelen Yunanca *kalein* (sonraları Latincede *clamare*) sözcüğüdür. Talep, varoluşsal bir duygulanımı içerir ve Kierkegaard buradaki zenginlikleri daha sonraki yapıtlarında oldukça etkili bir biçimde ortaya çıkaracaktır. Ama tezi her ne kadar erken dönemde yazılmış ve bu yüzden şiirsel olanla ahlaki olanın sınırları içinde olsa da, burada Kierkegaard'ın sorduğu esas şey, birinin neyi talep edebileceği (veya neye seslenebileceği) ve daha yüksek bir merciden nasıl talep edileceğidir (seslenileceği). Kierkegaard'ın bulduğu denge formülü (alıntıdaki "kadar" sözcüğünün retoriği) talep etme ve edilme arasındaki olası dengesizliği örter veya en azından hafifletir. Kendinde ve kendi içinde düşünüldüğünde talep etme edimi, bireye dair olan ahlaki talep, Yasa'nın alanından geldiği ve kategorik buyruk tarafından desteklendiği için mi onunla aynı değeri taşır? Estetik ve ahlak arasındaki uyum, hangi bedel ödenerek sağlanır?

Bütün ciddi yazarlar gibi Kierkegaard da, düşüncesini çağının durumuna göre özenle geliştirir. *İroni Kavramı* adlı eserinin alt başlığında kendi terminolojisini kullanıp hem Hegel ve Hegelciliğe hem de Alman romantik ironi geleneğine "aralıksız göndermelerle"** kendi düşünsel konumunu kurar.[2] *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) ve Kierkegaard'ın kendi yapıtları (1841-43) arasındaki dönemde, yalnız siyasette ve devlet yönetiminde değil (şaşırtıcı dönüşümleriyle Fransız Devrimi, Napolyon Çağı, Cumhuriyetçilik deneyleri, monarşilerin yenilenmesi), Kant'ın karmaşık ve problematik mirası, yani Romantizm'in otuz yıl kadar hâkim olduğu mektuplar, müzik ve plastik sanat dünyasında da büyük iniş çıkışlar yaşanıyordu. Ama Kierkegaard'ın *İroni Kavramı* ve *Ya/Ya da* adlı yapıtlarını kaleme aldığı sırada Romantizm akımı birçok ülkede birçok aşamadan geçmiş ve artık hem taraftarları hem de karşıtları tarafından bir eleştiri konusu haline gelmişti. Kierkegaard'ın estetik ve ahlak arasındaki karşılıklı ilişkiye yönelik görüşleri, Kant'ın eleştirel sistemini modern düşünceye dair bir başlangıç noktası olarak kabul etmesi açısından yalnızca Post-Kantçı değil, aynı zamanda, Hegel'in, Tieck, Solger, Schlegel kardeşler ve

* İng. "claim" (ç.n.).
** Bkz. Kierkegaard, *Sokrates'e Aralıksız Göndermelerle İroni Kavramı Üzerine*, (ç.n.).

Novalis'e (ve Novalis'in arkasındaki figür olarak, romantik ironi kuramlarına ve pratiklerine olan etkisi azımsanmaması gereken Fichte'ye) getirdiği sarsıcı eleştirilere dayandığı ölçüde Post-Romantik olarak da değerlendirilmelidir.[3]

İronik düşüncenin temsilcilerini, kendilerini ukalaca bir üstünlük gösterisiyle yaşamın tepe noktasına yerleştirdikleri için eleştiren, ama öte yandan, onları kendi felsefi mağrurluğunun yüce mertebesinden azarlayan Hegel'in aksine, Kierkegaard ironi girdabına inmeyi göze alır ve kendi Romantizm eleştirisini bu girdabın içinden, çeşitli maskeler takıp okuyucularıyla anlatı oyunlarına girerek yapar. Bu açıdan Kierkegaard'ın yazınsal tarzı, öne sürdüğü önermeler kadar önemlidir. Kant'ın aksine Kierkegaard, kavramsal argümantasyonun yapısına sızabilecek, ahlaki ciddiyetin altını oyabilecek ve bu ciddiyetin biçimsel söylemini estetikleştirebilecek retorik başıboşluğun oldukça farkındadır. Bunun da ötesinde, kategorilerin bu karmaşasından zevk alır ve şiirsel olanla ahlaki olanın şaşırtıcı örtüşmesinden memnuniyet duyar. Kant'tan beri değişen en temel şey, estetik dünyanın, artık kayıtsız bir ziyaretçinin, süssüz saydamlıktaki sanat yapıtlarını gezdiği bir müze olarak hayal edilemeyecek olmasıdır. Romantizm'in patlamasının önemli bir etkisi, sanatı kapalı alanların hapsinden (müze, tiyatro, resital salonu, galeri), canlı yaşam alanlarının geniş ve sınırsız bölgesine taşınmasıdır. Kierkegaard'ın, Kant'tan ziyade, estetik bir ilgisi vardır. Danimarkalı düşünür için asıl mesele, imgelem gücünün sonuçlarının nasıl takdir edileceği veya yargılanacağı değil, nasıl şiirsel yaşanacağıdır. İlk dönem yazılarından beri Don Juan, Faust, gezgin Yahudi gibi efsanevi yaşamları didaktik bir işlevden çok öte anlamlar taşıyan ve sanatsal üretimin kökeninde yatan yaratıcı yaşam gücünün farklı boyutlarını cisimlendiren figürlere ilgi duymasının nedeni budur. Şiirsel yaşantı sorusunun kaynağı, hem Kierkegaard hem de Hegel'e göre ironik bir estetik olan Romantizm'in estetiğindedir. Ama Hegel'in aksine Kierkegaard, (*Ya/Ya da*'nın ikinci cildinde) ahlaki bir biçimde temellendirilecek şiirsel bir yaşamın tasarlanabileceğini savunur. Bu önermeye varan yolu izleyebilmemiz için, Kierkegaard'ın kendi başlangıç noktasına, yani Hegel'in romantik ironi düşüncesini, ahlaki ciddiyet adına mahkûm etmesine dönmemiz gerekiyor.

II. Hegel'in *Estetik*'i

Hegel, *Estetik Üzerine Dersler* adlı yapıtının "Hakiki Sanat Kavramının Tarihsel Tümdengelimi" başlıklı giriş yazısında, kısaca ve hafife alır biçimde

romantik ironi konusuna değinir. Kesik kesik de olsa gelişen romantik ironi akımı, estetik alanında önemli bir anlatımsal konuma sahiptir ve Hegel, kendi sistematik açımlamasına geçmeden bu konumdaki romantikleri saf dışı bırakmalıdır. Gerçekten de, yapıtın çok önemli bir bölümü olan ve Hegel'in, araştıracağı alanların ön hazırlığını yaptığı "Konunun Bölümlemesi" (Almancası basitçe "Eintheilung"), ironi üzerine olan paragrafın hemen ardından başlar. Hegel, felsefenin üstünlüğüne dair bu retorik jesti, *Tinin Görüngübilimi*'nde de yapmıştır. Orada, çok önemli olan dine geçiş kısmı, filozofun "güzel ruh"u (Hegel tarafından, romantik edebiyatın, özellikle Novalis'in şiirinin, iz bırakmayıp gözden kayboluşuyla bağlantılandırılan ahlaki estetiğin biçimlenişini) ortadan kaldırmasıyla mümkün olmuştur.[4] Her iki yapıtta da, estetiğin ahlakla olan şüpheli birlikteliği, Hegel'in kavramsal binası sağlam temeller üzerine inşa edilebilsin diye bir kenara atılmıştır.

Hegel'e göre, Friedrich Schlegel ve romantik ironi akımının diğer uygulayıcılarının arkasında Fichteci felsefe sistemi vardır. Fichte, Hegel'in kavramsal psikodramasının baş kötü karakteridir ve bu yüzden en sivri okların hedefidir. "Sanatın hakiki kavramının tarihsel tümdengelimi" bölümünden alınan aşağıdaki alıntı, Hegel'in, Fichte'nin temel kavramı olan Ben'i eleştirip, onu "tamamen soyut ve biçimsel" ((*Estetik*, 64); tersi elbette, Hegel'in olumlu biçimde değerlendirdiği "somut ve tözsel" olacaktır) olarak nitelediği, stil olarak karmaşık bir pasajdır. Hegel'in bakış açısına göre, ironiyi sorumsuz bir başıboşluğa dönüştüren, Fichte'nin Ben kavramının boşluğudur.

> Ben, yaşayan ve etkin bir tekildir; ve yaşamı, kendisinin ve başkalarının gözünde tekilliğini gerçekleştirmesinde ve kendini açığa çıkarmasında yatar. Her insan yaşayarak kendini gerçekleştirmeye çalışır ve gerçekleştirir. İmdi, güzele ve sanata ilişkin olarak bu, bir sanatçı gibi yaşamayı ve yaşamını bir sanatçı gibi biçimlendirmeyi içerir [als Künstler zu leben, und sein Leben künstlerisch zu gestalten]. Ama bu ilke çerçevesinde, ancak herhangi bir içerikle bağlantıdaki bütün eylemlerim ve ifadelerim benim için bir görüngü olarak kalır ve tümüyle benim gücüme tabi bir biçimi varsayarsa, bir sanatçı olarak yaşıyor olabilirim [nur ein Schein für mich bleibt, und eine Gestalt annimt, die ganz in meiner Macht steht]. Bu durumda, bağlantıda olduğum içerikle ya da genel olarak onun ifadesi ve edimiyle ciddi bir ilişkide değilimdir. Çünkü sahici bir ciddiyet, ancak tözsel bir ilgi aracılığıyla; hakikat, törellik vs. gibi kendi içinde bir değeri olan konularla,

> kendi içinde bana özsel gelecek bir içerik aracılığıyla gelir [Denn wahrhafter Ernst kommt nur durch ein substantielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit, usw., — herein, durch einen Inhalt, der mir als solcher schon als wesentlich gilt]. Böylesi bir içerikle uğraştığım, tüm bilgi ve edimlerimle kendimi bu içeriğe göre ayarladığım için, kendimin önünde özsel bir hale gelirim. Eğer, kendi hevesleri dışında her şeyi sürekli kuran ve bozan Ben, kendisine, bilincin hiçbir içeriğinin mutlak ve kendi başına gerçek görünmeyip, kendi ürünü olan ve her zaman ortadan kaldırılabilir bir gösteri gibi göründüğü bir sanatçı [yani romantik ironist] ise, yukarıda bahsettiğimiz ciddiyeti aramak boşunadır. Çünkü bu durumda doğruluk ve geçerlilik ancak Ben'in biçimselliğine tahsis edilmiştir [da nur dem Formalismus des Ich Gültigkkeit zugeschrieben ist]. (*Estetik* 1, 65; *Estetik Üzerine Dersler* 1, 101-2)[5]

Yukarıdaki paragrafın ilk iki cümlesi, ilk başta sorunsuz gibi gözükür: hangi birey kendini ifade etmek ve gerçekleştirmek istemez? Yaşamın amacının, kendini ifade etme veya gerçekleştirme (gerçekleştirme –actualisation– Kierkegaard'da da temel kavramdır) olduğuna dair fikrin devrimci veya en azından alışılmadık olduğunu söyleyemeyiz. Hegel, girişin bu kısmında Fichte'nin görüşlerini yorumlarken, felsefi ortak duyuyu da es geçmez. Metindeki asıl sorunlar, güzellik ve sanattan bahsedilmeye başlandığı üçüncü cümlede başlar. Birinin kendini ifade etmesinden ve kendini "ortaya çıkarması"ndan (sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen) insanlığın doğal etkinlikleri olarak bahsederken, sanatçı, yani romantik ironist olarak yaşamak, gelişigüzel imgelerin ve "salt görünüşün" (nur ein Schein) müptelası olmak demektir. Burada Hegel, *Erscheinung* ve *Schein** sözcükleriyle oynar. Birinci sözcük, insan varlığının dışsal gerçekliğe yönelik kaçınılmaz ilişkisini ifade ederken; ikincisi, muğlaklığı ve gerçek dışılığı belirtir. Romantik ironist, hiçbir şeyi gerçek anlamda ifade etmez (äußern); düşleri ve imgeleri kendine yönelik kalır. Hegel'in akıl yürütme dizgesinde ciddiyet (*Ernst*), somut dışsallaştırma olarak ifade etme ve "gerçekleştirme" ile ilişkilendirilir. Bunu da genel olarak "tözsel ilgi" olarak adlandırır. Bu ilginin kendi içinde bir değeri vardır, çünkü hakikat ve törellik (*Sittlichkeit*) gibi en yüce felsefi değerler ile alakalıdır. Ekonomi terimiyle konuşursak: gerçek filozof, değeri yaratan, ironist ise sahte

* görünüm ve görünüş (ç.n.).

para basan kalpazandır. *Geçerli olmak* veya *geçerlilik* sözcükleri sadece sahici düşünürlere mahsustur, bir sanatkârın aylak ve süslü düşlerine değil.

Paragraf ilerledikçe, tanımı gereği törelliğin hizmetkarı olan ciddi filozofun, aslında –Nietzscheci bir terimle söylersek– romantik ironistin tam zıt "kutbu" olduğu ortaya çıkar. İronistlere atfedilen nitelikleri tersine çevirdiğimizde, karşımıza sahici düşünürün portresi çıkar (bu portrenin Hegel'e benzemesi de sanırım rastlantı değildir). Dışsallaştırma ve gerçekleştirmenin, şiirsel yaşantının keyfi ve sanatsal "biçimlendirilmesi"ne (*gestalten*) karşı üstün olduğu vurgulandığı gibi; ilerleyen kısımlarda, benliğin epistemolojik anlama ve ahlak temelli içeriğe "dalması", Fichteci Ben'in kendi çevresine ve dünyasına karşı kaprisli bir biçimde icra ettiği "çözülme"den (Friedrich Schlegel'in favori kimya metaforu) daha üstün olarak değerlendirilir. Romantik ironistin yaptığıyla veya *tekhne*'siyle ilgili asıl sorun, onun narsisizmi yüzünden ahlaki olmayışıdır. Çağdaş edebiyat kuramının terimleriyle söylersek, romantik ironistlerin yaratıları ve icraatları özgönderimseldir ve bu özgönderim, ciddiyete –yani estetiği kuramsal bir alan olarak belirleyen ve kaplayan felsefi tutuma– karşı büyük bir tehdittir. İronik sanatın karmaşık niteliği ve spekülerliği, estetikçiye yolunu şaşırtır. Hegel'in ilginç metaforik ifadesine göre ciddiyet, ironik anlamda kavranan şiirsel evrende kendine "bir mekân bulamaz" (kann...keine Stätte finden). İroni, felsefecinin sürgün edildiği "mekân"dır.

Hegel'in yukarı paragraftaki tezi yalnızca, romantik ironinin, sonu gelmez oyunbazlığı yüzünden önemsiz ve boş bir şey olduğu değildir. Romantik ironinin hoppalığı ve ahmaklığı, keyfi bir güç (*Macht*) gösterisine girerek bir estetikçi tavrına bürünen ironistin sahici olmayan ve ahlaki açıdan şüpheli üstünlük taslayışına dayanır. Politik terimlerle ifade edilirse ironist, hâkim olduğu bölgeyi esasında koruması, beslemesi, ona saygı göstermesi gereken ama bunların tersini yapan bir tiran, bir despottur. Burada, Hegel'in ironiden, nükteyi (Schlegel'in *Witz*'i), hatta iğnelemeyi kastettiği ve kendisinin ciddi felsefi düşüncesine, romantik ironistlerin yazılarındaki bu tonun ters düştüğü söylenebilir. Ancak buradaki esas sorun, Hegel'in ironi hakkında söylediklerinin, yalnızca Tieck, Schlegel Kardeşler, E.T.A Hoffmann ve diğerleri tarafından değil, doktora tezinde ve *Ya/Ya da*'nın ilk cildinde Kierkegaard tarafından da icra edilen ironiyle ilgisi olup olmadığıdır. "İroninin özü" veya "ironinin hakikati", dışsal gerçeklik üzerindeki güçle mi eş tutulmalıdır; ve ironinin alanı, böylesine belirlenmiş veya hâkim olunmuş bir

dünyanın tam tersine mi denk gelir? İroni deneyimi nedir? İroni pratiği nasıl tarif edilir ve hatta bu pratikle nasıl meşgul olunur? Kierkegaard, bu basit ama estetik açıdan temel sorular üzerine söyleyeceklerini "Hegel'e aralıksız göndermelerle" dile getirmiş ve Hegelci ciddiyeti, incelikli ve karmaşık bir biçimde tersine çevirmiştir. Şimdi, *İroni Kavramı*'nın son bölümlerini incelerken, Alman ironi biçimi tikelinde Romantizm'in Hegelci mahkûm edilişini, karşısına Kierkegaard'ın kendi estetik kuramını kurduğu ufuk bağlamında arka planda tutalım.

III. İroni Kavramı

Kierkegaard'ın doktora tezinin önemli bir kısmı Sokratik ironi kavramı üzerinde dursa da, son kısımları (CI 259 ve diğer kısımlarda), Hegel'in ironiyi "sonsuz mutlak olumsuzluk" olarak nitelemesi üzerinde durur. Kierkegaard'a göre Hegel, "olumsuzluk" kavramını Romantik ironinin yıkıcı ve "ayrıştırıcı" gibi görünen özelliği ile karıştırır. Bu yüzden, modern anlamda ironik yazım tarzına bir dönüşü mümkün, hatta zorunlu kılan sosyal ve politik bağlamı anlamaktan uzaktır. Kierkegaard, "Fichte'den sonra ironi" bölümünde, Tieck'i tartıştığı kısımlarda kendine özgü ironisiyle şöyle yazar:

> Ama şu akılda bulundurulmalıdır ki, Tieck ve bütün Romantik okul üyeleri, bütün insanların sonlu sosyal biçimlerde fosilleştikleri bir çağa giriyorlardı, ya da girdiklerini düşünüyorlardı. Her şey, makul bir beklemenin sonuçsuz, makul bir arzunun tatminsiz kalmayacağı ilahi bir optimizmle kutsanmış ve tamamlanmıştı. Örf ve âdetlerin görkemli ilkeleri ve düsturlarına adeta tapınılıyordu. Her şey mutlaktı; mutlağın kendisi bile. Çok eşlilikten kaçınılıyor, silindir şapka giyiliyordu. Her şeyin kendine dair bir önemi vardı. Her şey saatin vuruşuna göre meydana geliyordu. Yazın coşkusu Aziz John Yortusu'nda kutlanırken, Paskalya'nın dördüncü Cuma'sında tövbe ediliyordu. Yirmisinde âşık olan, akşam saat on'da yatağa giriyordu. Evleniliyor, aile hayatı ve sosyal konum için yaşanılıyor, çocuk ve aynı zamanda aile dertleri ediniliyordu (CI 303).

Flaubert'in Madam Bovary'de tasvir ettiği yavan dünyayı[6] (klişeler ansiklopedisi Bay Homais veya Bouvard ve Pécuchet tiplerinde ahmaklığın ilahlaştırıması) önceleyen yukarıdaki ilginç paragraftan sonra Kierkegaard, Romantik ironiyi bu burjuva vasatlığına ve Rasyonalizm'in laik dinine karşı

panzehir olarak önerir. Kierkegaard'ın, ortalama insana karşılık gelen "birilerinin" (bu aynı zamanda Heidegger'deki *das Man* kavramının ne olacağına dair ipucu verir) ne yaptığına dair olan sövgüsü, aslında bir insan olarak Søren Kierkegaard'ın neyi yapamadığını da gösterir. Tezini savunduktan birkaç gün sonra Regine Olsen ile kesin olarak ayrılır ve evlilikle aileye dair sosyal normlarla uzlaşmak onun için artık bir hayal olur. Diğer taraftan, eleştirel ve edebi bir hareket olarak Romantik ironi, Kierkegaard için, bu "birileri"nin ayağının kaydırılacağı ve sahte onur düşkünlüğünün foyasının meydana çıkarılacağı bir imgelem dünyasını açığa çıkartır.

Yine de, Kierkegaard'ın bu tekil ve sosyal temelli Romantik düşünceye karşı duyduğu yakınlığa rağmen, onun, ironicilerin fantezi dünyalarının kontrolsüz ve dizginlenmemiş uçuşlarına karşı Hegel'le paylaştıkları şüphe gözden kaçmamalıdır. "İroninin Dünya-Tarihsel Geçerliliği" adlı bölümde Danimarkalı filozof, esas konudan biraz saparak önce Hegel'i ironi konusunu "oldukça antipatik bir biçimde" tartıştığı için eleştirir ve sonra ekler:

> Schlegel Kardeşlerin ironisi, estetik yargıyı nasıl duyarlılıkla kuşatmışsa, Hegel de ironide yanlış giden şeyi düzeltir. Genel olarak Hegel'in en önemli meziyetlerinden biri, spekülatif düşüncenin müsrif çocuklarını harap olma yolunda durdurması veya en azından durdurmak istemesidir. (CI 256)

Düşünce tarihi, gerçekten de devamlı bir "düzeltmeler" tarihidir. Schlegel kardeşler estetik duyarlılığı düzeltir; Hegel, ironinin aşırıya kaçmasını düzeltir; ve Kierkegaard, Schlegel Kardeşlerin ve ekibinin inatla konu dışına çıkmalarını "durdurma" açısından Hegel'le anlaşırken, inceden inceye, kendi felsefe ustasının ve aynı zamanda rakibinin düşüncelerini düzeltmeyi ihmal etmez. Örneğin, Hegel belirli bir ironi tarzını –örneğin Schlegeller'inkini– kötülerken doğru yoldadır, ama Fichte sonrası ironiye bir miyop gibi odaklanırken "ironinin hakikati" konusunda hatalıdır ve "bütün ironiyi bununla [Fichte sonrası dile getirildiği biçimde] özdeşleştirmekle, ironiye haksızlık yapmıştır" (a.g.y.). Farklı tarihsel anlarda oluşan farklı ironi biçimleri ve kendi hakikati içinde ironi arasındaki bu temel ayrım, hem Kierkegaard'ın Hegel'e olan borcunu ödemesini sağlar, hem de Fichte sonrası ironi aracılığıyla kendi söylemsel patikasında ilerleyerek esas amacına, *Kontrol Altındaki Unsur Olarak İroni: İronin Hakikatı* adlı kitabın kısa ve esrarlı sonuç bölümüne doğru yol alır.

Romantik ironistler bakımından Hegel ve Kierkegaard arasındaki fark, Hıristiyan terminolojisiyle söylersek, paternal acımasızlık ve merhamet arasındaki çatışma olarak belirtilebilir. Hegel'in "spekülatif düşüncenin müsrif çocuklarını harap olma yolunda durdurma" isteği, babanın genç yaştaki (müsrif) çocuklarının aşırılıklarına ilk tepkisini anlattığı İncil'deki mesele benzer (Luka 15: 11-32). Hegel, çocukların eylemleri gerçekleşirken bunları bilirken, İncil'deki baba, günahlardan –ekonomik anlamda yıkıcı "spekülasyonlar"dan ve ahlaksız yaşamdan– ancak her şey bittikten sonra haberdar olur. Olmuş bitmiş şeyi "durdurmak" için artık çok geçtir. Tepki olarak geriye azarlama veya affetmeden biri kalmıştır. Kierkegaard, İncil'deki baba gibi merhameti seçer: ironi üzerine olan tezi bir bütün olarak, Sokratik ironinin pedagojik gücüyle ahlaki sınırlarını ve Fichte sonrası ironinin yetkin olmayan spekülatif abartısını gösterme çabasıdır. Bunları yaparken, her zaman ironi dünyasının içinde kalarak, kendi argümanını ironinin içine katarak onunla kuşatır. İronistler kendi düşünsel spekülasyonlarından belki de "aşırı harcamışlardır", ama bu yüzden İroni Kavramı'nın yazarı tarafından karanlığa sürgün edilmeyeceklerdir.

"İroni ve Fichte" adlı bölümde Kierkegaard, yalnızca Friedrich Schlegel, Tieck ve Solger'in temel yapıtlarına değinmez, aynı zamanda da Romantik ironinin şiirselliği denen şeyi, geldiği kaynakları, kültürel gelenekleri ve edebi yazındaki temsiliyle betimlemeye çalışır. Bu bölümde ilk vurguladığı şey, ironi için "hiçbir zaman bir geçmiş" olmadığıdır; çünkü ironi, yaşanmış insan varoluşunun somut tarihselliğinden değil, metafizik spekülasyonlardan ortaya çıkmaktadır (CI 277). Bunun anlamı şudur: ironi genel olarak tarihe bağımlı değildir ve ironik yapıtlar zorunlu olarak efsanelerde, mitlerde ve masallarda kökenini bulur. Bu yüzden de sembolik ve alegorik anlatı biçimlerine dahildir (a.g.y.). İroniye kronolojik bir bakış sürekli değişkendir. Her iki döneme de dair özgül bir ilgisi olmaksızın "büyüleyici Yunan göğü"nden "Orta Çağ'ın masalsı ormanlarına" uzanabilir. Felsefi okullarla veya dinsel düşünceyle olan ilişkisi, bilinçli bir seçimden çok, ister istemez gelip geçici bir hevesle ilgilidir (a.g.y.). Bu yüzden ironi, kurgu alanıdır ve bu şekilde dışsal gerçeklikle olan ilişkisiyle değil, havada "süzülme" niteliğiyle tanımlanır: Alman Romantizmi'ndeki deyişte buna das Schwebende denir.[7] Kierkegaard bu fikri, bir ironi figürü olarak Herkül'ün, tarihin temsilcisi Antaeus'un dünyevi güçlerini bozguna uğratışında dillendirir. İroni, edimsel olanı kapsayıcı bir süzülüşle havada askıya aldığı ölçüde gerçekliğe karşı galip olacaktır.

Hegel gibi Kierkegaard da, böyle bir askıya almanın ahlaki açıdan tehlikelerini görür. Romantik ironistleri, "tamamen varsayımsal ve öyleymişçesine" yaşadıkları için ve içsel yaşamlarındaki devamsızlık yüzünden suçlar: bu yazarlar, ruh hallerinin gücüne karşı sürekli yenik düşmektedirler (CI 284). Şiirsel yaşam, Romantizm'in esas projesi olabilir, ama kurgusal ve varsayımsal tarzda böylesi bir yaşam her türlü ciddiyetten ve temelden uzaktır (CI 279). Bu ve buna ilişkin satırlarda Kierkegaard, *Estetik*'in yazarına çok benzer ifadeler kullansa da, kendinden öncekilerin analizlerinde yer almayan yeni bir boyutu, yani Hıristiyanlık'ın aşkınsal çerçevesini ekler. Hegel, argümanını birbirine zıt iki kutuptan, negatif şiirsel yaşantı ile pozitif ciddi yaşantıdan oluştururken; Kierkegaard, ironistlerin özgün olmayan şiirsel yaşantısı ile sofu Hıristiyan'ın özgün tutumu arasındaki farkı gösterir. Özgün anlamda şiirsel yaşantı havada süzülmek ya da "asılı kalmak" değil, kendini "terbiye etme, eğitmedir" (CI 280). Böylece, şiirsel eylem ve Kierkegaard'ın kariyeri boyunca bahsedeceği "terbiye" veya "eğitim" (*Opbyggelse*), Hıristiyanlık'ın ışığında, aynı şeyin, yani ahlaki açıdan koruma altındaki insan varoluşunun kaderi olabilir. İroni, kendini şiirsel biçimde oluşturma arzusuyla haddini aşar; Hıristiyan birey ise kendisinin "şiirsel bir biçimde oluşturulmasına izin vermekle…birçok parlak entelektüelden çok daha şiirsel bir hayat yaşar" (a.g.y.). Bu ayrımla Kierkegaard, "Hıristiyan kişinin Tanrı'nın yardımına geldiğini, başka bir deyişle onun başladığı güzel yapıtın tamamlanmasına yardımcı olduğunu" (a.g.y.) ifade etmektedir. Hıristiyan kişi, gerçekliğin üzerinde süzülmez; ahlaki ödevini toplumsal çerçevede, ama ilahi irade sanki içinden akar gibi Tanrı'ya itaat ederek gerçekleştirir. Kierkegaard burada tıpkı, *Ya/Ya da*'nın ikinci cildinde eğitici ikazlarda bulunan Yargıç William gibidir. Bu anlamda, ciddi olduğu kadar nükteli bir akademik yazı olan *İroni Kavramı*, biçim anlamında görkemli bir proje olacak olan *Ya/Ya da*'nın da habercisidir.

Kierkegaard, Friedrich Schlegel'in *Lucinde* adlı eserini yorumlarken ani bir geçişle şiirsel yaşantı konusuna geri döner ve şiir teriminin, dinsel duygulanımın maneviyatıyla olan ilişkisinin ne anlama geldiğini açıklar. Romantik ironistlerin şiiri ile dinsel deneyimi ayırmak için dönüşüm ve tözsel değişim* kavramlarını birbiriyle kıyaslar. Aşağıdaki alıntı bu konuyla ilgili kısımdan iki bölümdür:

* Tözsel değişim –transubstantiation– Katolik inancında, ekmek ve şarabın, İsa'nın bedeni ve kanı haline gelmesini ifade eder (ç.n.).

> Şiirin ne olduğunu sorduğumuzda, genel olarak onun dünyaya karşı bir zafer olduğunu söyleyebiliriz; şiir, kusurlu edimselliği olumsuzlayarak daha yüksek bir edimselliği açar, kusurlu olanı kusursuz hale dönüştürüp genişleterek, her şeyi karanlığa büründürmek isteyen derin acıyı hafifletir. Bu açıdan şiir, bir tür uzlaşmadır. Ama gerçek anlamda bir uzlaşma değildir, çünkü beni, içimde yaşadığım edimsellikle uzlaştırmaz. Hali hazırdaki edimselliğin tözsel değişimi söz konusu değildir … Sadece dinsel olan … gerçek uzlaşmayı sağlar, çünkü edimselliği benim için sonsuzlaştırır. Şiirsel olan, edimselliğe karşı bir tür zaferken, sonsuzlaştırma, edimselliğin içinde bir devamlılıktan öte, edimsellikten göç etmek demektir. Bu yüzden şiirsel yaşantı, sonsuz yaşantıdır … Ama böyle bir sonsuzluk kendi kendini feshetmek zorundadır. Keyif aldığımda kendi dışımda değil de kendi içimdeysem, yalnızca o zaman zevk alışım sonsuzdur, çünkü o zaman manevi olarak sonsuzdur. (CI 297)

Bir bütün olarak ele aldığımızda yukarıdaki alıntı, dikey imgelerle (edimselliğe karşı zafer olarak şiir, ve daha yüksek bir edimselliğe açılma) derinlik imgeleri (manevi sonsuzluk olarak din) arasındaki net karşıtlık üzerine kurulmuştur. Şiir, tıpkı din gibi, bir uzlaşma sunar gibi gözüktüğü ölçüde dine benzer. Sadece görünüşteki şiirsel uzlaşma ile dinin gerçek ve esas uzlaşması arasındaki ince farklılık, Kierkegaard'ın dönüşüm ve tözsel değişim arasında yaptığı ayrımla açığa çıkar. Bu iki gizemli olaydan ilki, dramatik sahnelenişi ve dışsal etkileriyle daha belirgindir. İlk üç İncil, İsa'nın dönüşümünün onun yeniden doğuşunun belirtisi olduğu konusunda hemfikirdir ve bu anı bir yükseliş olarak tasvir eder: İsa, dua etmek için Petrus, Yakup ve Yohanna ile birlikte bir dağa çıkar; çehresi değişmiş ve elbisesi göz alıcı bir beyazlıkta parlamaktadır; İsa, Musa ve İlyas ile konuşmaktadır; öğrenciler bu üç seçilmiş için üç çardak kurmayı önerir ama tam bu sırada Tanrı onlara İsa'nın yalnızca peygamber değil O'nun oğlu olduğunu ifşa eder; ve İsa öğrencilerine gördükleri ve duydukları şeyi anlatmamalarını söyler (Matta 17:1–13; Markos 9:2–13; Luka 9:28–36). İncil'de birçok kez olduğu gibi, zafere yükseliş anlamındaki dönüşümü betimleyen yeni sahne, daha eski bir hikâyeye, Musa'nın On Emir'i almak için Sina Dağı'na tırmanışına benzer (o hikâyedeki tutuşan çalı, İsa'nın yüzünün ve elbisesinin parlaklığını haber veren dönüşümsel bir unsur olarak yorumlanabilir; ayrıca her iki hikâyede de Tanrı'nın sesi duyulur).

Dönüşüm, özellikle kontrastsal teatralliğiyle, İsa'nın yaşamının önemli anlarının resimsel ifadesi olarak seçilmiştir. Ama burada, Kierkegaard'ın gayet Kantçı bir damarla tespit ettiği bir sorun vardır: dönüşümün dışsal belirtileri o denli dikkat çekicidir ki, İncil'in bu bölümlerinde ahlaki içerik fark edilmeme riskini taşır. Okuyucular veya izleyiciler olarak biz, dışarıda olan bitenle fazlasıyla ilgileniriz ve verilen mesaja, yani İsa'nın görünüşünün ışıklanması aracılığıyla Tanrı'nın söylemek istediği şeye dikkat etmeyi göz ardı edebiliriz. Bu yüzden Kierkegaard, Kant'ı takiben (ve Ruskin'i önceleyerek), tasvir etmenin, dışsal süsleyiciliği öne çıkarıp ahlaki içeriğe zarar veren cazibesi konusunda uyarır. Ve yine bu yüzden Kierkegaard, dini, romantik şiire; tözsel değişimi dönüşüme tercih eder, çünkü tözsel değişim tamamen içsel ve görünmezdir: Ekmek ve şarap, Hıristiyan bireyin içinde İsa'nın bedeni haline gelmiştir. Dar anlamıyla ele alırsak, bu "eylem" veya "olay", sanatsal temsile açık değildir; ve tamamen zihinsel ve içselleştirilmiş bir soyut tasvir biçiminin konusudur.[8] Tözsel değişimi göremeyiz ama imanımızın "körlüğünde", vicdanın aydınlanmamış karanlığında, ona inanmak zorundayızdır. Tözsel değişim, memnuniyeti ve sonsuz içsel keyfi vaat eder. Dönüşüm anı ise, uyuşuk ve yolunu şaşırmış duyularımızın aklını çelen aldatıcı bir sonsuzluk taşır.

Tezinin karmaşık ve bölük pörçük olan son bölümü "Kontrol Altındaki Unsur Olarak İroni: İroninin Hakikati"nde Kierkegaard, birkaç sayfaya, verebileceği yanıttan daha çok soruyu sıkıştırır. Teoloji fakültesi adayı, bu son paragraflarda, sanki ironinin tehlikeli sahillerinden bir an önce kurtulmak ister gibi kendini mizah konusuna atar. Bunun da ötesinde, ironiyi kontrol edebilmek ve okuyucusuna ironi hakikatini aktarabilmek için, bizzat kendi ironi kavramını yeniden tanımlaması, bu tanımdan, zan altındaki sorumsuzluğu ve nükteli öznelliği çıkarması gerekmiştir. Bu son bölümde ironiden bahsederken, Shakespeare ve Goethe'nin aklıbaşında "nesnellikleri"nden bahseder ve onları kurdukları imgelem dünyası için över. Çünkü kurdukları bu dünyadaki

> ironi, yalnızca tekil olarak bulunmaz. Şiirin tamamında mevcuttur ve böylece görünürdeki ironi, ironik olarak kontrol altına alınır. Bu şekilde ironi, hem şiiri hem şairi serbest bırakır. Ama bunun gerçekleşmesi için, şairin ironiye tamamen hâkim olması gerekmektedir … Vahşi sonsuzluğa dalmaya her an hevesli olan ironinin durdurulması ve bu şekilde kontrol edilme-

> si, hiçbir şekilde onun, anlamını kaybettiği veya gözden çıkarıldığı anlamına gelmez. Tam tersine, ancak tikel olan düzgün bir biçimde konumlandırıldığında, ki bu ironinin dizginlenmesiyle olur, ironi esas anlamına ve doğru hükmüne kavuşur. (CI 324, 326)

Ama, Athenaeum'un spekülatif fragmanlarından Hoffman'ın öykülerine, Robert Schumann'ın karnavalımsı dans süitlerine uzanan ironinin o çeşitli dönüşümleri, o yoldan çıkmış süzülüşü, ironinin özü kaybolmadan nasıl yola getirilecek ve "konumlandırılacaktır"? Yoldan çıkaran ironinin, yazarın her yeri kuşatan şiirsel kapsamı dışında, geride hiçbir tekinsiz artığın kalmayacağı "kontrol altındaki ironi" olarak aşılabileceğini (*aufheben*) kabul etmek, Kierkegaard'ın öne sürdüğü gibi mümkün müdür? Tezinin sonuç kısmında Kierkegaard, ironiyi, estetik kefaret üzerine olan argümanını bitirmek üzere dönüştürür.[9] İroninin, konumlanan ve konumlayan olarak anlamı, ruhun nihai bir şekilde temizlenmesini sağlar. Sonuç olarak ironi, gerçeğe ilişkin bozucu değil düzeltici bir yaklaşım alır; estetiğin serbestliği ve ahlakın ciddiyeti, dâhinin (yalnızca Shakespeare ve Goethe bu ayardadır) mükemmel uyumunda ironiyle birleşir. Kierkegaard, "kişi, ayartıcı karşısında uyarıldığı gibi ironiye karşı uyarılmalı, ama ironi, aynı zamanda kılavuz olarak önerilmelidir" (CI 327) dediğinde, burada iki farklı ironiden bahsettiği unutulmamalıdır: Romantizm'e özgü baştan çıkarıcı ironi ve ahlaki yönelim ve eğitime ilişkin varoluşsal kılavuz olarak kontrol altındaki ironi.

Aslında Kierkegaard'ın ironi üzerine argümanı başka bir şiirsel biçime, paradoksa dayanır. İroninin, kendi hakikatine, ancak kendisi olmaktan çıkarak, rengârenk elbiseleri yerine nesnelliğin gösterişsiz kılığına bürünmek zorunda olması gerçekten de bir paradokstur. *İroni Kavramı*'nda Kierkegaard'ın vardığı sonucu kabul etmek için, onun dar anlamıyla bir diyalektik olmayıp, bir tür mantıksal "iman sıçrayışı", yani skolastik-akademik akıl yürütmenin ötesine bir sıçrayış olan paradoksal mantığını kabul edip ona dahil olmak gerekir. Salt akademik açıdan değerlendirildiğinde, tezinin sonuç bölümü büyük bir hayal kırıklığıdır: çok kısadır ve esas konunun çok ötesine ve uzağına gider.

Ama bunun nedeni, Kierkegaard'ın Hıristiyanlık'ın esas mantığı olarak gördüğü, ve *Felsefi Fragmanlar*'da "mutlak paradoks" terimiyle en mükemmel anlatımına erişeceği kapsayıcı paradoksa daha 1841'de yönelmiş olma-

sıdır.[10] Bildik şekliyle ironi terk edilecektir. Ama bu terk ediş sürecinde önce *İroni Kavramı*'na ve *Ya/Ya da*'ya uğranmalıydı; çünkü paradoksal olanın seçilmiş ülkesi olan din, ancak estetik ve ahlak arasındaki mücadele dramatik bir yoğunlukta sahnelendikten sonra keşfedilebilirdi.

İngilizceden çeviren: Mehmet Barış Albayrak

Notlar

1 Bu deyiş, Søren Kierkegaard'ın, *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates (*Sokrates'e Aralıksız Göndermelerle İroni Kavramı, çeviren ve yayıma hazırlayan Howard V. Hong ve Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1989, s. 297) adlı eserinin "Fichte'den sonra İroni" bölümünde geçer. Yazıdaki alıntılar bu baskıdan alınmış ve CI şeklinde kısaltılmıştır.

2 Kierkegaard'a olan bu iki etkinin özlü bir betimlemesi için, bkz. *Sylvia Walsh'ın Living Poetically: Kierkegaard's Existential Aesthetics (*Şiirsel Yaşantı: Kierkegaard'ın Varoluşsal Estetiği*)* adlı eserinin ilk iki bölümü. Profesör Walsh'a, temel bir Kierkegaardcı kavram olan "şiirsel yaşantı"yı ortaya çıkardığı için minnettarım. Hegel bağlamındaki göndermelerin daha detaylı analizi için bkz. Niels Thulstrup, *Kierkegaard's Relation to Hegel (*Kierkegaard'ın Hegel'le İlişkisi*)*. Hegel ve Hegelciliğin, Danimarkalı yazarın eleştirilerinin açık ve şüphe götürmez hedefleri olduğu genel olarak kabul görse de, Kierkegaard'ın Kant'a olan borcu ve bununla mücadelesi genel olarak sanılandan daha derinlerde olabilir. Bu konuda bkz. Ronald M. Green, *Kierkegaard and Kant: The Hidden Debt (*Kierkegaard ve Kant: Saklı Borç*)*.

3 Fichte'nin, özel olarak Friedrich Schlegel'in yazılarına etkisinin retorik açıdan karmaşık bir okuması için bkz. Paul de Man, *Aesthetic Ideology*'de (Estetik İdeoloji) "The Concept of Irony" (İroni Kavramı*)* makalesi, s. 163–84.

4 "Güzel ruh"un, geç dönem romantizmde ve erken dönem modernizmde kurucu şiirsel tasvir olarak bulunuşunun yorumu için kitabımın beşinci bölümüne bakınız.

5 Sylvia Wash, bu bölümü kendi kitabında alıntılıyor, ama metnin içeriğine dair analizi ("Hegel'in de gördüğü gibi, romantik ironi, sanatçı açısından hem şiirsel yaşantıya hem şiirsel üretime gereksinim duyar" [56]) Hegel'in ironiyi ironileştiren retorik karmaşıklığının hakkını vermediğinden analizi oldukça düz ve yoruma kapalı kalıyor.

6 Bu, Kierkegaard'ın Flaubert'i kâhince haber verdiği ilk ve son yer değildir. *Ya/Ya da*'nın birinci cildindeki "İlk Aşk" adlı bölüme yazdığı dipnotta şöyle der: "Bütün Avrupa Edebiyatı'nda Don Kişot'a karşılık gelen bir kadın karakter olmaması dikkat çekicidir. Acaba çağ bunun için yeteri kadar olgun değil midir; duygusallığın kıtası daha keşfedilmemiş midir?" (256-57). Bu "kıta", *Ya/Ya da*'dan yaklaşık yirmi yıl sonra Emma Bovary'nin yaratılmasıyla tamamen açığa çıkacaktır.

7 Süzülmek ("schweben") sözcüğünün kullanımı elbette yalnızca Alman Romantizmi ile sınırlı değildir. Şiirin "süzülme" etkisinin inandırıcı ve kuramsal olarak zekice tasviri için, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'teki (I, 181-85) "seven nefret", "ağır hafiflik", "parlak duman" ve "hastalıklı sağlık" gibi tabirlerine hayran olan Coleridge'e bakılabilir. Coleridge'e göre bu zıtlıklar, Rönesans'a has söz oyunları değil, edebi imgelem gücünün en ulu güçlerinin örnekleridir. Bu sözlerde, "kendi betimlemesinden hoşnut olmayıp, zıtlıkları uzlaştırmaya çalışan, çelişkileri hafifleten, ve her şeyden çok imgeleme uygun, sanki imgelerin arasında sü-

zülürmüşçesine bir zihin durumunu meydana getiren zihnin çabasına tanık oluruz. Zihin, imgeye sabitlendiği anda bir kavrayışa dönüşür; ama sabitlenmeyip, imgelerin arasında mekik dokuduğunda ve kendini hiçbir imgeye sürekli olarak bağlamadığında, imgelem kurmaya dönüşür… Şiirin en büyük çabası, imgelemi çağırmada yatar; şiir belirli bir biçim kurma değil, defedileni yeniden sunmaya, reddedileni yeniden yaratmaya çalışan zorlu bir zihin uğraşıdır; şairin sonuçta ortaya dökmek istediği, imgelenemeyenin yarattığı yücelik duygusunun salt imgeyle yer değiştirilmesidir" ("Lecture VII" [1811-12] *Seçme Şiirler ve Düz Yazılar*, s. 458, 59; vurgu bana ait).

8 Psikanalitik bakış açısından değerlendirildiğinde, tözsel değişimin zorunlu olarak görünmez olması gerektiği söylenebilir; çünkü onu görünür kılmak, kökenini, onun "ilkel" temeli olarak, çok belirgin biçimde ifşa edebilir, yani törensel kanibalizmi. Bu hoş olmayan anımsatıcı, bazı sanatsal yol şaşırtmacalarla örtülebilse dahi, tözsel değişimin tasviri ancak kitsch bir biçim olarak tasavvur edilebilir.

9 Geç dönem Romantizm'in estetik kefaret kavramı üzerine, Nietzsche, Baudelaire ve Wagner'in yapıtlarını tartıştığım 4. bölümde duruyorum.

10 Kierkegaard, *Felsefi Fragmanlar*'ın (1844) üçüncü bölümünün başında, Sokratik hakikat ve Hıristiyan hakikati arasındaki ayrımı işlerken, "mutlak paradoks" dediği şeyin tarifine şöyle başlar: "paradoksal olana küçümseyici yaklaşılmamalıdır; çünkü paradoks, düşünürün tutkusunun kaynağıdır ve paradokssuz düşünür, duygusuz âşığa benzer: değersiz bir vasatlıktır. Ama her tutkunun asıl eğilimi, kendi düşüşünü istemektir; bu yüzden de aklın en büyük tutkusu bir çatışma arayışıdır, ama bu çatışma öyle ya da böyle kendi feshini kanıtlamak zorundadır. Tüm düşüncelerin en büyük paradoksu, düşüncenin düşünemeyeceği bir şeyi keşfetme çabasıdır. Bu tutku her düşüncenin temelinde yatar; düşüncesinde kendini aşan bir şeye katılan bireyin düşüncesinde bile. Ama alışkanlık duyarlılığımızı köreltir ve onu algılamamızı engeller" (29).

Alttan Dalma

OĞUZ DEMİRALP

Amma çirkinmiş Sokrates. "Keçi gibi çirkin" diyor bir eskil zaman uzmanı. Acayip kelmiş, tuhaf bir sakalı varmış, basık bir burnu, kalın dudakları, çıkık gözleri. Söylencelerdeki satirlere benzermiş. Üstü başı da dökülürmüş. "Tipsizlikten içeri tıkılması gerekir" derler ya, görünüşte öyle biriymiş Sokrates. Ne ki, ağzını açtı mı bambaşka bir adam olurmuş. Öyle avaz avaz bağıran, kürsüye çıkıp kalabalıkları kışkırtan bir hatip değilmiş ama o konuştu mu karşısındakiler alt üst olurmuş. Kent yönetiminin baskıcı olduğu bir dönemde yaşamış Sokrates. Kültür yaşamına da uzsöz (belâgat) ustası sofistler egemenmiş. Çok konuşulur, parlak sözler edilir ama dişe dokunur bir şey söylenmezmiş aslında. Cin gibi adammış Sokrates. İktidardaki dizgenin gücünün bilincindeymiş. "Sen haklısın, güzelsin, güçlüsün" diye başlarmış söze, "öğret bana" dermiş, "ben bir şey bilmiyorum". Sohbet bittiğinde karşısındaki kendisinin haksız olduğunu görür, doğru bildiği sandığı şeyin yanlış olduğunu anlarmış. Alttan alırmış Sokrates ama aslında, bir güreş deyimiyle, alttan dalma imiş Sokrates'in yaklaşımı. Bütün kenti dolaşıp her türlü insanla konuşan Sokrates'in etkisi arttıkça iktidardakiler tedirgin olmuş, "tilki" adını takmışlar ona, kötüleyip durdurmaya çalışmışlar, olmamış, daha fazla dayanamamış, "Bu herif bizimle gır gır geçiyor, bizi işletiyor, giderile!" demişler. Sonuç belli. "Güzel düşünce güzel kafada olur" diye böbürlenen iktidar böylece bozum olmaktan kurtulduğunu sanmış ama o çirkin adam belirlemiş uygar olmanın yönünü, ağzı kalabalık, cebi kabarıklar değil. Tek bir satır yazmamış ama sözleri uçup gitmemiş. Başdaşları, kâğıda döküp o sözleri, taşımışlar insan zihninin yeni ufuklarına doğru.

Gerçi Nietzsche, Batı felsefesinin Sokrates ile birlikte yanlış bir yola girmiş, yaşamdan uzaklaşmış olduğunu söyler durur, Sokrates öncesi filozofla-

rı yüceltir ama bu eleştirisi daha çok Platon ve şürekâsını hedef alır gibidir. Diyojen de Sokrates'in devamıdır. Sokrates'in saldırganıdır; belki de onun öcünü almaya çalışmış olandır. Sokrates gibi alttan almaz Diyojen. Sokak köpekleri gibi yaşamayı seçmesi bir meydan okumadır. Diyojen'in düşüncesine, tavrına yakıştırılan *sinik* sözcüğü köpekten gelir. Nitekim eskiden biz de *kelbiyye* dermişiz bu felsefeye. Diyojen konuşurken ne lafını ne de hareketini esirgermiş. O günün "celebrity"lerinden biri Diyojen'e yere tükürmemesini söylemiş. Bizimki, karşılık olarak adamın suratına tükürüp gürlemiş: "Daha pis bir yer bulamadığım için senin suratına tükürdüm."

Bu kahramanca davranışlarına karşın Diyojen'in Sokrates denli değiştirici olduğunu söylemek güç görünüyor. Asıl Sokrates sarsmış iktidardaki dizgeyi, tipiyle, sözüyle, giderek ölümü seçmesiyle. Sokrates'in alttan dalmalarına bugünkü anlamıyla ironi denmiyormuş anlaşılan. İroni sözcüğünü Sokrates'in kendisi de kullanmamış. Ona yakıştırılan *eironeia* sözcüğünden geldiği söylenir ironinin. Masum ya da bilmez görünmek, kaçak yanıt vermek gibi yananlamları olduğunu okuduğum bu sözcüğün olumlu bir yakıştırma olarak kullanılmadığı anlaşılıyor. Bugünkü anlamıyla ironi kavramını ortaya atanlar, Cicero ve Ouintillan olmuşlar: *ironia*. Her şeyden önce bir söz sanatı olarak tanımlamışlar ironiyi. Roman Guardini, Sokrates'in amacının karşısındakini küçük ya da gülünç duruma düşürmek değil, ona gerçeği bulmasında yardım etmek olduğunu söyler. Bir bakıma, Sokrates'in ironisinde bugün bildiğimiz gülmece öğesi yok gibidir; en azından baş amaçlarından biri güldürmek değildir. Cicero'dan sonra ironi kavramının bugün bildiğimiz anlamına doğru yol aldığı anlaşılıyor.

Ancak, Sokrates için neredeyse siyasal bir tutum olan ironi yüzyıllarca güzel söz sanatlarından biri olarak yaşamış. Sokrates ironiyi "icra" ettiği anlarda içinde bir cinin uyandığını söylermiş. Belli ki, bu cin uzun bir uykuya yatmış ama söz sanatı diye evcilleştirerek ironinin o muhalif gizilgücü, hınzır çocuk neşesi söndürülebilir mi hiç? Orada burada söz kalıplarını zorlamayı sürdürmüş. İngiltere'de bir mizah kültürü onaltıncı yüzyılda gelişmeye başlamış. Onsekizinci yüzyıla gelindiğinde Swift, Pope gibi yazarlar bugün ironi dediğimiz şeyi yapar olmuşlar. Cini yeniden şişeden asıl çıkaran öncoşumcuların (ön romantikler) önderlerinden Friedrich Schlegel olmuş. Schlegel, ironiyi yeniden Sokrates dönemindeki felsefi düzeyine çıkarmış. Schlegel ile birlikte ortaya çıkan "coşumcu ironi"nin neliğine ilişkin yüzlerce kitap, binlerce sayfa yazılmıştır. Ancak, Schlegel'in kendisi bunun tam bir tanımını

yapmamış, yazdığı çeşitli parçalarda değişik açılardan yaklaşımlar dile getirmiş. İşin tuhafı: Schlegel, ironiden ne anladığını dağınık biçimde ortaya koymuş olsa bile, bu ironinin ciddi bir uygulamasını, *Lucinde* romanı dışında, yapmamış. Bu da oldukça ironik bir durum, doğrusu. Kaldı ki, Kierkegaard'ın "Genç Almanya'nın İncili" dediği *Lucinde*'nin de yazınsal değeri zamanla tartışmalı hale gelmiştir. Gerçi, Vladimir Jankélévitch, Schlegel ve arkadaşlarının Sokrates gibi ironiyi bir yaşam biçimi haline getirmediklerini, *Athenaum* rüzgârını estirdikten kısa bir süre sonra toplumsal iktidar ile bütünleşmeyi yeğlediklerini, çünkü aslında amaçlarının uçuk bir tavırla ortaya çıkıp bir hava yaratmaktan öteye gitmediğini öne sürer. Rahatı değil ölümü seçen Sokrates ile karşılaştırarak, Schlegel'e "Düzmece ironici" lafını edecek denli ileri gider. Maurice Blanchot da sert bir biçemle sürdürmüştür bu yergiyi. Katolik olup Metternich'in hizmetine giren Schlegel'i şişman, tembel, içi boş bir kentli olmakla suçlar. "Özgür tin doğaya her zaman üstün gelir" diyen gencin nereye gittiğini sorgular. Gene de, Blanchot genç Schlegel'in hakkını teslim etmiştir. Gerçekten, genç Schlegel ve takımının ironi kavramını ortaya atması Batı kültür tarihinde önemli bir dönemeç olmuştur.

Schlegel'in ironiye ilişkin düşünceleri, bir yandan Aydınlanma akımına, öbür yandan Fichte'nin saltık benine ya da öznesine tepkidir. Evrenin ve yaşamın, insan aklının sınırlarına, kalıplarına sığmadığını göstermenin yoludur ironi. Gürsel Aytaç'ın Türkçesiyle, "ironi, son derece dolu kaosun ebedî etkinliği hakkında berrak bir bilinçtir." Yazınsal yapıttan, o sınırlı görünümü içinde, bitimsizliği, evrenselliği duyumsatabilmesini bekler Schlegel. Usçuluğun birlik, bütünlük, düzen kavramlarına meydan okumaktadır böylece. Fichte'nin özneye sonsuz özgürlük tanımasını pek sever ama ironiyi "bizim benimizin sahih çelişkisi" olarak sahneye sürer. Pierre Schoentjes'in deyişiyle, "düşünce alanını, insanın kendi kendisiyle çelişmesini engelleyen bir usçuluktan özgürleştirmeye çalışmış" Schlegel. İroni sanatını uygulamanın en üstün yolu olarak "aşkın soytarılığı" gösterir. Bence "soytarı" kavramı gereğinden fazla güçlüdür, çünkü ironi kahkahalar attıran bir mizah türü değildir. Bilincin, usun üstünlük sırıtmasıdır. Paradoksu ironin biçimi olarak tanımlar Schlegel. Bütünlük ya da süreklilik olduğu öne sürülen yerde paradoksu görmek, göstermek, çelişkileri ayrımsamamanın ya da görmezlikten gelmenin gülünçlüğünü sergilemek, gerçekliği eleştirel bilinçle aşmaktır ironicinin yaptığı. Aydınlanmacı, devrimci, insanlığı kurtarıcı Fransa'nın, komşusu Almanya'yı işgal ettiği dönemde bu düşüncenin boy atması raslantısal değildir.

Öte yandan, gelişmelere daha geniş açıdan bakıldığında, ironi sanatının belirli bir us anlayışının yüceltildiği bir dönemde yeniden gündeme gelmesine de raslantı demek yanlış olur. Katı, ciddi mi ciddi, dünyayı ve insanı avucuna aldığını sanan usçuluğa bir tepkidir ironi. Elbette usçuluğu da, ironiyi de üreten aynı kültürdür, aynı ustur. Bu da Batı kültürünün üstün yönüdür. Kendi karşı savını ve (öz)eleştirisini üretebilmek becerisidir. Batı insanı sürekli bir dış ve iç savaşımla, kendi kendisiyle boğuşarak, kendini aşa aşa gelişme yolunu seçmiştir. Modern zamanlara girildiğinden beri ironi bu yolda en etkili tavırlardan biri olmuştur. "Ben neymişim be!" diyerek kendini eleştirebilmek küçümsenebilecek bir kültürel özellik değildir. Giderek, ironi, Batı kültürünün gidişine olumsuz gözle bakanların hastalığı melankolinin de ilacı olmuştur. Dirimsel erkeyi (enerji) taşır ironi. Kasveti dağıtır, güneş ışığı gibi. Tarihin dayattığı koşullara karşın yaşamanın olanaklı olduğunu anımsatır. İroni ne denli işe yaramıştır, bundan böyle ne denli etkili olur? Bu soruların yanıtını vermek güçtür ama, iyimser olmak istersek, ironinin Batı kültür tarihi içinde ön düzleme çıkması bile önemli bir umut kaynağıdır hâlâ. Richard Rorty'nin anlattığı gibi, bize doğumumuzdan başlayarak dayatılan "nihai sözcük dağarları"nı dağıtmanın en etkili yollarından biri ironidir.

Kısacası, Schlegel'den bu yana, ironi, yalnızca bir söz sanatı değil, muhalif bir tavırdır. Koyu ironiciler bu tavrı tanımlamakta daha da ileri giderler. İroninin yalnızca bir söylem tekniği olmadığını, Batı insanının, Tarihin gerçeği olduğunu, ironi yaparak bu gerçeği ortaya çıkardıklarını öne sürerler. Başka bir deyişle, Batı kültürüne yalnızca alttan dalmakla kalmayıp aynı zamanda Batı kültürünün en altına dalmak savındadırlar. Onlara göre, kabaca söylersek, "Neye niyet! Neye kısmet"tir Tarihin gidişi. Ali Yaşar Sarıbay, ironi kavramına bu açıdan yaklaşmış *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme* kitabında.[1] "Moderniteden beklenen" homojenlik / standartizasyon, konformizm (uyma), kurallılık / düzen iken, "globalleşme süreci içinde" heterojenlik, başkaldırı, kuralsızlık / kaos ortaya çıktığını anlatır Sarıbay. Tarihin ülküleriyle, ürettiği gerçekleri arasındaki çelişkidir ironiyi oluşturan. İnsan yaşamının hemen her alanında izi sürülebilecek bir çelişkidir bu. Öyleyse günümüzde muhalif entelektüellerin ironiyi benimsemeleri boşuna değil. Gerçekten de Schelegel'in içi boş bir şişkoya dönüşümüne benziyor tüketim toplumunun tarihi.

Bizde de ironi gittikçe benimsenen bir kavram. İroni üzerine güzel çalışmalar da yapılıyor. Örneğin, Oğuz Cebeci'nin *Komik Ebedi Türler (Parodi, Satir ve İroni)*'si,[2] Beliz Güçbilmez'in *Sophokles'den Stoppard'a İroni Ve Dram*

Sanatı kitabı.[3] Ayrıca çeşitli çeviri çalışmaları görüyoruz, Yunus Balcı'nın Charles I. Glicksberg'den aktardığı *Modern Edebiyatta İronik Görünüm*[4] gibi. Bununla birlikte henüz Türkçesini bulamadık bu sözcüğün. Gerçi zaman zaman "tersinleme", giderek "le"yi yutup "tersinme" diyoruz ama tersinmek geliyor akla. Tersinmek, sözlüğe bakınız, geri dönmek ve hiddetlenmek anlamlarını da taşıyor. Kaldı ki, "ters" biraz sert, biraz da öfkeli bir sözcük. İroni yumuşaktır çoğunlukla. Etkisi yeğin olabilir ama kendisi yeğni olmalı. İngilizlerin "understatement"ının (Fransızların "litote"una, bizim "za'f – ı surî" ya da "arıksayış"ımıza benzer) ironiye akrabalığı bu yüzdendir. Öfke ironiye zarar verir, çünkü ironi bir kültürde biriken irini akıtmak içindir. Elbette, Türkçesinin olmaması ironi yapmadığımızı göstermiyor. Halk kültürümüzde, konuşmalarımızda ironik söz kullanımı az değil. Geçmişe dönük çalışmalar da yazınımızda ironinin ön düzlemde yer almasa da eksik olmadığını gösteriyor. Örneğin, Cafer Gariper ile Yasemin Küçükçoşkun'un "Refik Halid Karay'ın *Tanrıya Şikâyet* Adlı Eserinde İronik Dil" başlıklı bir çalışmaları var.[5] Ancak, ironinin, bizim kültürümüzde Batı'da olduğu denli bilinçli bir kullanımı görülmediği gibi bir yaşam felsefesi ya da tavrı olarak geliştirildiğini söylemek de güç. Mustafa Nihat Özön'ün 1954 tarihli *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*'nde ironi kavramı gözüme çarpmadı. TDK'nın 1974 yılında çıkarmış olduğu *Yazın Terimleri Sözlüğü*'nde de göremedim ironiyi. Gene de, ülkemizde öz eleştiri kültürü, ifade özgürlüğü geliştikçe ironi kullanımının da artması kaçınılmaz. İroniye o denli uygun bir ortamda yaşıyoruz ki! Hayati Develi'nin kültürümüze yeniden kazandırdığı *18. yy İstanbul'a Dair Risale – i Garibe*'yi günümüze uyarlayası geliyor insanın. İroni ülkülerle gerçekler, söylenenler ile yapılanlar arasındaki mesafeden beslenir. Amacı bu mesafeyi azaltmaktır. Ancak bu mesafenin ayrımında olan toplumlar ilerler ve ironiye gereksinme duyarlar. Bu mesafeyi yok sayan asık suratlı toplumların vay haline!

Notlar

1 Ali Yaşar Sarıbay, *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme,* Everest Yayınları, 2004.
2 Oğuz Cebeci, *Komik Ebedi Türler (Parodi, Satir ve İroni),* İthaki, 2008.
3 Beliz Güçbilmez, *Sophokles'den Stoppard'a İroni Ve Dram Sanatı,* Deniz Kitabevi, 2005.
4 Charles I. Glicksberg, *Modern Edebiyatta İronik Görünüm,* Çev.: Yunus Balcı, *İBA*, S. 15, 2006.
5 Cafer Gariper - Yasemin Küçükçoşkun, "Refik Halid Karay'ın *Tanrıya Şikâyet* Adlı Eserinde İronik Dil", *İBA*, S. 15, 2006.

Emil Michel Cioran ve Metafiziksel İroni

MEHMET SABRİ GENÇ

Edebiyat biliminde bir metni yorumlayabilmek için o metni yazanın biyografisine hemen başvurulmaz ya da hayat hikâyesini bilmeye gerek duyulmaz. Ancak bir yazarın otobiyografik cümleleri, ifadeleri o yazarın biyografisi bilinmeden derinlemesine yorumlanamaz. Yani bir metnin derinliğine inilmek istendiğinde; ifadeler, cümleler o metnin müellifinin biyografisini size inceletmeden kendilerini dimağınıza teslim etmezler.

Emil Michel Cioran: Hayatı, Eserleri ve Düşünceleri

Emil M. Cioran,[1] 8 Nisan 1911 tarihinde Habsburg Monarşisi'nin o zamanlar Macarlara ait bölgesinde bulunan Sibiu / Hermannstadt şehrinin 12 kilometre güneyinde yer alan Răşinari adlı küçük bir köyde dünyaya geldi. Ünlü Rumen şair Octavian Goga'nın (1881 – 1938) da köyü olan Răşinari ta onüçüncü yüzyılda yazılmış metinlerde bile adı geçen Siebenbürgen bölgesinde yer alır. Hermannstadt; Almanların, Rumenlerin, Macarların barış içinde yaşadıkları, genelde Almanca konuşulan önemli bir Macar sınır şehridir. 1918 yılında I. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve Avusturya-Macaristan Monarşisi'nin dağılmasıyla beraber 'Siebenbürgen' diye anılan bölge Romanya'ya dahil olmuştur. İşte Cioran sadece bir dilin konuşulmadığı ve sadece bir kültürün yaşanmadığı bir bölgede dünyaya gözlerini açmıştır. Francois Bondy ile görüşmesinde şunları söylemiştir:

> Siebenbürgen'de mi? Bizler orada, bugün Yugoslavya'da hâlâ unutulmayan bir monarşi dünyasında yaşıyorduk. Babam bir papaz idi. Rumen entelektüellerin o zamanlar Macarlara ait olan Siebenbürgen bölgesinde pa-

> paz olmaktan başka bir çareleri yoktu. Ebeveynim Macar okullarına gitti, hatta bazen kendi aralarında Macarca konuşuyorlardı. Savaş esnasında, Rumen vatandaşlar olarak sürüldüler. Babam Sopron'a (Ödenburg), annem ise Cluj'a (Klasenburg) sürüldü.[2] Babam Karpaten şehrinin bir köyünde papazdı. Sonra Hermannstadt şehrinin başpapazı oldu.[3]

Babası Emilian Cioran papazlıktan başka bir meslek imkânı olmadığından Karpaten'in bir köyünde Yunan-Ortodoksu bir papaz olarak görev yapmıştır. Daha sonra Răşinari şehrinde görev yapmış ve son olarak da Hermannstadt'ın önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Annesi Elvira Comaniciu soylu bir Baron aileden gelir. O zamanlar Sibiu'daki Ortodoks kadınların başkanıdır. Fakat Cioran'ın annesi inanç noktasında babası kadar tutucu değildir.

Cioran'ın çocukluğunu geçirdiği dünya ömrü boyu unutamayacağı güzelliktedir. Heybetli evleri, bahçelerinde bulunan fındık ağaçları, evlerinin kenarından akıp giden dere, komşuları olan Tincu ailesi ve aynı ailenin oğlu olan çocukluk arkadaşı Bucur, köyün ürkütücü mezarlığı, meyve bahçeleri, köyün okulu, Şair Octavian Goga'nın evi ve nihayet babasının görev yaptığı eski Ortodoks kilisesi, çocukluğunu geçirdiği dünyanın vazgeçilmezleridir.[4] Ömrü boyunca bu dünyadan ruhuna miras kalan hatıra ile erişkin dönemlerinde yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu çocukluğu şöyle anlatır:

> Ben kendi çocukluğumdan daha mutlu bir çocukluğun olduğunu sanmıyorum. Karpaten'in yakınlarında yaşıyorduk. Özgürce, sorunsuz ve görevsiz dağlarda, bayırlarda oynardık. Eşsiz bir çocukluk idi. Şöyle dönüp baktığım zaman, o günlere benzer başka bir gün göremiyorum.[5]

O büyülü ve kendine göre tek hakiki çocukluk günlerinin geride kalması, daha sonra tam bir drama dönüşecektir. Bu faciayı kendince şöyle ifade eder:

> Bu köyü tarif edilemez bir sevgiyle seviyordum. 10 yaşımdayken Sibiu'daki okula gitmek için köyü terk etmek zorunda kaldığım zaman, içimde bir dünya ile göç ediyordum. Babamın beni Sibiu'ya getirdiği günü daha doğrusu saatleri hiç unutamadım. Babam bir at arabası kiraladı. Bütün yolculuk boyunca durmadan ağladım. İçimde sanki cenneti yitirmişim gibi bir

> his vardı. Dağlar arasında yerleşik bu köy, köyün diğer tüm erkek çocukları gibi benim için de inanılmaz bir mekândı. Kahvaltıdan hemen sonra öğle vaktine kadar sıvışıyordum. Öğle yemeğinden hemen sonra tekrar kaybolup kendimi dağlara, çayırlara atıyordum. Her yere gidiyordum. Bu durum 10 yaşıma kadar sürdü (…). Benim için ideal bir çağdı. O zamanlar köylüleri, çobanları çok seviyordum. Onları bambaşka bir gözle, birer idol olarak görüyordum. Bu dünyayı terk etmek zorunda kaldığım zaman bariz bir önseziyle benim için artık geri dönülemeyecek bir dünyanın yitip gittiğini, parçalandığını hissettim.[6]

Bu parçalanış, terk ediş, bir nevi sürgün ediliş daha sonraki yaşamında kendini rahat bırakmayacak ve mazinin izleri dünyaya bakışını derin bir şekilde etkileyecektir. Bu durumu şu cümlelerle ifade eder:

> Üzgün bir çocukluk geçirmiş olsaydım, düşüncelerimde ve dolayısıyla eserlerimde belki de oldukça iyimser olurdum.[7]

Ancak, ömrü boyunca peşini bırakmayacak olan hiçlik düşüncesinin ya da kötümserliğin mutlu ya da mutsuz bir çocukluktan öte Emil Cioran'ın kendi içinde var olduğu yadsınamaz. Belki de çocukken, içindeki hiçlik düşüncesinden ya da hayatta fark ettiği sıkıcılıktan kaçmak için kendini dağlara, bayırlara salıveriyordu. Ya da kendini sürekli dağlara, bayırlara saldığından içindeki hiçliği fark etmiyordu. Nitekim bu durumu şöyle izah ediyor:

> Hiçlik içimdeydi, onu keşfetmeye ihtiyacım yoktu. Fakat çocukken bazen can sıkıntısı yoluyla bu uçurumun keşfine giden kapıyı açacak olan anahtarı edineceğimi seziyordum. Çocukken zamanı algıladığım ilk anda birden bire içimde oluşan kesinliğin, zamanı aniden bana nasıl yabancılaştırdığını söyleyebilirim. Bunu bir kalıba sokamıyordum ama birdenbire bir boşluk hissine kapıldım (…). Bunu o günden beri her gün hissederim. Bu neredeyse günlük tecrübe haline dönüştü.[8]

Cioran'ın ailesinin dindar olması, Cioran'ın dine bakışını da bir şekilde etkilemiştir. 17 yaşına kadar babasıyla bu konuda her daim çatışmıştır.

> Çocukken katı bir ateisttim. Yemek öncesi dua okunacağı zaman, hemen kalkıp dışarı çıkıyordum.[9]

Cioran'ın din ile ilişkisi ömrü boyunca neredeyse hiç değişmedi. 'Tanrı' ve 'diğerleri' arasındaki ilişkiyi sınır tanımayan kötümser düşüncelerine ve amansız ifadelerine taşıdı.

Cioran, Hermannstadt şehrindeki "Gheorghe Lazar" lisesinde 1920 – 1928 yılları arasında eğitim görür. Bu yıllarda yoğun olarak okumalara başlar. Bu şehirdeki birçok mühim Alman eserlerinin bulunduğu 'Astra' isimli kütüphaneyi mesken tutar. Ayrıca günün birkaç saatini de babasının, daha çok manevi kitapların ve 19. yüzyıl din felsefesi ile ilgili Rus eserlerinin bulunduğu zengin kütüphanesinde geçirir. İşte bu yıllarda ilk defa kitapların dünyasında adeta yüzmeye başlar Cioran. Babasının tayini dolayısıyla geldikleri Sibiu şehrinde okuluna devam eder. 15 yaşında girdiği lisede yoğun olarak felsefe derslerini takip eder. 10 Aralık 1926 tarihi not düşülmüş bir defterinde "Kitaplarda altı çizilmiş bazı paragraflar" başlığı altında Mircea Florian, Diderot, Eminescu, Balzac, Tagore, Paulsen, Soloview, Lichtenberg, Dostoyevski, Flaubert, Schopenhauer ve Nietzsche gibi düşünürlerden notlar bulunur.[10] Bu notların çoğu ya henüz Rumenceye çevrilmiş kitaplardan ya da Fransızcadan not edilmiştir. İşte bütün bu okumalar, ona özgün bir varoluş anlayışı ya da biçimi kazandırmıştır. Artık çocukken evden kaçıp kaybolduğu dağların eteklerinden, büyük eserlerin engin sayfalarına doğru meşakkatli bir yaşam başlamıştır. Cennetimsi çocukluğun geride kalması, güzel hatıralar yeni meşakkatli yolda ona bir hastalık bağışlamıştır: *İnsomnia*. Cioran artık uyuyamaz. Uykusuzluk kendisine varoluşun dayanılmazlığını karabasan gibi tattırıp durur. Uykusuz geçen gecelerini yazarak aşmaya çalışır. Her gece dünyanın tüm hallerinden sıyrılıp vecde gelir, târifi zor manzaralarla karşılaşıp her şeyden dolaysız, bağımsız bir şekilde hiçliğin dünyasında gezinir.[11] Ancak tüm bunların ötesinde kendisini 'hiç'in karanlığına iten, uykusuzluğa sevk eden başka bir sebep vardır. Annesi bir gün ağzından çok ağır bir cümleyi Cioran'ın çehresine adeta mıhlar. Ona "eğer sana hamile kaldığımı baştan bilseydim ve anlasaydım, seni hemen kürtaj yoluyla aldırırdım!"[12] der. İşte Cioran bundan sonra karşısına çıkacak hiçliği bu tatsız mazi meselesiyle onaylayacaktır. Kendisini bir kazanın evladı, bir hiçin çocuğu olarak kabul edecek ve bunu dimağından sıyırıp atamayacaktır. Bu düşünce, depresyonlarının en büyük bahanesi olacaktır.

Cioran, çocukluğunun cennetimsi havasından gençliğinin bunalımlı dehlizlerine ilticasından sonra, yoğun olarak felsefeyle ilgilenmeye başlar ve bu ilginin bir sonucu olarak da Bükreş Üniversitesi'nde 1928-1932 yılları arasında felsefe öğrenimi görür. Burada daha sonra Romanya'nın UNESCO sorumlusu ve ayrıca Romanya'nın en mühim şahsiyetlerinden biri olan Tudor Vianu (1898-1964) hocası olur. 1922-1923 yıllarında Tübingen'de öğrenim görmüş ve Schopenhauer felsefesinde yoğunlaşmış olan Prof. Vianu, Cioran'ı belirli noktalarda çok etkiler. Bu etkilenme Cioran'ın Alman pesimistlerin; Schopenhauer'in, Nietzsche'nin eserlerine olan ilgisini artırır. Cioran'ı derinden etkileyen bir başka şahsiyet ise Profesör Nae Ionescu (1890-1940) idi. Vianu gibi Ionescu da Almanya'da öğrenim görmüştür ve Cioran onun daha çok yaşam felsefesi ve mistisizm ile ilgili görüşlerinden etkilenmiştir. Bu durum Cioran'ın ilgisini yaşam felsefesine özellikle de Henri Bergson'un felsefe anlayışına sevk etmiştir. Hatta yüksek lisans tezini Bergson'un sezgiciliği üzerine yazmıştır. O zamanlar tafsilatlı başka derslerin olması Cioran'ı iyiden iyiye geliştirmiş ve hatta bu durum onun ilgisinin Kant, Fichte, Hegel, Simmel, Wölfflin, Worringer, Husserl gibi diğer Alman düşünürlerin ve "yeisin filozofu" diye anılan Lew Isaakowitsch Schestow (1866-1938), Dostoyevski gibi Rus yazar ve düşünürlerin eserlerine yönelmesini de sağlamıştır.

> Onun en hususi ilgisi her daim Bergson'un felsefesine, Alman felsefe ve estetiğine (Örneğin, Simmel, Wölflin gibi) ve Rus spiritüalistler Schestow ve Dostoyevski'ye olmuştur.[13]

Cioran, Romanyalı diğer şahsiyetlerden; din felsefecisi ve tarihçisi Mircea Eliade (1907-1986) ve ünlü tiyatro muharriri Eugéne Ionesco'dan (1909-1994) birkaç yaş küçüktür. Yani bu şahısların hepsi o zamanın Romanya'sında kültürel olarak kanlı bir neslin gençleridir. Bu gençlerin hepsi de manevi öğretmen kabul ettikleri Nae Ionescu'dan (1890-1940) derinden etkilenmişlerdir.[14] 1930'dan 1940'a kadar kültürel olarak kanlı geçen evrede birçok Romanyalı genç Almanya, Fransa gibi başka ülkelere göç etmiştir. 1925 ile 1940 yılları arasında Bükreş şehrinde yaklaşık 50 bin öğrenci vardır. Devlet ivedilikle entelektüel olarak bir sıçramaya gereksinim duymaktadır. Fakat bu kadar öğrencinin çoğu ellerinde diplomayla köylerine geri döndüklerinde bunalımlara, şüphelere, buhranlara meylediyor ve haliyle anarşi çıkı-

yordu.[15] Bu durum ayrıca o devrin modası olan faşizme sempatiyi artırıyordu. Cioran'ın da dostu olan Mircea Eliade *Holiganlar*[16] adlı romanında, o nesle mensup bir gencin ruh halini büyük bir ustalıkla anlatır. Nihilizm, Anarşizm ve Faşizm arasında gidip gelen bir gencin hikâyesi vardır kitapta. Aslında bu gencin hikâyesi o zamanın bütün gençlerinin ruhi devinimlerini yansıtır. İşte bu buhranın bir sonucu olarak Romanya o devirde yetiştirmiş olduğu gençlerini birer birer elinden kaçırır. Mircea Eliade, Eugéne Iunesco, Paul Celan,[17] Emil M. Cioran gibi şahsiyetler ülkelerinden başka ülkelere göç ederler.

Göç, uzun bir serüveni havaya sıkılan bir kurşunla başlatan bir silah gibidir. Sonra o silahın namlusu havadan iner ve o da serüvene ortak olur. Serüven içinde serüvenler başlar, biter. Emil Cioran, 1933 yılının sonunda Humbold Stiftung kurumunun burslu öğrecisi olarak felsefe öğrenimini sürdürmek için Berlin'e gider. Orada ünlü filozof Nicolai Hartmann (1882-1950) ile tanışır. Onun derslerine katılır. Oradaki hocası sadece Hartmann değildir. Bir başka filozof ve psikolog olan Ludwig Klages'in (1872-1956) de derslerine katılır. Hartmann ve Klages ile sürekli tartışır. Özellikle ileride kaleme alacağı eserlerini derinden etkileyecek olan Nietzsche ve Georg Simmel ile alakalı derslere katılır. Berlin'de kendisinden yaşça büyük olmalarına rağmen ünlü Avusturyalı ressam Oskar Kokoschka (1886-1980), tiyatro muharriri ve yazar Avusturyalı Alman Ferdinand Bruckner (1891-1958) ve 20. yüzyılın en etkileyici cerrahlarından olan Ernst Ferdinand Sauerbruch (1875-1951) ile yakın dostluklar kurar. Oradaki arkadaşlarının isteği üzerine genç Romanyalı filozofların bir çatı altında buluşması için '*Genialisten-Club*'u[18] kurar. Berlin macerası 1937 yılına dek sürer. Aynı yılın aralık ayında Bükreş'teki Fransız Enstitüsü'nden burs alarak Paris'e gelir ve yerleşir. Burada ilk zamanlarını otel odalarında geçirir. Macaristanlı ya da Romanyalı Yahudi göçmenler ve ilticacılarla irtibat kurar. Sonra Paris Sorbonne Edebiyat Fakültesi'ne kaydını yaptırır.

> Paris'e vardığımda, Fransız Enstitüsü'ne orada bir doktora tezi yazmak istediğimi söyledim; hatta konum bile belliydi: "Nietzsche'nin Etik Anlayışı". Konu için başvurdum ancak bu konuyu yazabileceğimi hiç düşünmedim. Ve bunun yerine bisikletle bütün Fransa'yı gezdim. Normalde bursumu kesmeleri gerekirdi. Ancak bütün Fransa'yı bacaklarımın gücüyle yani bisikletle gezmiş olmamı ilginç bulup bursumu devam ettirdiler.[19]

Bisikletle Fransa gezisi boyunca komünistlere ya da Katoliklere ait otellerde konaklar. Paris'te Eugène Ionesco, Henri Michaux, Samuel Beckett, Mircae Eliade ve Paul Celan ile yakın dostluklar kurar. Albert Camus'nün, Jean Paul Sartre'ın müdavimi oldukları Café de Flore'a sıklıkla uğrar. Camus'yü ve Sartre'ı defalarca görür ancak ciddi anlamda hiç tanışmaz ve onlarla neredeyse hiç konuşmaz.

> Savaşın son yılı olan 1944'te aynı bir devlet memuru gibi her sabah saat 8'de *Saint-German-des-Près*'deki *Café de Flore'a* gidiyordum. Saat 8'den 12'ye ve saat 2'den akşam 8'e ve sonra saat 9'dan gece 11'e kadar orada bulunurdum. Sartre çoğu zaman yanımdaki masada otururdu. Ancak beni kimse tanımazdı […]. Hiçbir zaman birbirimizle konuşmadık. Onu yakından hiç tanımıyordum. Camus'yü sadece bir kez gördüm ve hiç sevmedim. *Soysuzlaşmanın Düsturu* adlı ilk kitabımı yayımladığımda bana çok yersiz bir şey söyledi: "Artık gerçek entelektüel meşgalelerin bulunduğu alana yönelmelisiniz." Ben bunu çok edepsiz buldum. Camus, iyi eğitimli bir taşralıydı. Sadece Fransız edebiyatını tanırdı. *Soysuzlaşmanın Düsturu* iyi bir kitap olmayabilir ancak kitaba bakıldığı zaman belirli bir seviyemin olduğu hemen fark edilirdi. Ve sonra gelip bana sanki bir ilkokul öğrencisiymişim gibi akıl veriyor. Bu olaydan sonra onu bir daha hiç görmedim.[20]

Bükreş Fransız Enstitüsü'nden aldığı burs, Fransa'yı ve Fransızcayı çok iyi bilen tek Rumen olması sebebiyle defalarca uzatılmasına rağmen doktora tezini yazmaz ve 1945 yılında bursu kesilir. Haliyle maddi sıkıntılar başlar. Durumu o kadar kötüleşir ki Romanya'daki ailesinden gıda paketleri bazen de para gönderilir. Ayrıca vaktinin çoğunu kendisini çok seven ve konuşmalarını çok etkileyici bulan Fransızların davetlerinde geçirir. Hatta bu durumu şu cümleyle izah eder: "Ketum halde bir kenarda yaşasaydım açlıktan ölürdüm."[21] Yıllar boyu öğrenci kantinlerinde yemek yer. Öğrencilerin gittiği ucuz restoranlarda karnını doyurur. Yapabildiği tek şey bazı Fransız eserlerini Rumenceye tercüme etmekle uğraşmak ya da telif eserler yazmaktır. Yıllarca kendini toplumdan belirli noktalarda tecrit eder.

Bu tecrit çok uzun sürmez. Yıllar süren hayal kırıklıkları biraz da olsa azalacaktır. Fransızca kaleme aldığı ilk kitap olan *Soysuzlaşmanın Düsturu*'nu[22] 1949 yılında yayımlamasıyla beraber ünü de artar. Bu kitabını

Fransızcada yayımlamazdan evvel Rumencede tam beş kitabı yayımlanmıştır. Bu eserlerin çoğu hâlâ pek tanınmamaktadır. İlk eserini henüz 23 yaşında iken *Peculmile desperării* (Ümitsizliğin Şahikasında) başlığıyla neşreder. Bu kitap belirli çevrelerce ilgiyle karşılanır.[23] Cioran bu kitabını yazdığı eserler arasında *en felsefi olanı* diye tanımlar.[24] 1936 yılında *Cartea amăgirilor* (Yanılgıların Kitabı) isimli ikinci eserini yayımlar. 1937 yılında bunu mühim bir eser izler: *Schimbarea la faţă* (Romanya'nın Aydınlanması). Aynı yıl bir eser daha yayımlar: *Lacrimi şi sfinţi* (Gözyaşları ve Kutsallar). 1940 yılında Rumence yazdığı son kitap olan *Crepuscul gândirii* (Düşüncenin Alacakaranlığı) adlı eseri yayınlar. *Cioran in Rumänien* (Cioran Romanya'da) isimli kitabın yazarı Octavian Buhociu bu eserleri şu şekilde tanımlar:

> Bu eserleri daha sonra gerek Fransızcada gerekse Rumencede yazmış olduğu ne varsa hepsinin kaynağı olarak niteliyoruz. Bu eserler daha sonra kaleme almış olduğu kitapların kalitesini de teyit eder nitelikte.[25]

Ne var ki Cioran Fransa'ya yerleşince Rumence yazmayı bırakır ve Fransızca yazmaya başlar. İlk eserini 1949 yılında yayımlar. Yani Fransa'ya gelişinden tam 12 yıl sonra. Anadili bırakıp başka bir dilde yazmanın ne kadar zor olduğunu ama aynı zamanda bazı hallerde ne kadar zaruri olduğunu her zaman dillendirir.

> 37 yaşında dil değiştirmek hiç de kolay bir girişim değil. Aslına bakarsanız çok büyük bir eziyet ama verimli bir eziyet, bir macera, varoluşa anlam katan (Tanrı bunun zaruri olduğunu bilir!) bir macera. Depresyon çemberinde devinip duran herkese yabancı bir lisan öğrenmelerini tavsiye ederim. Yeni kelimelerle insan kendini yeniden güçlendiriyor ve yeniliyor. Eğer Fransız Dili'ne hırsla yapışmasaydım, belki de intihar etmiş olurdum. Her lisan bir kıtadır, bir evrendir. Her kim bu kıtaya adım atarsa o artık bir fatihtir.[26]

Cioran için Fransızca yazmaya başlamak bir nevi kurtuluş yolu olmuştur. Ancak Fransızca onda bir edebiyat ya da felsefe dilinden öte bir hukuk dilini çağrıştırır. Shakespeare'in, Homeros'un, İncil'in Slav ve Latin karışımı bir dil olan Rumencede çok daha etkileyici olduğunu savunur. Rumence

kaleme aldığı kitaplarını hiçbir üslûp düşünmeden tamamen kendiliğinden yazdığını söyler. Ancak Fransızcada bu düşünülemez. Bu sebeple yeni bir dilde yazmanın güzelliğini, ancak böyle farkların gölgeleyebileceğini düşünür.[27]

1949 yılında nihayet o meşhur *Précis de décomposition* (Soysuzlaşmanın Düsturu)[28] adlı eseri Fransız yayınevi Gallamerd tarafından neşredilir. Bu eser farklı denemelerden oluşur. Fanatizme, peygamberliğe, kutsal arayışına karşı sert bir tavır sergiler bu kitapta. Bu kitap Fransız yazın hayatına güçlü bir şekilde adım atmasını sağlar. Cioran bu kitabı aslında tam üç kez yazmıştır. Kitabı defalarca baştan sona düzelttikten sonra yayımlamıştır.[29]

1947 Paris'inde *varoluş*, *absürt* ve *kötümserlik* moda konular idi. Cioran salt varoluş ile mücadele etme peşindeydi. 'Ruh' üzerine yazmakla meşguldü, ki bu sebeple kitabına Shakespeare'den (King Richard III) devşirdiği bir mısra ile başlıyordu: "I'll join with black despair against my soul, and to myself become an enemy." Bu anlamda Fransa'daki atmosfere tam uyum sağlıyordu Cioran. Varoluş, absürt, kötümserlik, şüphecilik, ironi ve vurucu imgeler. Bunların hemen hepsi Cioran'ın yazdıklarında mevcuttu. O bu anlamda gerçek bir ustaydı. Rumen Dili'nde yazarken belirsiz, keşfedilmemiş biri idi. Fransızca yazmaya başladıktan sonra Cioran o devrin yazın hayatına adım attı. Ancak bu konuyla ilgili Nobel Ödüllü Polonyalı yazar Czeław Miłosz (1911 – 2004) şu soruyu sorar: "Fransa Cioran için hazırdı; peki ya Cioran Fransa için hazır mıydı?"[30] Bana kalırsa Cioran Fransa için ruhsal anlamda hazırdı ancak belki de savaş döneminin beraberinde getirdiği maddi zorluklara, sıkıntılara herkes gibi apansız yakalandı.

1952 yılında aforizmalarla dolu *Syllogismes de l' Amertune* (Kederin Tasımı) adlı eseri yayımlar. Bu eser, birkaç satırdan oluşan ancak çarpıcı imgelerle bezenmiş aforizmalardan oluşur. Bu kitabın ardından 1956 yılında 12 farklı denemeden oluşan *La Tentation d'exister* (Şeytana Uyan Varlık) adlı eserini neşreder.

Bütün bu eserler Cioran'a günümüz Fransız denemecileri arasında özel bir yer hazırlar. Ünlü Fransız yazar ve eleştirmen Gaëtan Picon'a (1915 – 1976) göre "bütün bu eserler onu, genç bir Rumen göçmen halinden sıyırıp, kendi neslinin Fransız nesir yazarları arasında en iyilerinden biri yapmıştır."[31]

1957 yılında farklı bir kitap yayımlar: *Essai sur la pensée réactionnaire. A propos de Joseph de Maistre* (Gerici Düşünce Üzerine: Joseph de Maistre'ye).

Bu kitapta Emil Cioran din hakkındaki düşüncelerini yazmak için Joseph de Maistre'yi (1753 – 1821) seçer. Joseph de Maistre 1 Nisan 1753 doğumlu radikal bir dindar, papa savunucusu ve aynı zamanda 1789 Fransız Devrimi'nin en başta gelen muhaliflerindendir. Cioran bu kitaba Maistre'nin şu cümlesiyle başlar:

> Her müdafaaname, savunma[32] teheyyüç ve aşk ile adam öldürme mesabesindedir.[33]

Cioran bu radikal söylemin sahibi Maistre'yi ve diğer radikalleri derinlemesine eleştirir. Cioran bu kitapta Hıristiyanlık hakkındaki düşüncelerini tiksinti ile dışa vurur. Ve bu eseri "Prix Roger Nimier" ödülüne layık görülür, ancak Cioran bu ödülü elinin tersiyle iter.

Cioran, 1957 yılından sonra 6 farklı deneme yayımlar. Bu denemeleri 1960 yılında *Histoire et utopie* (Tarih ve Ütopya) başlığı altında toplar ve kitap olarak yayımlar. Bu kitap Cioran'ın; tarih, siyaset ve toplum hakkındaki düşüncelerini apaçık ve dolaysız olarak ortaya seren çok mühim bir eserdir. Bu kitabın ilk denemesinin başlığı "İki Cemiyet Biçimi: Uzaktaki Bir Dosta Mektup"tur. Bu denemede, Romanya ve Fransa'yı karşılaştıran, otobiyografik renklerle bezenmiş düşüncelere rastlarsınız. Bir diğer denemenin başlığı "Ütopyanın Mekaniği"dir. Bu denemede, siyasi ütopyaları din hakkındaki düşünceler bağlamında eleştirir. "Altın Çağ" başlıklı yazısında ise tarihte büyük rol oynamış dini fikirleri irdeler. Bu kitap "Prix Combat" ödülüyle ödüllendirilir ancak her zamanki gibi bu ödülü de reddeder ve Paris'te *Latin Quartier*'deki çatı katı odasında yaşamaya devam eder.

Cioran bir sonraki eserini 1964 yılında *"La chute dans le temps"* (Zamana Kilitlenme)[34] adıyla yayımlar. Bir önceki eserinden tam dört yıl sonra yayımladığı bu kitabında *şüphe, insan ve doğanın sorunları* üzerine yazar. Bu kitabı 1969 yılında yayımladığı *"Le mauvais démiurge"* (Yersiz Yaradılış) adlı eserinin ilk bölümünde yaradılış ve yaratıcı arasındaki ilişkilere değinir. Sonrasında "Boğazlanan Düşünceler" başlığı altında aforizmalar yayımlar. 1970 yılında Editions l'Herne tarafından basılacak olan *Valéry* serisine önsöz olarak eklenmesi düşünülen ancak daha sonra bu serinin neşredilememesi sebebiyle ayrı bir kitap olarak basılan *"Valéry face à ses idoles" (*Valéry ve idolü) başlıklı yazısı kitap olarak yayımlanır. Ve sonra 1973 yılında aforizmalar toplamı bir eser olan *De l'inconvénient d'être né*

(Doğmuş Olmanın Mahzuru Üzerine) başlıklı kitabını neşreder. Bu eseri 1979 yılında *Écartèlement* (Kareye Bölünen), 1986 yılında *Exercices d'admiration. Essais et portraits* (Çelişkili Profiller. Denemeler ve Portreler)[35], 1987 yılında *Aveux et Anathèmes* (Parçalanmış Lanet) adlı kitaplar takip eder. 1988 yılında Fransa'nın en mühim ödüllerinden biri olan 300 bin frank değerindeki "Grand Prix Morand" ödülünü geri çevirir. 1991 yılında Rumence yazdığı *Singurătate şi destin* (Yalnızlık ve Kader) isimli son kitabını neşreder.

İlk kitabından son kitabına değin hiç değişmeyen sebatkâr konu ve düşünceleriyle Emil Michel Cioran 20. yüzyılın en büyük düşünürlerindendir. Ona kimi zaman 20. yüzyılın Nietzsche'si ya da Schopenhauer'i, kimi zaman 20. yüzyılın en mühim varoluş eleştirmeni, kimi zaman 20. yüzyılın en büyük nihilisti ya da en büyük *antropofugal dâhisi*[36] denmiştir. Dilinin ağırlığı, toplumdan kendisini tecrit etmesi, muhalif tavırları belki de onu Camus veya Sartre gibi ünlü yapmaya yetmemiştir, ki böyle bir kaygısı da zaten hiç olmamıştır.

Bu büyük filozof ömrü boyunca fakir bir hayat yaşar. Layık görüldüğü birçok ödülü reddeder. Ve hayatı boyunca hiç evlenmez. 1994 yılında yaşadığı çatı katı odasında rahatsızlanınca Paris'teki bir hastaneye kaldırılır. 20 Haziran 1995 tarihinde 84 yaşında iken yalnızlığına, hiçliğine ve bu hayatın saçmalığına gözlerini yumar.

Metafiziksel İroni ve Emil M. Cioran

İroni kavramının izi M.Ö. 400'lü yıllara kadar sürülebilir. Etimolojisi çok da belirli olmayan bu kavramın failine[37] yani *müstehzi*ye[38] ilk defa *Aristophanes*'in komedyalarında rastlarız. Mesela Aristophanes'in *Eşek Arıları (Yargıçlar)* adlı komedyası Atina hukuk sistemiyle alay eder.[39] Ancak ilginç olan şu ki; bu komedyalarda alay eden kişi yani *müstehzi*, temelde kendini önemsiz şeylere adamış, olumsuz değer biçilmiş bir karakterdir. Daha doğrusu; samimi ve dürüst görünen ancak tilki karakterli, kurnaz, ufak hesaplar peşinde koşan kendini hep yükseklerde gören kibirli biridir bu.[40] Normalde Grekçe εἴρων *(eiron)* kavramının temel manası *söylemek* ya da *sormak*tır ancak Aristophanes'in komedyalarında bu kavram ayaktakımının küfürlü konuşmalarının sahipleri için kullanılır.[41] Bu eserlerde müstehzinin yüklendiği rol başkasını alaylı bir şekilde aşağılayarak toplum nezdinde küçük duruma düşürmek ve onu saf dışı bırakmaktır.[42] 'İro-

ni' kavramına daha sonraları Sokrates'in konuşmalarında rastlanır ancak ne Sokrates ne de arkadaşları bu kelimeyi ciddi anlamda kullanır. Ancak Sokrates metodunu belirtmek amacıyla ya da Sokrates diyalektiğini anlamak için kullandığımız "Sokrates İronisi" adlandırmasında geçen "ironi" kavramının taşıdığı anlam klasik Grekçe ya da Latincede geçen "ironi" kavramının taşıdığı manadan farklıdır. Sokrates İronisi adlandırması günümüze aittir. Bilindiği gibi Sokrates metodunda amaç bilgiyi sadece öğretmekle kalmayıp karşıdaki insanı sorular yoluyla cevaba yöneltmek ve konuşturmaktır. Esas olan, muhattabını bizzat kendi düşünceleriyle bilgiye yöneltmektir. Amaç; "Erdem nedir?", "Cesaret nedir?" gibi belirli sorular seçip, soruya muhattap olan kişilerin aynı sorunun cevabını kendi aklı yoluyla bulmasını sağlamaktı.[43] Kierkegaard'a kulak verecek olursak, kendilerini her soruya cevap vermekle yükümlü gören ve her şeyi bildiklerini düşünen sofistlerin tersine Sokrates sadece soruyordu. Sofistler her şeyi biliyor fakat Sokrates bu anlamda hiçbir şey bilmiyordu. Sofistler durmak bilmeksizin konuşurlarken Sokrates aynı şekilde saatlerce susabilirdi. Ve Kierkegaard'ın bahsettiği gibi; Sokrates iki farklı konuşma yetisine sahipti.[44] Bu anlamda Sokrates "müstehzi" kavramının klasik Grekçede ilk kez sahip olduğu manayı ters yüz eder. Yani Sokrates'in yüklendiği ödev, ufak işler peşinde koşup avamı yerin dibine geçirmektense, avamı yanına çağırıp onları bir anlamda yüceltmektir. O, Wilhelm Büchner'in ilk kez bağlantı kurduğu Johann Wolfgang von Goethe'nin eserlerinde geçen ve εἰρωνεία *(Eioroneia)* yani ironi kelimesi için kullanılan Kleintun'un faili "Kleintuer"den öte, "Großtun"un faili "Großtuer"dir.[45] Yani Sokrates'in metodu bu anlamda bir ironiden öte *ebe sanatı* (Maieutik) dediği değişmeceli konuşmalarla dolu karşılıklı bilgiye ulaşma yoludur. Sofistlerin; o kurnaz bir şekilde rol yapıp kendilerini büyük gösterenlerin, her şeye yalan yanlış cevap verenlerin, daha doğrusu Aristophanes'in komedyalarındaki karakterleri tanımlayan εἴρων *(eiron)* yani müstehzi kavramına muhatap olanların tersine Sokrates daha çok susmayı yeğler ve hakikate diğerleriyle beraber ulaşmayı amaçlar. Şu halde ironi ve müstehzi kavramları Sokrates ile beraber anlamsal olarak kırılmaya uğrar ve kavramın macerası Platon'un eserlerinden Aristoteles'in *Etik*'ine girer. Böylece ironi mevzûsu Aristoteles ile beraber ilk kez etik alanında incelenir. Sokrates'in erdemli davranışlarıyla mana noktasında kırılmaya uğrayan ironi kavramı böylece Aristoteles'in etik anlayışında erdemin konusu olur.[46]

İroni kavramının tarihine devam edecek olursak ortaya sayfalarca yazı çıkar. Bu yüzden ironi ve müstehzi kavramlarının tarihine kısaca göz attıktan sonra; Antik Roma'nın Cicero'sunu, Yeniçağın Ariost, Cervantes, Sterne, Diderot ve Wieland'ını; Romantizmin müstehzi yazar ve şairleri L. Tieck, Goethe, Shakespeare, Heinrich Heine ve Clemens Brentano'yu ve nihayet Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Nicolai Hartmann, Franz Kafka, Robert Musil, Charles Baudelaire, Thomas Mann, Pirandello, Unamuno, Wilder, Beckett, Thomas Bernhard, Brecht, Claudel, Giraudox, Anoilh, Jankélévitch, Jaspers, Bollnow ve adlarını sayamadığım nice müstehziyi geçip makalemizin başkarakteri Emil Michel Cioran'a dönmemiz ve ironi gemimizin pusulasını metafiziğin engin sularına doğru çevirmemiz zaruriyet arz etmektedir.

Klasik ironiden demir aldık. Metafiziksel ironiye doğru yol alırken romantik ve trajik ironiden geçmemiz ve dolayısıyla önceki paragrafta adı geçen bazı isimlere tekrar değinmemiz konuya sıhhatli yaklaşabilmemiz açısından gereklidir.

Modern felsefe ve edebiyatta ironi kavramı bir sorun teşkil etmektedir. Bu sorun ironi kavramının öznel ya da nesnel bir nitelik taşıyıp taşımadığı sorusundan ileri gelmektedir.[47] Bu sorunu *The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony* adlı kitabında ilk dile getiren kişi olan Raymond Immerwahr aslında ondokuzuncu yüzyılda yazılmış eserlerden yola çıkarak bu sorunu gün yüzüne çıkarmak istiyordu. Özellikle de ünlü kültür filozofu Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel'in düşüncelerinden yola çıkarak makalesini yazdı. Schlegel, klasik antik çağ eserlerinin nesnel bir niteliğe sahip olduklarını, modern edebi eserlerin ise daha çok öznellik içerdiğini vurgulamaktadır.[48] Nesnellikten vurgulanmak istenen, bir eserin müellifinin eserinin arkasında yer alması, 'ben'in ve bu 'ben'in ilgisinin gizli kalmasıdır. Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in de bu anlamda sanatta nesnel ve öznel olan arasında bir ayrımdan bahsettiği bilinir. Nesnel olanın nerede başladığı ve öznel olanın nerede sonlandığı meselesinin zorluğu konunun anlaşılmasına apayrı bir meşakkat yüklemektedir. Klasik ironide, mesela Sokrates'in karşıdakini uğurlayıcı niteliğe sahip olan metodunda, öznellik haliyle silik kalmaktadır. Ancak bu durumun yerini, modern edebi ve felsefi eserlerde ya da romantik ironide baskın bir öznellik almaktadır. Schlegel'in güzel tabiriyle "ironinin esas memleketi felsefedir."[49] Öz memleketin o diğerkâm havası, yerini modern dünyanın sıkıntılı, dertli ve melankolik

"ben"cil kokusuna bırakacak ya da bırakmak zorunda kalacaktır. Aslında bahsi geçen bu "ben"cillikte de diğerkâmlık söz konusudur. İşte tam burada yani bu diğerkâm öznellikte Friedrich bayrağını Emil M. Cioran devralır. Emil M. Cioran da Nietzsche gibi "şair-filozof" olarak anılır. Şair-filozoflar felsefi bir sistem kurmaktan öte, felsefi dimağlarından devşirdikleri kelimelere, imgelere kendi ruhlarından üfleyerek bir üslûp, bir tarz yaratırlar. Bu anlamda Nietzsche 19. yüzyıl için ne ise, Emil M. Cioran'da 20. yüzyıl için odur. Biri 19. yüzyılın, diğeri ise 20. yüzyılın en büyük üslûp ustasıdır.[50] Bu çerçevede yazan bir düşünür, felsefi sistem kurmuş bir filozoftan üslûbu aracılığıyla ayrılır. Emil M. Cioran; "filozoflar profesörler için, düşünürler yazarlar için yazarlar"[51] der. Bu anlamda Cioran'ın üniversite profesörlüğü ile bir işi ya da ilgisi hiç olmadı. Kendini böyle şeylerden tecrit ederek, öznel ve özgün dünyasında yaşadı, yazdı. Böyle öznel bir dünyanın tek bir çıkış kapısı vardır. Bu kapı metafiziksel yani klasik Türkçe ile söyleyecek olursak *mabaderruhî* bir dünyaya açılır. O yüzden öznelliği tam olarak izah etmeden, metafiziksel ironiyi de anlayamayız. Emil M. Cioran, 20. yüzyılın belki de en öznel düşünürlerinden biridir. Hararetli bir öznelliktir Cioran'ın öznelliği. Ancak burada bireysellik ile öznelliği karıştırmamak gerekir. Bireysellik, içi boşaltılmış bir tekneye yerleşen bireyin; aynı tekneye nefsine hoş gelen ne varsa yükleyip, sonra tüm bu yük ile bir nevi sele kapılıp bireyselleşmesidir. Öznellik; kişinin dış dünyada nefsine, tecrübelerine, dertlerine, melankolisine ters gelen ne varsa, tüm bunlardan bıkıp kendini kendine hapsetmesidir. İnsanın kendi kendine karşı düşünmesidir. Kendi kendine karşı kendinde olan bir cömertlikle tüm toplumun yaralarını üstlenmektir. İşte burada şiir ya da şiirsel olan ağarmaya başlar. İçinde 'ben' olmayan bir *poesie* yani şiir sanatı düşünülemez. Cioran yazmış olduğu bütün eserlerde, özgün ve öznel tecrübelerini hararetli imgelerle bezer.[52] Bu *poesie*'lerin başrol oyuncusu acıyla kavrulmuş ve kendini metafiziğe karşı yeteneksiz hisseden bir 'ben'dir. Cioran bir yazar ya da düşünür olarak yazmaktan öte bir şahıs olarak yazar. Bu anlamda belki de hiçbir nesnel şairden bahsedilemez. Cioran eserlerinde, bir şairin şiirinde beliren 'ben' gibi ya da Shakespeare'in *Hamlet*'i ya da *Macbeth*'i ya da Dostoyevski'nin *Raskolnikof*'u ya da Hermann Hesse'nin *Harry Haller*'ı gibi, yani kendi yarattığı ve fakat kendinin bir parçası olan karakter gibi görünür. Mutlak öznellikte kılıktan kılığa girer ama aslında hepsi kendisidir.[53] Özneldir ama aynı zamanda bu öznellik çok derin ve uzam olarak engindir. Bir kişi

gerçekten büyük bir duyarlılık taşıyorsa; Dostoyevski gibi, Shakespeare gibi, Nietzsche gibi, Kierkegaard gibi, Kafka gibi bir nevi kanıyla yazabiliyorsa ve mutlak kişiliğini oluşturan elementler olan tecrübe, algı, sezgi, tasavvur, teemmül vb yetileri yoluyla bireyler üstü bir teşekkül oluşturmak, öznel tecrübeden öznelerarası bir tecrübeye, kimliğe imkân tanımak için gerekli olan kâfi yetilere sahip ise bu şahıs mutlak anlamda öznel olandır. İşte bu mutlak öznellik, nesnelleşmeye karşı durur. Avusturyalı yazar Peter Handke de bu durumu irdeler. Ona göre mutlak öznellik varoluşa karşı verilen insani cevabın sanatıdır:

> Bir sanat eseri, doğal ve tarihi dünyanın bir parçası mıdır? Evet. Ama nasıl bir parçası? Süs parçası mı? Hayır. Bir taç giyme merasimi mi? Hayır. Bir eleştiri mi? Hayır. Ya nedir peki? Bir sanat eseri, başarıya ulaşmış insani bir cevaptır. Her daim yeniden doğan sonsuz bir cevaptır.[54]

İşte bu insani cevabı veren şey mutlak öznelliktir. Trajedidir. İnsan kendi trajedisini görür, fark eder, sezer ve dünyanın akışına sert bir cevap yapıştırır; insani bir cevap, mutlak öznel bir cevap. Bütün klasik eserler bu öznellikten doğar. Ortak evrensel bir ipten tutar bu eseri yaratan ve herkesi aynı paydada derin bir şekilde etkiler. Handke bu anlamda Cioran gibi tekillikten, öznellikten bahsederken geleneğe bağlanan klasik anlayışa değinir:

> …Ve *"Klasik"* katiyetle gelenekten bir şeyler yarattığım anlamına gelmez; nihai olarak bizzat 'ben'den, sarih kafamdan ve sıcak yüreğimden gün yüzüne çıkar. Hayatın başlangıcından türer klasik. 'Klasik' anlamda yazmış olduğum her cümle 3000 yıllık gelenekten geldiğini ve zira kesinlikle kendi yüzyılımdan ya da muhitimden gelmediğini gayet iyi bilir. Klasik demek doğal olanın zıddı yani kanunla işleyenin tersi demektir.[55]

Handke'nin bahsettiği bu klasiği yaratmak yine Handke'nin tabiriyle macera dolu bir yoldur. Bir çocuğun ruhundan, ruhun çocukluğuna giden yoldur. İşte Cioran bu anlamda 'tekil olan'dır.[56] Gelenekten kendini tecrit edip, kişisel tecrübeden, dimağdan yola çıkarak evrensel olana, insanlık tarihindeki bireysel seslerin üstüne tırmanır. Emil M. Cioran, *Soysuzlaşmanın Düsturu* (*Précis de décomposition)* adlı eserinin "Şiir Sanatının Tufeylisi" başlıklı ilk

bölümünde; bir şairin bir mistiğe ya da bir bilgeye zıt olamayacağını, bizzat şairin bir bilge olduğunu söyler. Bu anlamda şiir sanatı 'özgün ben'in oluşmasında büyük bir rol oynar. Ona göre; ozanlar okulundaki zihnin cesaretine ve kendi olma cüretine, filozoflar okulunda mazhar olamayız.[57] Cioran'a göre şiirsel olan, her şeye izin verir: "Gözyaşlarımızın, alçaklığımızın, günahlarımızın, esrimelerimizin içine dökülmesine göz yumar."[58] Felsefe sathında çok görülmeyen bir durumdur bu.

> …Baudelaire kadar ileri giden bir filozofa rastladınız mı hiç? Ya da Kral Lear'ın öfke nöbetini veya Hamlet'in söz sağanağını felsefi bir sistem içine oturtan oldu mu?[59]

Cioran, şiirsel olanı, onda *kadim ben*'e ulaştığı için değerli görür. Hür, cesur ve dobradır insan şiirde. Şiir bireyi felsefeden daha çok savunur ona göre. Adildir şiir. İsmiyle konuşan şair, kendini tecrübelerin meşakkatinden esirgemez. Sürekli diğerleri için çıkış yolu arar, genel geçer bir tablo çizmeye kalkışır. Şair insanlığın otantik hatibidir. Cioran bu düşüncelerini aforizmalarına yoğun olarak yansıtır. Cioran'ın bahsettiği 'ben' Avrupa'daki / Batı'daki 'ben' değildir. Budizm ve Taoizm gibi doğu bilgelikleriyle yakından ilgilenen Cioran yüzünü, 'ben'in içini boşaltan, sıfırını tüketen batıya değil, 'ben'i aşıp onu hürleştiren doğuya döner.[60] Bu anlamda Cioran modern batının birey ve öznellik anlayışına şiddetle karşı çıkar.

Cioran, 1956 yılında yayımlanan *La Tentation d'exister* (Şeytana Uyan Varlık) adlı eserinin "Kendi-Kendine-Karşı-Düşünmek" başlıklı denemesinde bu durumu, yani *kendi-kendine-karşı-düşünmek* halini batının ortak buluşma noktası olarak addeder. Bu kategorinin en mühim temsilcileri ise Nietzsche, Baudelaire ve Dostoyevski'dir.[61] Cioran kendisini bu kategoriye dahil eder. Kendisi de *kendi-kendine-karşı-düşünen*'dir. Metafiziğini yok etmiş, Tanrı'yı öldürmüş batının bireysel 'ben'leri fetiş bir hal ile sahip olmaya odaklandırılmışlardır. Geriye tek bir rüya kalmıştır: *tarafsız mutlak varoluşa dönüş* rüyası.[62] Bireyin değerini biçen nokta; şeylerle olan uyumsuzluğu, beceriksizliği, tutunamayışıdır. "Ben" paradokslar ve çelişkiler içinde debelenir durur, varoluşun virüsünü kapmış birey sonsuz olan şimdide acı çeker durur. Mutlak olan öznelliğinde ne yaşıyorsa, seziyorsa tüm yaptıkları buna muhalif bir nitelik arz eder.

> Nietzsche'nin bütün nefretleri dolaylı olarak tekrar kendisine yönelir. Kendinden tiksindiği zaman, kendi noksanlıkları; Hıristiyanlık ya da Sosyalizm altında kendi kendini eleştirmesi için, acı çekmesi için idealdir, kâfidir. Onun nihilizm teşhisleri cerb edilemez, çürütülemez, çünkü kendisi –itiraf ettiği üzere bizzat nihilisttir. Eğer bizzat kendi nihilizmine karşı savaşmasaydı, nihilizmine muhalif olan hicvi buna dayanamazdı. O, kendisi ne ise ondan öç aldı.[63]

Cioran'a göre, bir filozoftan geriye ancak bu şekilde bir şeyler kalabilir. Kendini, kendine ters olan şey ya da anlaşamadığı düzen ile mücadele etmeye bırakmışsa, geriye bir doktrin, bir inanç miras bırakabilir.

> Bu çelişki veya ihanet, yazarı şevklendirir ve onu her entelektüel eylem için elverişli koşul olan hicabın, huzursuzluğun ve belirsizliğin a'râfına sokar.[64]

Bir insan çelişkili bir içtepiye ne kadar hâkim olursa, nereye yol alacağını bilir. İşte karakteri ya da kişiliği olmayan insanlar bu çelişkili içtepiye hiç sahip olmayanlardır.[65] Nietzsche'yi, Baudelaire'i, Kierkegaard'ı, Dostoyevski'yi bu çerçevede düşünür. Onların hepsi fizyolojik sorunlarından doğan ilhamlarını da eserlerine yansıtmışlardır. Baudelaire fizyolojiyi şiir sanatına, Nietzsche felsefeye yansıtmıştır. Sıhhatin afiyette olmaması, onlara hayat hakkında düşünme ve konuşma hakkı verir. Organik rahatsızlıklar ruhu tetikler ve güçlendirir. Vücudunu hissedemeyen kişi, hiçbir zaman adam akıllı bir düşünce doğuramaz. Bazılarında her şey kesinlikle fizyoloji ile beraber yürür. Vücutları düşünceleri, düşünceleri vücutlarıdır.[66]

İşte Ulrich Horstmann'ın adlandırmasıyla *antropofugal*[67] bir dimağın elementleri olan tüm bu çelişki, korku, içtepi, savaş, yeis, huzursuzluk ve noksanlıklar evvela romantik bir ironiden demir alır, trajik ironiye uğrar ve nihayetinde metafiziksel ironinin derin sularına tekrar kendini demirler. Nihai liman, mutlak öznel bir mizaca sahip olan bireyin kendisiyle çelişkiye düştüğü metafiziğin limanıdır. İşte bu limanda Cioran'ı mutsuzluğun maskesi olan metafiziksel ironi bekler.[68]

> İfadelerine her zaman bir habbe hoş ironi karışmıştır. […] Zaten inkisarı hâyale uğramış birinin[69] en etkili ayrıştırma aracı olan ironiden feragat

> etmesi de tuhaf olurdu. Cioran, ironinin tam olarak metafiziğe karşı konuşan bir şey olduğunu çok iyi biliyor. Zaten kendisinin bir üslûp sahibi ve dil sanatkârı olması, ironinin kendiliğinden pat diye yalın bir şekilde kullanıldığı zaman dayanılmaz olabileceğini anlaşılır kılıyor.[70]

Josef Quack'ın da değindiği gibi Cioran'ın ironisi, metafiziğe yönelir, ona karşı konuşur. Metafiziğin maskesini hoşgörüsüzce, acımasızca ama bir yandan da metafiziksel hisleri incitmeden düşürür. İronisi, Kierkegaard'ın ironi anlayışı gibi mutlak kötümserliğe odaklanmaz. Belirli bir sınırı vardır ama hep metafiziğe haykırır. Salt kötümserlik içeren ve her metafiziksel örtüyü paramparça eden körü körüne bir ironi değildir onun ironisi. İroni sadece mutsuzluğun bir maskesidir. Metafiziksel maskesi. Cioran 1956 yılında yayımladığı *La Tentation d'exister* (Şeytana Uyan Varlık) adlı eserinin "İroninin Dili" başlıklı denemesinde şöyle yazar:

> İroninin sebatı, hem metafiziksel tecrübelerimize hem de bizleri şevklendiren ideal şeylerin namına leke sürmektedir. Bu ironi kendi kendini bir humora yükselttiğinde, işte o zaman bizi, salt olan her bir zamansız gelecekten ihraç ediyor.[71]

İroni, ayrılmaksızın zekâ ve düşünceye bağlı olduğundan belli noktalarda 'Varlığın' karşısına dikilip metafiziksel tecrübelere karşı duruyor ve hem metafizik hem de varlık bu noktada birbirini parçalıyor. Cioran'ın ironisi, en az Nietzsche'nin Tanrı'yı öldürten ironisi kadar acımasızdır. Onun ironisi, Susan Sontag'ın deyimiyle "kulak tırmalayıcı bir tizlikle ortaya serilen bir ironidir."[72] Kierkegaard'ın metinlerindeki o ciddi, diyalektik, sistematik dil oyunlarıyla örülmüş ironi gibi değildir Cioran'ın ironisi. Bu dünyaya ait değildir her şeyden öte. Metafiziğe, metafiziksel bir ironiyle cephe alır. Onu bir nevi Sokrates'in metodu yoluyla anlamaya çalışır. Ancak gene de Sokrates'in ve Kierkegaard'ın ironi anlayışından ayrılır. Mesela Kierkegaard'ı romantik ironi kapsamında inceleyebiliriz belki ama Cioran'ın ironisini ne klasik ironiye, ne romantik ironiye, ne de trajik ironiye sığdırabiliriz. Onun ironisini, yani kendi-kendine-karşı-düşünen bir insanın müstehziliğini öyle kolayca bir kategoriye koyamayız. Bunun için henüz literatürde olmayan bir adlandırma gerektir, özellikli bir karaktere sahiptir çünkü onun ironi anlayışı.

Cioran, Avusturya İmparatoru (1848 – 1916) ve daha sonra aynı zamanda Macaristan Kralı (1867 – 1916) I. Franz Joseph'in (1830 – 1916) sevgili refikası Avusturya İmparatoriçesi ve daha sonra Macaristan Kraliçesi Elisabeth Amalie Eugenie'ni (1837 – 1898) namı diğer *Sissi*'yi ironinin ta kendisi diye niteler. Cioran, 18.1.1980 tarihinde Almanya'nın en mühim yayın organlarından olan haftalık *Die Zeit* gazetesinde Verena von der Heyden-Rynsch ile yaptığı hasbihalde, İmparatoriçe Elisabeth'in şiirle yakından ilgilendiğini hatırlatır ve onun hikâyesinin kendisine Shakespeare'in Hamlet'ini anımsattığını söyler.[73]

> İhtişamlı saltanatı, yeri, göğü inleten haşmeti ile Hamlet, insan hakkında yaratılmışların en yükseği diye konuşur ancak elinin altındaki insanların hemen hepsi de onun için bir tozun hülasasından (Shakespeare'in ifadesiyle: Quintessence of dust) ibarettir…[74]

Cioran, bunu bir paradoks olarak görür. Bir yandan yaratılmışların en üstünü olmak bir yandan da hiç olmak; bu noktada varlığın payına düşen ironidir, paradokstur. Cioran, Sissi'nin hayatı kavrayışında, bahsi geçen ironiye hizmet eden insanlarla karşılaştırıldığında, doğuştan bir yanılgı olduğunu ileri sürer. Sissi'nin ve Hamlet'in hikâyelerine bakıldığında benzerliklere rastlanır. Cioran, Sissi'nin tüm yaşamının, Shakespeare'in eserlerinde yarattığı budalaların yaşamı gibi olduğunu savunur. Yaşamı da, ölümü de trajikomiktir. Masallarda rastlanabilecek bir güzelliğe sahip olan Sissi bilindiği gibi Cenevre'de İtalyan anarşist Luigi Lucheni tarafından 10 Eylül 1898 tarihinde öldürülür. İhtişamlı saltanatı, görkemli ve de trajik hayatı, şanı şöhreti, onun için güya bir tozun hülasası olan bir insan tarafından sonlandırılır. Cioran, bu durumu trajikomik olarak adlandırır ve Sissi'nin bir nihilizm değil tam tersine bir ironi olduğunu savunur.

Bu hadiseye benzer bir hadiseden daha bahseder Cioran. Varoluşun kendi kendisiyle çelişkisini, akla hayale sığmazlığını, uyuşmazlığını başka bir misal ile müstehzi bir halle anlatır. Bir dostunun ölü bedeni vasiyeti üzerine yakılmıştır. Cioran, yakılıp küle dönüştürülmüş dostunun halini gördükten sonra 'Külün Büyüleyiciliği'[75] başlıklı bir makale yazar. Bu makalede, dostunun yakılıp dönüştürüldüğü külü nihai, *en son kılık değiştirme hali* olarak niteler. Bu durum artık fizik ötesinden Cioran'a gülümseyen bir ironidir. Ona göre bu kül, nihayet insana gerçek bir taç giydiriyor ve onu şeylerin sırrına gömüyordu.[76]

İroniye yani Sissi'ye tekrar dönecek olursak, Cioran'a tekrar kulak vermemiz zaruri olacaktır:

> İroni mutsuzluğun sadece bir maskesidir. İroni; ruhi yaraların gerçek hallerini gizlemek için, onları sarıp bürüyen dolaylı ve de dolambaçlı bir yoldur. İroni, içsel yaralanmanın entelektüel bir ifadesidir.[77]

İroni derin ve ötede olmalı Cioran'a göre. "İroni, farklılaştıran ve de hafif garezkâr olan kabalığın içte tutulması sanatıdır. En ufak bir derinleşme bile onu boşa çıkarmaya yeter bir sebeptir."[78] Cioran'a göre Efesli Herakleitos yanılmıştır. Evren ateşten değil ironiden var olmuştur. Dünyanın kanunu ironi ile işlemektedir.[79] Her şey ironi ile başlamış ve ironi ile sonlanacaktır. Cioran'ın spesifik ironi anlayışı cinsellik, doğum, ölüm, yaşam ve varoluşta kendini gösterir:

> Düzensiz ve hazin: işte bu iki sıfat belirli bir edim hakkında kullanılabilir. Hatta her şey hakkında! Hayatın kaynağından ne fışkırıyorsa onun hakkında![80]

Yaşam ile varoluş arasında da tuhaf bir bağ vardır:

> Yaşam ve varoluş. Bu ikincisi geri çağrılamayan bir kütle içinde sonsuza kadar kayboldu. Bir daha asla geri dönmeyecek. Bu bana acı çektiriyor ve çektirmiyor. Her şey çok garip ve manasız.[81]

Prof. Fernando Savater'in de dediği gibi Cioran'ın ironisi mizahla birleşip metafiziksel bir yola giriyor.

> Cioran'ın ironisi tafsilatlı bir mizah ile kesişip kendini metafiziksel bir duruşa kilitliyor.[82]

Cioran'ın üslûbunda, dogmatik olan her şeyi reddeden tüm izlenimler, ifadeler Cioran'ın tersinlemesinin yani ironisinin konularıdır. Onun üslûbunda öne çıkan en büyük öğe olan ironi yine onun görüşüne göre bizleri dogmatik olana yani kiliseye karşı korur. İroni, düşüncenin tersinirliğini güçlendirerek bizleri metafizik olana karşı metafizik bir kalkanla korur. Ve böylece

her pesimist cümlenin zemininde mutsuz kahkahalar belirir. Kahkahanın, gülmenin birçok çeşidi vardır. Ancak buradaki kahkaha, insanı sağlıklı kılan 'gülüş'lerin, 'gülümseme'lerin yuvalandığı yer değildir. Cioran'ın yakın dostu Samuel Beckett bu gülüşleri şöyle açıklar:

> Bana göre, Kızılderililerin çığlıklarının bile dahil olduğu 'Gülüş'ün her çeşidinden –aslına bakılırsa hiç de çeşit olmayan–, sadece üç tanesi dikkate şayandır: Acı Gülüş, Yalan Gülüş, Neşesiz Gülüş. Bunların hepsi birbirini takip eder, nasıl söylesem bilemiyorum, birbirini takip eder... Birbirini... Zihnin sıyrıntılarını ve küçükten büyüğe, alçaktan yükseğe, dıştan içe, kabadan inceye, konudan şekle geçişi takip eder. (...) "Acı Gülüş", iyi olmayan ne varsa ona güler; bu ahlaki bir gülüştür. "Yalan Gülüş", doğru olmayan şeye güler; bu entelektüel bir gülüştür. (...) Fakat "Neşesiz Gülüş" zihinle buluşan ve –ha!– diye burun ucuyla hale gelen bir gülüştür. Bu, gülüşe gülene gülen *risus purus*[83] gülüşüdür. Bu mutsuz olan ne varsa ona gülme ve afallamış halde en yüce nükteye biat etme halidir.[84]

Beckett'in bahsettiği *risus purus* yani *arı gülüş*, Cioran'ın *Soysuzlaşmanın Düsturu* (Précis de décomposition*)* isimli eserine *sourire exterminateur* yani haddini aşan gülüş olarak yansır. Dilini, memleketini yitirmiş, içindeki cennetten sürgün edilmiş ve başka dilde yazarak teselli olmuş Cioran eserlerinde, fiziğin haddini aştığı alandan gelen tüm seslere, *sourire exterminateur* bir gülüşle karşılık verir, metafiziksel bir üst gülüşle. Haddini, sınırını aşan gülüş, fizikötesinden bizlere seslenen dogmatik nüktelere karşı *gülüşe gülene gülen*dir. Neşe ile kederi farksız kılan aşka karşı gülen bir gülüştür. Bir can sıkıntısı olan yaşamın can sıkıntısında fark edilmesiyle açığa çıkan bir kıvılcımdır. Ona göre gerçek entelektüeller için yeğlenen nihai mahal yersizlerin, yurtsuzların tutundukları mevkilerdir. Yani ironinin cirit attığı yerlerdir. Bu mahal bu dünyaya ait olmayan zirvedir. Sonsuz şimdiden metafiziğin yoluna zemin hazırlayan hallerdir. Onu okurken, Kendi-Kendine-Karşı örmüş olduğu şahikadan bir gürültü gelir. Bu gürültü, gülüşün gürültüsüdür. Metafiziğe karşı cephe alan ve bu dünyaya ait olmayan *Metagülüş*'ün hararetidir.

Yirminci yüzyılın en büyük kültür, din, Tanrı eleştirmeni, nihilisti; kendini bütün tarihsel ütopyalardan özgür hisseden ve toplumları değiştiren te-

orilere kulak asmayan üslûp ustası, düşünür Emil Michel Cioran, mutlak ve salt öznelliğinin ücrasındaki evreni ve dünyayı yaratan ironide hayata fizyolojik olarak gözlerini yumduğunda 84 yaşında idi. Bu onun için bir yok oluş muydu, yoksa bir varoluş muydu, en azından fiziki engellerden ötürü, bilemiyoruz. Bir yandan varoluşa karşı bir tutkusu olan, diğer taraftan bütün düşüncelerini hayatın karşısına diken ve dolayısıyla bu paradoks içinde kendisine bir ironi adası yaratmış olan Cioran'ın, hayatın aroması dediği ölüme gözlerini açması, en azından yakından tanıdığım uykusuzlukla artık boğuşmuyor olmamasını gerektirdiği için, beni sevindiriyor. Ne de olsa *hiçler* yok olmazlar. Onlar öldüklerinde uyanırlar.

Notlar

1 'Cioran' Rumence aslı 'Joran' olan soy isminin Fransızca halidir. Rumence aslıyla 'Çoran' diye okunur. Fransızca haliyle ise 'Siğoran' diye okunur.
2 Ödenburg Macaristan'ın batısında, Klasenburg ise Siebenbürgen bölgesinin kuzeyindedir.
3 Bondy, Francois: *E.M. Cioran. Gespräche*, Wien/München/Zürich, 1972, s. 111.
4 Krş.: Reschika, Richard, *E. M. Cioran zur Einführung*, Junius, Hamburg 1995, s. 15.
5 Uscatescu, George, *Cioran in Frankreich*, Criticon 45 (1978), s. 35.
6 Jacob, Michael, Aus einem Interview, S.Gohr/J. Gachnang, *Bilderstreit, Wiederspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Köln 1989, s. 337.
7 Savater, Fernando, *Escribir para despertar*; El Pais, 23.10.1977, *E.M. Cioran, Convorbiri cu Cioran* (Cioran ile Toplu Söyleşiler), Bukarest 1993.
8 Bergfleth, Gerd, *E.M. Cioran. Ein Gespräch*, Tübingen 1985, s. 35.
9 Bondy, Francois, *E.M. Cioran. Gespräche*, Wien/München/Zürich, 1972, s. 112.
10 Krş.: Reschika, Richard, *E. M. Cioran zur Einführung*, Junius, Hamburg 1995, s. 20.
11 Bkz: Jaudeau, Sylvie; *Entretiens avec Sylvie Jaudeau suivis d'une analyse des œvres*, Paris 1990, s. 13.
12 Bkz: Raddatz, F.J., *Tiefseetaucher des Schreckens*, Ein ZEIT-Gespräch mit E.M. Cioran, Die Zeit Gazetesi, 4.8.1986.
13 Von der Heyden-Rynsch, Verena, "Der Mensch: Ein Rechen-fehler der Natur. Wiederentdeckt: der Dichter und Theoretiker E.M. Cioran", *Die Zeit* Nr.4, 18.1.1980, s. 26.
14 Krş.: Buhociu, Octavian, *Cioran in Rumänien*. Criticon 45 (1978), s. 36 – 38.
15 Bkz. Bondy, Francois, *E.M. Cioran. Gespräche*, Wien/München/Zürich, 1972, s. 111.
16 Türkçede –bildiğim kadarıyla– henüz yayımlanmamış bu eser Rumen Dili'nden Alman Dili'ne *Richard Reschika* tarafından tercüme edilmiştir. Bkz: Eliade, Mircea. *Die Hooligans*, Freiburg, 1993.
17 Paul Celan'ın durumu adı geçen diğer Romanyalı genç entelektüellerden kendisinin Yahudi olması ve yaşça daha genç olması sebebiyle ayrılır. Paul Celan, 23 Kasım 1920'de o zamanlar Romanya'nın Bukovina Bölgesi'nin başkenti olan bugün ise Ukrayna sınırları dahilinde olan Czernowitz'de Alman-Yahudi bir ailenin tek evladı olarak dünyaya gelmiştir. Asıl adı Paul Ancel'dir. Arkadaşı Ruth Kraft ile 1945 yılında Bükreş'e geldiğinde tanışmış olduğu Ro-

manya'daki Alman Dili ve Edebiyatı ile ilgili yayınlar yapan yayınevi sahibi Alfred Margul-Sperber, Paul Celan'ın şiirlerini yayınlamayı kabul etmekle beraber soy ismini de değiştirmeyi teklif eder ve Alfred Margul-Sperber'in eşinin tavsiyesiyle Rumen aslı Ancel olan (Rumen Dili'nde Ançel diye okunur) soyadı yerine Celan ismi önerilir. Bu sebeple adı daha sonraları Paul Celan diye anılır. Rumence aslının telaffuzunu göz önünde bulunduracak olursak Almancada söylendiği gibi Paul Selan yerine Rumen aslıyla Paul Çelan diye telaffuz edilmesi gereklidir. Fransa'nın Tours kentinde bulunan Ecole de Médicine'de Haziran 1938'de başladığı tıp öğrenimini İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle bir yıl sonra bıraktı. İkinci Dünya Savaşı esnasında *Czernowitz Üniversitesi*'nde bir süre Romanistik okudu. 1940 – 44 yılları arasında Czernowitz'in iki kez Sovyet güçleri tarafından ele geçirilmesi bir kez de Alman Ordusu'na bağlı Rumen birlikler tarafından yönetilmesi esnasındaki karışıklıklar, Yahudi aileleri zor durumda bıraktı. Irkçı birlikler Kuzey Bukovina'da yer alan Czernowitz şehrindeki birçok Yahudi'yi ya kamplara gönderdi ya da katletti. 1942 yılı sonbaharında Celan'ın babası, aynı yılın kışında ise annesi öldürüldü. Paul Celan, Temmuz 1942'de Tăbăreşti çalışma kampına gönderildi. Bu kampta kaldığı sırada, dostu Ruth (Lackner) Kraft'a şiirlerini ve diğer yazdıklarını mektupla düzenli olarak gönderdi. Şubat 1944'e kadar bu kampta ağır şartlar altında çalıştırıldı. Kampta yazdığı ve arkadaşı Ruth Kraft'a gönderdiği şiirleri 1944'ün sonuna doğru yayımladı. Bu kamptan sağ salim kurtulduktan sonra; 1945 – 47 yılları arası Bükreş'te bir yayınevinde mütercim olarak çalıştı. 1947 yılının sonundan 1948 yazına kadar Avusturyalı kadın edebiyatçı şair Ingeborg Bachmann ile tanışacağı Viyana'da, daha sonra ise Paris'te yaşadı. Paris Sorbonne Licence ès Lettres'de Alman Dili-Edebiyatı ve Dil Bilimi okudu. 1952 yılında grafikler üzerine çalışan sanatçı *Gisèle Lestrange* ile evlendi. 1958 yılında *Bremer Edebiyat Ödülü*'nü, 1960'ta Georg-Büchner Ödülü'nü aldı. William Shakespeare, Arthur Rimbaud, Alexander Block, Ossip Mandelstamm, Paul Valèry, Sergej Jessenin, Henri Michaux ve Emil Cioran'dan çeviriler yaptı. 1968 yılında *L'Éphémère* dergisini çıkardı. 1969 yılının sonbaharında İsrail ve Filistin'e seyahatler yaptı. 1970 yılının Nisan ayında Fransa'da intihar etti.

18 Bir nevi 'Dâhîler Kulübü', Bkz: Buhociu, Octavian: *Cioran in Rumänien*. Criticon 45 (1978), s. 37.

19 Bondy, Francois: *E.M. Cioran. Gespräche*, Wien/München/Zürich, 1972, s.112-113.

20 Raddatz, F.J., *Tiefseetaucher des Schreckens*, Ein ZEIT-Gespräch mit E.M. Cioran, Die Zeit Gazetesi, 4.8.1986.

21 Reschika, Richard, *E. M. Cioran zur Einführung*, Junius, Hamburg 1995, s. 55.

22 Bu kitap Fransızca olarak *Précis de décomposition* adıyla yayımlanmıştır. Almancaya ise 1953 yılında Paul Celan (1920 – 1970) tarafından 'Lehre vom Zerfall' başlığıyla çevrilmiştir.

23 Krş.: Kluback, William, *Finkenthâl Michael. The Temptations of Emile Cioran*. Peter Lang Publishing 1997, New York, s. 1-35.

24 Krş.: Bondy, Francois: *E.M. Cioran. Gespräche*, Wien/München/Zürich, 1972, s. 11

25 Buhociu, Octavian, "Cioran in Rumänien", *Criticon* 45 (1978), s. 36.

26 Cioran, E. M., "Begegnungen mit Paul Celan", *Akzente* 4 (Ağustos) 1989, s. 319. / Aslına bakılırsa bu cümleleri Fransızca kaleme aldığı *Précis de décomposition* (Soysuzlaşmanın Düsturu) adlı ilk eserinin Paul Celan (1920-1970) tarafından Almancaya çevrilmesi mevzu bahis olduğunda sarf etmiştir. Bu vaka apayrı bir makale konusudur. Celan ile çeviri hususunda çokta anlaşamayan Cioran ona çeviriyi defalarca yenilemesini söyler. Ancak tercüme olayı ikisinin arasında bir dostluk bağı oluşmasını sağlar.

27 Krş.: Bergfleth, Gerd: *E.M. Cioran. Ein Gespräch*, Tübingen 1985, s. 9; Ayrıca Karş: Reschika, Richard, *E. M. Cioran zur Einführung*, Junius, Hamburg 1995, s. 56-57.

28 Bu eser İngilizcede "A Short History of Decay", Almancada ise "Lehre vom Zerfall" adıyla basılmıştır. Türkçeye "Soysuzlaşmanın Düsturu" şeklinde çevirisi ise kendi tercihimdir.

29 Krş.: Kluback, William; Finkenthal, Michael. *The Temptations of Emile Cioran. The Making of a French Author*, Peter Lang Publishing 1997, New York, s. 49.
30 Krş.: Kluback, William; Finkenthal Michael. *The Temptations of Emile Cioran. The Making of a French Author*. Peter Lang Publishing 1997, New York, s. 50.
31 Picon, Gaëtan: *Panorama der neueren Literatur,* Fransa, Gütersloh: 1962, s. 243.
32 Buradaki savunmadan (Fransızcası: Apologie) kasıt Hıristiyanlığın müdafii anlamıdır.
33 Cioran, E.M., *Über das reaktionäre Denken. Zwei Essays*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1980, s. 13.
34 Bu eserin adı "Zamana Düşme" diye de tercüme edilebilir.
35 Cioran bu eserinde hayatında bir şekilde yer edinmiş Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Ceronetti, Mircae Eliade, Henri Michaux, Gabriel Marcel gibi bazı şahsiyetlerin portrelerini çizer.
36 "Anthropofugales Denken" (Antropofugal Düşünüş) ilk defa Ulrich Horstmann (1949) tarafından dillendirilmiştir. Antropofugal Düşünüş Horstmann'a göre merkezden ayrılan merkezkaç kuvveti gibi, insana sırtını dönüp ve sonra kendisini yok eden absürtün, hiçin farklı ve radikal yanını fark eden düşünme biçimidir. Acı verir, diğer bütün insanların acısını bir bireye yükler. Görebilen bireye. Bu düşünüş tarzına sahip filozoflar olarak da Nietzsche, Schopenhauer, Cioran ve Eduard von Hartmann gibi isimleri sayar. Bkz: Horstmann, Ulrich, *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Wien/Berlin. Medusa 1983, s. 94-95. Felsefe ve İngiliz Dili Edebiyatı Profesörü olan Horstmann'ın bu düşünceleri dile getirdiği *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht* adlı kitabı 1988 yılında Hamburg'ta Kleist Ödülü *(Kleist-Preis)* ile şereflendirilmiştir.
37 Grekçe: εἰρωνεία
38 İroni fiilinin failine sıfat ve aynı zamanda isim olarak, istihza eden, alay eden anlamında *müstehzi* kelimesini uygun görüyorum.
39 Bkz: Aristophanes, *Eşek Arıları (Yargıçlar)*, Çev.: Sabahattin Eyuboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Eylül 2002, 2. Basım, (Azra Erhat'ın Önsözü) s. 5–7.
40 Krş.: Joachim Ritter, Karlfried Gründer ve Gottfried Gabriel (yay. haz.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1971 – 2007, Basel Schwabe, 2007, C. 4. s. 577
41 Bkz: Hans-Egon Hass, Gustav-Adolf Mohrlüder (yay. haz.), *Ironie als litearisches Phänomen, / Die Bedeutung von "Ironie",* Knox Norman, Verlag Kiepenhauer & Witsch Köln 1973, s. 21-24.
42 Krş.: Hass, Hans-Egon; Mohrlüder Gustav-Adolf, *Ironie als Phänomen*, Verlag Kiepenhauer & Witsch Köln 1973, s. 21 – 31.
43 Bkz: Müler, Marika, "Aristoteles: Ironie und Ethik", *Die Ironie: Kulturgeschichte und Textgestalt*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1995, s. 7.
44 Krş.: Kierkegaard, Søren, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Gütersloh 1841, 1991. s. 216.
45 Krş.: Büchner, Wilhelm, *Über den Begriff der Eironeia,* Hermes 76, 1941, s. 339 – 358.
46 Bu konuda bkz: Müler, Marika, "Aristoteles: Ironie und Ethik", *Die Ironie: Kulturgeschichte und Textgestalt*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1995, s. 9 – 11.
47 Krş.: Bechler, Ernst, *Ironie und literarische Moderne,* Schöningh, Paderborn 1997, s. 10.
48 Krş.: Schlegel, Friedrich, *Über das Studium der Griechischen Poesie* FS I, s. 297 – 367, Bechler, Ernst, *Ironie und literarische Moderne,* Schöningh, Paderborn 1997, s. 10.
49 Schlegel, Friedrich, *Über das Studium der Griechischen Poesie* FS II, s. 152, Bechler, Ernst, *Ironie und literarische Moderne,* Schöningh, Paderborn 1997, s. 11.
50 Emil Cioran'ın Nietzsche ile olan ilişkisi için ayrıca bkz: Guth, Rupert, *Dichtung und Philosophie*, "E. M. Ciorans Nachdenken über das Dasein", 1987, s. 114 – 121.
51 Bondy, Francois, *E.M. Cioran. Gespräche*, Wien/München/Zürich, 1972, s. 39.

52 Emil Cioran'ın şiir ile olan ilişkisi için bkz: Kluback, William, *Finkenthâl Michael. The Temptations of Emile Cioran / The Gnomic Poet*, Peter Lang Publishing 1997, Newyork. s. 131 – 143.
53 Krş.: Kluback, William, *Finkenthâl Michael. The Temptations of Emile Cioran / The Gnomic Philosopher,* Peter Lang Publishing 1997, New York. s. 143 – 153.
54 Handke, Peter, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg 1982, s. 28.
55 Handke, Peter, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg 1982, s. 182.
56 Bkz: Genç, Mehmet Sabri, *Şey ve Tan, Rütbeli Ruhlar Cehennemi,* Şûle Yayınları, İstanbul 2008, s. 29 – 34.
57 Cioran, E. M., *Lehre vom Zerfall*, Sonderausgabe, 1. Aufl., Stuttgart : Klett-Cotta, 1987. s. 126
58 *A.g.e.*, s. 126,
59 A.g.y.
60 Cioran'ın Budizm ve diğer bilgeliklerle ilişkisi için bkz: Kluback, William, *Finkenthâl Michael. The Temptations of Emile Cioran*. A Buddhist "Zoon Politikon"?, Peter Lang Publishing 1997, Newyork. s. 99 – 109.
61 Krş.: Cioran, Emile M., *Dasein als Versuchung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983, s. 7.
62 *A.g.e.*, s. 20.
63 Cioran, Emile M., *Syllogismen der Bitterkeit* [Fransızcadan Çev. ve yay. haz.: Kurt Leonhard], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. s. 26.
64 Cioran, Emile M., *Vom Nachteil, geboren zu sein*, [Çev.: François Bondy], 5. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. s. 131.
65 *A.g.e.*, s. 36.
66 Krş.: Cioran, Emile M., *Die verfehlte Schöpfung,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989. s. 116 ve krş: Cioran, Emile M., *Vom Nachteil, geboren zu sein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. s. 23.
67 36. Dipnota bakınız. Ayrıca krş: Bkz: Horstmann, Ulrich, *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Wien/Berlin. Medusa 1983, s. 94 – 95.
68 Krş.: Quack, Josef, *Über einige Gedanken Ciorans*, Konkursbuch 15, 1986, s. 160 [bkz: 141-164]
69 Almancası: Die Desillusionist (Hâyal kırıklığına uğrayan, aldanan).
70 Quack, Josef, *Über einige Gedanken Ciorans*, Konkursbuch 15, 1986, s. 160.
71 Cioran, Emile M., *Dasein als Versuchung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983, s. 204.
72 Bkz: Sontag, Susan, *Against interpretation,* London, Vintage, 2001. IX, s. 38.
73 Bkz: Von der Heyden-Rynsch, Verena, "Der Mensch: Ein Rechen-fehler der Natur. Wiederentdeckt: der Dichter und Theoretiker E.M. Cioran", *Die Zeit,* Nr.4, 18.1.1980
74 A.g.y.
75 Bkz: Cioran, Emil M., *Faszination der Asche*, in: Neue Zürcher Zeitung, 5./6.4.1985, s. 37.
76 A.g.y.
77 Von der Heyden-Rynsch, Verena, "Der Mensch: Ein Rechen-fehler der Natur. Wiederentdeckt: der Dichter und Theoretiker E.M. Cioran", *Die Zeit* Nr.4, 18.1.1980.
78 Cioran, Emil M., *Der zersplitterte Fluch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1987, s. 124.
79 Bkz: Cioran, Emile M., *Gevierteilt,* Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991, s. 79.
80 Cioran, Emile M., *Vom Nachteil, geboren zu sein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. s. 13.
81 *A.g.e.*, s. 34.
82 Savater, Fernando, *Versuch über Cioran*, Münih, Raben Verlag, 1985, s. 167.
83 *On Humour* adlı kitabın yazarı felsefeci, yazar Simon Critchley bir söyleşisinde *risus (saf, arı) purus*'u (gülüş) şöyle izah ediyor: "For me, it is this smile - deriding the having and the not having, the pleasure and the pain, the sublimity and suffering of the human situation - that is the essence of humour. This is the risus purus, the highest laugh, the laugh that laughs at the laugh, that laughs at that which is unhappy, the mirthless laugh of the epigraph

to this book. Yet, this smile does not bring unhappiness, but rather elevation and liberation, the lucidity of consolation. This is why, melancholy animals that we are, human beings are also the most cheerful. We smile and find ourselves ridiculous. Our wretchedness is our greatness." Bkz: http://www.culturewars.org.uk/2002-12/simoncritchley.htm

84 Bkz: Beckett, Samuel: *Watt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. s. 55 (Bu paragrafı Almancadan çevirdim. Türkçesi için bkz: Beckett, Samuel: *Watt*, Çev.: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 39 – 40.)

Kaynakça

Aristophanes, *Eşek Arıları (Yargıçlar)*, Çev.: Sabahattin Eyuboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Eylül 2002, 2. Basım, (Azra Erhat'ın Önsözü) s. 5 – 7.

Bechler, Ernst, *Ironie und literarische Moderne,* Schöningh, Paderborn 1997, s. 10.

Beckett, Samuel: *Watt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

Bergfleth, Gerd, *E.M. Cioran. Ein Gespräch*, Tübingen 1985.

Bondy, Francois: *E.M. Cioran. Gespräche*, Wien/München/Zürich, 1972.

Buhociu, Octavian, "Cioran in Rumänien", *Criticon* 45 (1978), s. 36 – 38.

Büchner, Wilhelm, "Über den Begriff der Eironeia", Hermes 76, 1941, s. 339 – 358.

Cioran, E. M., *Lehre vom Zerfall*, Stuttgart : Klett-Cotta, 1987. s. 126.

Cioran, E. M., *Dasein als Versuchung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983.

Cioran, E. M., *Syllogismen der Bitterkeit*,Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

Cioran, E. M., *Vom Nachteil, geboren zu sein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

Cioran, E. M., *Die verfehlte Schöpfung,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

Cioran, E. M., *Begegnungen mit Paul Celan*, Akzente 4 (August) 1989.

Cioran, E. M., *Über das reaktionäre Denken. Zwei Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.

Cioran, E. M., "Faszination der Asche", *Neue Zürcher Zeitung*, 5./6.4.1985.

Cioran, E. M., *Der zersplitterte Fluch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1987.

Cioran, E. M., *Gevierteilt,* Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991.

Cioran, E. M., *Von Tränen und von Heiligen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

Eliade, Mircea. *Die Hooligans*, Freiburg, 1993.

Guth, Rupert, *Dichtung und Philosophie*, *E. M. Ciorans Nachdenken über das Dasein*, 1987.

Handke, Peter, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg, 1982.

Hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1971 – 2007, Basel Schwabe, 2007, C. 4.

Hans-Egon Hass, Gustav-Adolf Mohrlüder (yay. haz.), *Ironie als litearisches Phänomen*, / *Die Bedeutung von "Ironie",* Knox Norman, Verlag Kiepenhauer & Witsch Köln 1973.

Horstmann, Ulrich, *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Wien/Berlin. Medusa 1983.

Jacob, Michael, Aus einem Interview, S.Gohr/J. Gachnang, *Bilderstreit, Wiederspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Köln 1989.

Jaudeau, Sylvie; *Entretiens avec Sylvie Jaudeau suivis d'une analyse des œvres*, Paris 1990.

Kierkegaard, Søren, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. Gütersloh 1841, 1991.

Kluback, William, *Finkenthâl Michael. The Temptations of Emile Cioran*. Peter Lang Publishing 1997, New York.

Müler, Marika, "Aristoteles: Ironie und Ethik", *Die Ironie: Kulturgeschichte und Textgestalt*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1995 içinde.

Picon, Gaëtan: *Panorama der neueren Literatur*. Frankreich. Gütersloh: 1962, s. 243.

Quack, Josef, *Über einige Gedanken Ciorans*, Konkursbuch 15, 1986, s. 141–164.
Raddatz, F.J., "Tiefseetaucher des Schreckens, Ein ZEIT-Gespräch mit E.M. Cioran", *Die Zeit*, 4.8.1986
Reschika, Richard, *E. M. Cioran zur Einführung*, Junius, Hamburg 1995, s. 15.
Savater, Fernando, *Escribir para despertar*; El Pais, 23.10.1977, *E.M. Cioran, Convorbiri cu Cioran* (Cioran ile Toplu Söyleşiler), Bükreş 1993.
Savater, Fernando, *Versuch über Cioran*, München, Raben Verlag, 1985.
Sontag, Susan, *Against interpretation*, London, Vintage, 2001.
Uscatescu, George, "Cioran in Frankreich", *Criticon* 45, 1978.
Von der Heyden-Rynsch, Verena, "Der Mensch: Ein Rechen-fehler der Natur. Wiederentdeckt: der Dichter und Theoretiker E.M. Cioran", *Die Zeit,* 8.1.1980, s. 26.



Amargi Kış Sayısı
Çok Sıcak...

Gündem sıcak.
Hayat ateş pahası...
Yoksulluk, güvencesizlik, şiddet, savaş çok yakıcı.
Karamsar bir iklimdeyiz.
Amargi Feminist Dergi bu karamsarlığı okumaya,
yakıcı sorunları tartışmaya devam ediyor...
"Yerel Siyaset - Esas Siyaset" dosyamızda;
"kadın sorunları"nın yer ile ilişkisini kurmaya,
deneyimleri yeniden kendi mekanlarında
anlamlandırmaya çalıştık...

Amargi'ye hemen bakın...
Bu bakışma bize iyi geliyor...

İroninin Yaptırımları: Rorty'de İroni, Otonomi ve Olumsallık

JOHN OWENS

Richard Rorty'nin ideal kişisi olan "ironist" aynı anda iki farklı proje taahhüt eder.

İlki metafiziğin reddidir, ki "olumsallığı aşarak evrenselliğe ulaşmak" yolunda tüm felsefi ve teolojik çabanın terk edilmesini içerir.[1] Bu ilk proje, yirminci yüzyılın metafiziği sonlandırma adına tanık olduğu sayısız girişimin yanında artık pek kayda değer değildir. İkinci proje ise ancak son birkaç onyıldan bu yana hız kazanmıştır. "Daha önce hiç hayal edilmemiş" bir şey yapma denemesi[2] olarak tanımlanan bu proje aynı zamanda "miras alınmış olumsallıklar"dan özgürleşme çabasıdır.[3] Yaşamın pek çok olumsallığı aslen devralınmış olduğuna göre bunlardan kurtulmak uzun erimli bir iştir ve bütünüyle Nietzscheci bir yaşam tarzını peşi sıra getirir. Rorty kimi zaman bu iki proje basitçe tek bir projenin iki yüzüymüş gibi konuşur. Örneğin kişinin, "Tek Doğru Tanım yerine alternatif tanımlardan oluşan ve genişleyen bir repertuarı amaç edindiğinde"[4] ironist olduğunu söyler, sanki ilkini reddetmek ikincisini benimsemek anlamına gelirmiş gibi. Oysa metafiziği reddetmiş olan kişi pekâlâ halihazırdaki olumsallıklarıyla yaşamayı sürdürebilir. Eğer gündelik söz dağarcığımı, toplumumun kendi gailesi içinde geliştirdiği, konuşmaya elverişli bir yol olarak görüyorsam neden durup dururken onu değiştirmeyi ya da ötesine geçmeyi isteyeyim?

İkinci proje ilkiyle gerilim içerisindeymiş gibi gözükebilir. İronistlerin yaz kış demeden uğraşmalarını gerektirecek kalıcı bir program ortaya atmaktadır. Burada, insanlık durumunun sonunun göründüğüne, neyin her

durumda yapmaya değer olduğunun önceden bilindiğine dair gizil iddia, tam da metafiziği andırmaktadır. Kişinin kendini metafizikten ve dinden özgürleştirmesi, fakat bir yandan da neyin yapılmaya değer olduğuna dair kapsamlı bir felsefi görüşü muhafaza etmesi mümkün müdür ki ironi negatif programının yanı sıra pozitif bir program da sunabilsin? İronizm, büyük yaşamsal görevlerden, Tanrının veya gerçekliğin yahut insan doğasının yaptırımlarından özgürleşmekle başlar. Öyleyse nasıl olup da bununla pek de bağdaşır gözükmeyen bir dizi görevle son bulur? İronistler işleri bitince huzur ve sükûnete kavuşmayı ummuş olabilirler. Ancak böyle olmayacaktır. İroni göreve çağırır; ironizmin kendisi, "yaşam boyu süren bir ödevdir".[5] Tuhaf bir hükümdür bu; Rorty'nin bu hükme nasıl vardığını sormakta fayda vardır.

I

Rorty ironiyi, "sağduyu" tabir ettiği şeyin karşıtı olarak tanımlar. Sağduyulu konuşmacılar kendi formülasyonlarının varolan tek gerçekliği—diğer bütün söz dağarcıklarının aslında aramakta olduğu gerçekliği—(olabildiğince) yakaladığını varsayarlar. Sağduyulu konuşmacılar, alternatif söz dağarcıklarını, kendilerininkinden ayrıldığı ölçüde, kendi söyledikleri şeyin aynısını söylemeye çalışanların kusurlu ya da ilkel gayretleri olarak görürler.

> Sağduyuya sahip olmak, bu söz dağarcığında (yani, "sağduyu") formüle edilmiş önermelerin alternatif nihai söz dağarcıkları kullananların inançlarını, eylemlerini ve yaşamlarını betimlemeye ve yargılamaya yeteceğini sorgulamaksızın kabul etmektir.[6]

Rorty'nin farklı bir bağlamda verdiği örneği geliştirecek olursak,[7] sağduyulu bir Freudcu, Aziz Paulus'un günah ve inayetten konuşurken aslında benlikteki eşikaltı karmaşalara atıf yaptığını varsayar. Alternatif bir söz dağarcığının sağduyulu konuşmacının söz dağarcığından farklılaşan yanı ciddiye alınmaz. Sağduyulu konuşmacılar, alternatif bir söz dağarcığının, dünyayı doğru dürüst görebilseydi kendilerinin söyledikleriyle birebir örtüşeceğini düşünürler. Kendi söz dağarcıklarını özbilinçten yoksun biçimde kullanırlar; aslında pek çok söz dağarcığından sadece biri olduğunu göremeyecek kadar onun içine gömülüdürler. Sağduyu, kuşkucu ya da göreci saldırı karşısında kendi bakış açısını güvenceye almaya çalıştığında metafiziğe dönü-

şür. Kendi basmakalıp fikirlerini genellemeye başlar, tıpkı etik üzerine yazılarında Aristoteles'in yaptığı iddia edildiği gibi.[8] Sonra da bu beylik fikirlerin olumsal değil zorunlu olduğunu, gerçekliğin, aklın ya da insan doğasının asli yapısının parçası olduğunu ve dünya üzerine sağduyulu biçimde konuşmaya çalışan hiç kimsenin bunlara başvurmadan edemeyeceğini göstermeye çalışır.

Öte yandan, ironistler bu türden temellere sahip olunamayacağının farkındadır. İroni ustası "en merkezi inanç ve arzularının olumsallığıyla yüzleşir".[9] İronist Freudcular bilir ki hiçbir şey, ne Tanrı, ne dünya ne de insan doğası, Aziz Paulus'unkine karşı onların Freudyen söz dağarcığına ikrar verecektir — ya da tersi. Bunun göreliliğe yol açması şart değildir, çünkü görelilik ancak bir düşünür, (1) temellerin zaruretini ve (2) onlara sahip olmadığımızı savunuyorsa söz konusu olur. İronistler bu inançların ikisinden de aynı anda kurtulmayı isterler, metafizik arzulara da onlara kavuşma olasılığına da veda ederler. Her dilin, önümüzde açtığı dünyayla birlikte, pek çok olasılıktan yalnızca bir tanesi olduğunun[10] ve başka türlü olabileceğinin ayırtındadırlar.

Buraya kadar, ironi negatif bir programdır. İronistler ancak birileri metafizikten bahsetmeye kalkışınca kendilerini ele verirler. Geri kalan zamanda davranışları diğer insanlardan farksızdır. Kendi konumlarını açıklamak için felsefeci olmayan insanlarınkine benzer (olumsal) nedenlere başvururlar. İronist Freudcular kendi söz dağarcıklarının Aziz Paulus'unkinden daha kesin ve üretken, dolayısıyla daha iyi olduğunu ileri sürebilirler. Onlar ancak Aziz Paulus taraftarları Aziz Paulus'un şeylerin nihai hakikatini açıkladığını iddia ettiklerinde ironikleşirler.

Buraya kadar felsefi ironi bir olumsal söz dağarından diğerine hareket etmek için herhangi bir bariz itki sunmuyor. Örneğin, onyedinci yüzyıl başlarındaki Aristotelesçi fizikçileri düşünürsek, –ki aynı zamanda ironist idiler– ironizmleri Galileocu fiziğe geçmelerine vesile olmayacaktı. Aristotelesçi fiziğe ironik yaklaşan bir kişi aslında Galileocu alternatif konusunda da bir o kadar ironik olmalıdır. En iyi ihtimalle, metafiziğe dair ironik bir bakış böyle bir geçişe yer açabilir. Hakikate sahip olduğunu düşünen metafizik yönelimli Aristotelesçiler bu inançlarında, Aristotelesçiliğin sadece konuşmaya elverişli bir araç olduğunu düşünenlerden daha inatçı olabilirler. Felsefi ironi felsefenin bir kısmını temizlese de geri kalan her şeyi olduğu gibi bırakır. Bir fizikten diğerine geçiş için bir saik sunmaz.

Rorty'nin ironistleri bundan öteye gider gibi gözükmektedirler. Heidegger'in tarihin başlangıcına dair yorumunu tartıştığı *Essays on Heidegger*'de (Heidegger Üzerine Denemeler) Rorty şöyle diyecektir:

> [Tarih], ilk ironist kullanımda olan nihai söz dağarcığından kuşku duyduğunda başlar. Birinin "belki de konuştuğumuz biçimde konuşmak zorunda değiliz" dediği an başlar, ki bu yalnızca "şuna X yerine belki de Y demeliyiz" anlamına gelmez. Şu anlama gelir: "Belki de X'in ve Y'nin içinden türediği dil oyununun kendisi yanlıştır; herhangi belirgin bir nedenden dolayı, ya da bildik bir ölçütü yerine getirmekte yetersiz kaldığı için değil, sadece, ne de olsa dil oyunlarından yalnızca bir tanesi olduğu için."[11]

Burada ironistin halihazırdaki dilin pek çok dil içinden yalnızca biri olduğunu keşfetmesi, onun yanlış olup olmadığını sorgulamasına, daha iyi bir başka dilin olabileceği ihtimalini içinde taşımasına neden olur. Eninde sonunda yalnızca bir dil olduğunu ve kendisinin ona sahip olduğunu düşünen bir metafizikçi dışında herhangi birinin bu şekilde rahatsızlık duymasını anlamlandırmak pek de kolay değildir. Eğer Rorty bütün insani durumların aslında hep metafizik dürtülerle yüklü olduğunu düşünüyor olsaydı, ironistin neden devamlı hareket halinde olması gerektiği de aşikâr olacaktı. Rorty kimi zaman bu şekilde konuşur, şu an kendini metafizikten kurtarmaya çalışmayanların tekrar metafiziğin içine düşmekten kaçınmak için böyle davrandığını ima eder. İronist sürekli '*Weltanschauung*', 'perspektif', 'diyalektik', 'kavramsal çerçeve', 'tarihsel dönem', 'dil oyunu', 'yeniden tanımlama', 'söz dağarcığı' ve 'ironi' gibi kavramlar kullanarak kendisine köksüzlüğünü hatırlatır.[12] Bu tür bir tavır konuşmacıyı metafizikten ironiye göç etmeye ve oraya vardığında kendi dilinin olumsallığına dair farkındalığı sürdürmeye teşvik etse de, halihazırdaki olumsal dilden uzaklaşmak için cesaretlendirmeye yeterli değildir.

Belirli bir dilsel perspektifin ötesine asla geçemediğimiz yönündeki hatırlatmalar bizi ancak halihazırda metafizik bir dil kullanıyorsak rahatsız eder. Eğer durum bu değilse, olumsallığın olumlanması her şeyi sadece olduğu gibi bırakır. Rorty'nin tanımına göre ironistler metafiziği geride bırakmıştır. Fakat buna rağmen kullanmakta oldukları dili felsefi gerekçelerden ötürü sorgulamak ve belki de değiştirmek isterler. Kitabın ilerisinde Rorty ironist programı daha doğrudan tanımlar. İronist

> Kendisine miras kalan olumsallıklardan sıyrılarak kendi olumsallıklarını yapmaya, eski bir nihai söz dağarcığından sıyrılarak tamamı kendisine ait bir nihai söz dağarını biçimlendirmeye çalışıyordur.[13]

Bu, yalnızca metafizik bahsi geçtiğinde tüyleri dikelen birini tarif etmiyor. İroni, bir olumsal söz dağarcığından diğerine geçişin saiki haline gelmiştir. Neden böyle olsun? İronistler neden kullanımdaki en iyi (olumsal) söz dağarcığında sükûnetle karar kılmasınlar, önlerine daha iyisi çıkana kadar neden ona bağlı kalmasınlar? Metafiziği yerle bir eden bir felsefenin olumsallıkla uzlaşmamıza yardımcı olduğu varsayılır. O halde bize kimi olumsallıkları (devralınmamış olanları) diğerlerine tercih etmemizi söylemesinin nedenini anlamak güçtür. Gündelik akıl yürütmeler bunu yapabilir fakat felsefi olan değil. Öyleyse devralınmış olumsallıklardan kurtulma projesi nereden gelmektedir?

II

Söz dağarcıklarının nihai olumsallıklarını kabul etmekle birlikte, Rorty'nin ironistleri otonomiyi kurmak ve sürdürmek istemektedir. Bu iki amaç arasındaki gerilim aşikârdır. Otonominin geleneksel olarak tam da olumsallığın aşılmasıyla elde edileceği düşünülür. Yaşama, bize miras kalan ve bize hâkim olmasına izin verdiğimiz etkenlerin denetiminde, Kant'ın deyimiyle "kendi isteğimizle vesayet altında"[14] başlarız. Bu durumun ötesine geçip, miras aldıklarımızı yoğurup kendi içlerinde temellendirilmiş ve böylece salt olumsal olmaktan çıkmış bir inanç ve alışkanlıklar kümesine dönüştürerek rasyonel eyleyenlere dönüşürüz. Bu proje, metafiziğe bağlılığı da (en azından Rorty'nin bu sözden anladığı anlamda) peşi sıra getirir – ahlaki benlik ile doğal, zaman-mekânsal nedenler; ahlaki günah ile pratik caydırıcılık veya genel ilkeler ile tikel eylemler arasındaki ayrım.[15] Rasyonel olmakla bütün rasyonel eyleyenlerin içinde devindiği ve yaşadığı söz dağarına dahil olduk. Rorty, Kant'ı bu görüşün en yetkin savunucusu addeder.[16]

Rorty'nin ironistleri olumsallığı aşmaksızın otonomi isterler. Otonom duruma niteliğini veren inanç ve etkileri, tıpkı bu durumun geride bıraktığı inanç ve etkiler kadar olumsal olarak görürler. İronistler herkes gibi "doğal güçlerin nedensel ürünüdürler."[17] Burada otonomi ne anlama gelir? Rorty'nin ironistleri otonomiyi, olumsallığın değil başkalarının olumsallıklarının üstesinden gelerek elde etmişlerdir.

> [İronist] sadece tüm ironistlerin yaptığını yapıyordur – otonomi için çaba göstermek. Kendisine miras kalan olumsallıklardan sıyrılarak kendi olumsallıklarını yapmaya, eski bir nihai sözcük dağarından sıyrılarak tamamı kendisine ait bir nihai sözcük dağarını biçimlendirmeye çalışıyordur.[18]

Aydınlanmış olan hiç kimse başkalarının kendisine neye inanması ve ne yapması gerektiğine dair bir reçete vermesini istemez. Ancak bu kaçınma genelde o tür reçetelerin olumsallığından kaynaklanır. Aklın evrensel reçetelerine (kendisine koyduğu yasalara) dayanmak yerine olumsal olduğu için, bu reçeteler bağımlılık anlamına gelir. İronist bunların olumsallığına değil devralınmış niteliğine, bir başkası tarafından tasarlanmış oluşuna itiraz eder. Rorty'nin otonomi anlayışıyla geleneksel otonomi anlayışı arasındaki ayrımın en belirgin hale geldiği yer, programının yeni bir söz dağarcığını işaret eden kısmıdır. İronistin yeni bir söz dağarcığı icat etme isteği, aklın yegâne söz dağarcığına dahil olmak isteyen Kantçı rasyonel eyleyenin programıyla taban tabana zıttır. Kantçı anlamda rasyonel biçimde konuşmak tam da önceden buyrulmuş, evrensel bir kategoriler kümesine dahil olmaktır. Rorty nasıl olup da tam karşıt fikirde, otonominin yeni bir söz dağarcığını baştan farz ettiğinde, ısrar etmektedir?

Bunun yanıtı sanki, Rorty'nin nihai söz dağarcıklarının statüsü konusundaki duruşuna daha yakından bakmakta yatıyor. O sadece geleneksel metafizik söz dağarcıklarını reddetmekle kalmaz. Bu söz dağarcıklarının statüleri hakkında alternatif bir açıklama da getirir; bunların kaynağının bireylerin özel seçimlerinde aranması gerektiğini söyler. Rorty on dokuzuncu yüzyıl sonuna doğru bakış açısında meydana gelen bir değişimi tarif eder:

> Böylece yeni bir söz dağarcığını bütün diğer söz dağarcıklarının yerini alacağı varsayılan bir şey olarak, gerçekliği temsil ettiğini iddia eden bir şey olarak değil, basitçe bir diğer söz dağarcığı, bir diğer insani proje, bir kişinin seçtiği mecaz olarak görmek olanaklı hale geldi.[19]

Rorty kitabın daha sonraki bölümlerinde bu tarifi güçlendirecek, "bütün söz dağarcıkları insan yaratısıdır" ve felsefi bir tartışmaya tek bir söz dağarcığını dayatma çabası, onun "söz dağarcıkları içinde yalnızca biri, şeyleri tanımlama yollarından yalnız bir tanesi" olduğu ortaya çıktığında kaçınılmaz olarak başarısızlığa uğrar diyecektir.[20] Hakikatin bütün mihenk

taşları "kültürel yapıntılar"dır.[21] Rorty burada metafizik tanımlara saldırmanın ötesine, nihai söz dağarlarının gerçekte ne olduklarına ilişkin bir alternatif görüşe ilerlemektedir—insan yaratıları vesaire. Önceki yapıtı *Philosophy and the Mirror of Nature*'da (Felsefe ve Doğanın Aynası) Rorty felsefeyi yüceltmenin, insanı "kendisini ya da herhangi başka bir şeyi, seçenekli tanımların ötesinde bildiği gibi bir yanılgıdan daima koruduğunu" söyler.[22] Bu son ifade, D. Z. Phillips'ten ciddi eleştiri almıştır. Kendisi, metafizik söz dağarcıklarının eleştirisinde Rorty'yle hemfikir olmakla birlikte o noktada durulması gerektiğini, nihai söz dağarcıklarının gerçek statüsünün "seçenekli tanımlar" olduğu gibi bir açıklamaya girişilmemesini savunur.[23] Rorty'nin alternatif açıklaması ilk bakışta metafiziğe dosdoğru geri döner gibi gözükmektedir. Rorty bütün insani söz dağarcıklarının aslında tek tek konuşmacıların pragmatik kurguları olduğunu ima etmektedir; konuşmacıların kendi kullandıkları söz dağarcığına ilişkin ne tür bir açıklama yaptıkları fark etmez. Bu, sağduyulu Freudyenlerin Aziz Paulus'un müritlerinin açıklamasına gösterdiği tepkinin aynısıdır. Kabul etmek gerekir ki *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*'da Rorty, on dokuzuncu yüzyıl sonunda yeni bir söz dağarıcığını pek çok muadili içinde yalnız bir tanesi olarak görmek "olanaklı hale geldi" sözüyle yetinmek konusunda dikkatlidir. Benzeri tür bir niteleme yukarıdaki ikinci alıntıyı, Rorty'nin, söz dağarcığı pek çoğu içerisinden yalnız biri olarak "görülmeye başlandığında" tartışmada tek bir söz dağarcığını dayatmanın başarısızlığa uğrayacağına dair sözünü çerçeveler.[24] Dolayısıyla Rorty, alternatif bir metafizik önermekten geri durduğunu, şeylerin gerçekte böyle olduğuna dair hiçbir iddiada bulunmaksızın, sadece "bu biçimde düşünmeyi denememizi" önerdiğini iddia edebilir.[25]

Gelgelelim söz dağarcıklarını, her biri konuşma biçimlerinden yalnızca biriymiş gibi görmemiz önerisi, kötü bir metafizik bakış açısını deneme önerisidir; farklı dil parçaları arasındaki gerçek statü farklarını gözardı eder. Bu görüşün ima ettiği tercih konusundaki kayıtsızlık, konuşmacıyı gerçek söz dağarcıklarının (dini, etik, bilimsel vb) ciddiyetini gözardı etmeye teşvik ederek bunların tümünü tek bir estetik tercih modeli içinde eritir. Bu da konuşmacıya abartılı bir özgürlük vehmederek hiçbir söz dağarcığı büyük metafizik iddialarda bulunmaz konumundan, hiçbir söz dağarcığı herhangi bir büyük iddia taşımaz (ve istenildiğinde vazgeçilebilir ya da değiştirilebilir) konumuna atlamaya teşvik eder.

İçsel değeri ne olursa olsun, Rorty'nin söz dağarcıklarını estetik tercihler olarak görmemiz yönündeki çağrısı ironistin tuhaf güvensizliğinde önemli bir öğe gibi gözükmektedir. Eğer benim söz dağarcığım bir başkasının olumsal söz dağarcığından öte bir şey değilse, bu durum otonomi arzusuyla çatışır. Rorty bazen postmodern bir figür olarak betimlenir—ki kendisinin bu betimlemeden bazı kuşkuları vardır.[26] İronistin güvensizliği ise kısmen modernliğe has kaygılardan beslenir, kişinin kendi söz dağarcığı dışında kalan her şeyin başkasının söz dağarcığına teslim olmak anlamına geldiği durumda duyulan otonomi arzusu gibi.

Rorty böyle bir korkuyu "güçlü şair" dediği karakterle ilişkilendirerek betimler:

> Aristoteles'in felsefenin kaynağında olduğuna inandığı hayret etme duygusu bir kimsenin kendisini kendinden daha geniş, daha güçlü ve daha soylu bir dünyada bulmasına duyduğu hayretti. Bloom'un şairlerinin çıkış noktası olan korku, kişinin yaşamının böyle bir dünyada, asla kendisinin yaratmadığı, miras kalmış bir dünyada sona ereceğine dair korkusuydu.[27]

Aristoteles ve Bloom'un şairleri arasındaki fark Rorty'nin metafiziği, söz dağarcıklarının gerçekte ne olduğuna dair alternatif bir açıklamayla ikame etmesinin dolaysız sonucunu açıklar. Eski metafizik söylem ehilleri için ortak bir dil akıl sağlığına ulaşmanın yoluydu, herkesçe paylaşılan biricik gerçekliğe geçit sağlardı. Bireyler rasyonel eyleyen olarak kimliklerini böylesi bir söz dağarcığına erişmekle kazandıkları için, miras alınan dil bireyselliğe hiçbir tehdit oluşturmuyordu. Ancak her bir dünya bir söz dağarcığının ürünüyse ve her söz dağarcığı da birinin keyfi icadıysa, o zaman işler değişir. Bir başkasının dünyasının parçası olmak ya da kendiminkini yaratmak seçenekleriyle karşı karşıya kalırım. İronik bir benlik, kendinden öte bir şeye dokunma iddiası taşımayan parçalardan yapılmış olduğunu kabul eder. Böyle bir dünyada en kötü sonuç bir başkasının parçalarını almaktır. "insan... basmakalıp parçalarla oynayarak yaşamını geçirmiş olur." Buysa, "insanın gerçekte bir beni olmamış" demektir.[28]

Başkalarının tasarladığı biçimlerde konuşarak yaşamımızı geçirmiş olacağız. Rorty'nin ironistlerle özdeşleştirdiği güçlü şairler, hakikaten kendilerine ait yeni tanımlar bulmak yoluyla devralınmış tanımlardan kaçmaya girişirler. Güçlü şair modelleri, "yaşamlarını, devralınmış olumsallıkların yeri-

ne kendi imalatı olanları koymakla geçiren" Nietzsche ve Proust gibi düşünürlerdir.[29] Bu, bir ironistin söz dağarcıklarını sıkça değiştirme isteği içinde oluşunu bir parça açıklıyor. Sorun olumsallık değildir—hepimiz zaten buna mahkûmuz. Sorun, olumsallıklarımızın bir başkasına ait olmasıdır. Kişinin söz dağarcığını değiştirmesi, dilsel bir kalıttan kurtulması, bir benlik kazanmasının parçasıdır.

Rorty sanki burada aşikâr bir soruyu sormadan geçiyor—başkalarının sözcük dağarcıklarının ötesine geçme itkisinin kendisi de devralınmış bir olumsallık olabilir mi? (Başkaldırmaya duyulan ergen ihtiyacından söz ederiz, ki bu artık ergenliğin bir evresi olarak düzen tarafından uysallıkla sindirilmiştir). Aydınlanma ve sonrası ne de olsa Batı'da, salt olumsallığı aşma konusunda güçlü bir retorik yerleştirmiştir. Eğer üstesinden gelme güdüsü başlı başına devralınmış bir olumsallıksa neden bizzat bunun da üstesinden gelinmesin? Burada Rorty'nin gizliden gizliye kendi alternatif metafizik tanımlarına geri düştüğünden kuşkulanabilir insan. Dilin gerçekte ne olduğunu –kültürel bir yapıntı– bilirmiş gibi davrandığımızdan üstesinden gelme retoriğini beşeri peyzajın kalıcı bir öğesi olarak yerleştirebiliriz. Geçmişi aşma ihtiyacı, bu her ne ise, öz-göndergeli hayaletleri uyandırır, ki Rorty bunların varlığını kabul etmiyor gibidir.

III

Buraya kadar otonomi projesi olumsallıkla elverişli bir uzlaşıyı beceriyor gibi görülebilir. Olumsallık aşılamıyorsa, en azından başkalarının olumsallıkları aşılabilir. Bu konum yine de pişmanlıktan izler taşır—sanki başka türlü olmasını diliyormuşuz da kötü bir durumu idare ediyormuşuz gibi. Fakat Rorty'nin ironistleri buradan öteye gitmek isterler. Olumsallığı "kabullenecek" ve "ele geçirecek"lerdir,[30] sanki bundan daha iyisini tahayyül edemezlermiş, fırsat olsa da başka türlüsünü istemezlermiş gibi. Rorty'nin sevdiği bir yazar olan Alexander Nehamas, Nietzsche'nin "ebedi dönüş"ünü bu minvalde yorumlar.[31]

Muhtemelen olumsallığın böylesi bir olumlanışını herhangi argümanla gerekçelendirmek Rorty'nin şemasının başka herhangi bir temel öğesi için olduğundan daha mümkün değildir. Olumsallık en iyi ihtimalle ilginç ve tatminkâr bir yaşam vaadiyle kendisini dayatır. Oysa Rorty'nin bu olumlamanın neyi gerektirdiği konusunda tartışmalı bir önerisi vardır: yeni bir söz dağarcığına bağlılık. Yalnızca öteki insanların olumsallığını aşmak

için yeni bir söz dağarcığına ihtiyaç duymakla kalmam, temeldeki kendi olumsallığımı dile getirip kabullenmek için de yeni bir söz dağarcığı gereklidir.

Bu tuhaf gözüken bir pozisyondur. Kendi olumsallığımı niçin basbayağı devralınmış bir dilde dile getiremeyeyim? Niçin kendime ait bir dil yaratmam gereksin? Rorty de bu duruşun gerekçelendirilmeye muhtaç olduğunu fark etmiş gözüküyor. İlk olarak, kişinin kendi olumsallığını fark etme süreci ile yeni bir sözcük dağarcığı icat etmenin hiç değilse bağdaşmaz şeyler olmadığını ileri sürer. Kendim hakkında konuşmanın yeni bir biçimini tasarlarken aynı zamanda kendi olumsallığımı keşfedebilirim. Keşif süreci aynı anda bir icat da olabilir. Rorty burada Kuhn'un devrimci bilim hakkında vardığı sonuçlara ve Davidson'un düz ve mecazi dil arasındaki farkı "eski ve yeni dil" arasındaki fark olarak betimlemesine başvurur. Ardından, yeni bir söz dağarcığı yaratan düşünürlerin kendi dillerinin olumsal olduğunu başkalarından daha açık biçimde gördüklerini iddia eder. Nihayet, Nietzsche'nin "ancak şairler olumsallığı hakikaten takdir edebilirler" önermesini onaylayarak sağlam bir sonuca ulaşır.[32]

Bu fazla ileri gitmek gibi gözüküyor. Bir başkasının (örneğin Freud'un) söz dağarcığına bağlı kalarak olumsallığı kabul etmek neden mümkün olmasın? Olumsallığın kabulü niçin şiire yol açsın? Rorty'nin yanıtı müphem alternatiflerden oluşan bir retoriğe yaslanıyor gibidir, Platon ve Nietzsche arasında hiçbir orta yol olmadığını ima eder. Bu sava göre seçim, "alışıldık ve evrensel" bir dil ile "başlangıçta alışılmadık ve kendine has" olan bir dil arasındadır.[33] Bu ayrım, metafizik ve onun Nietzscheci alternatifi arasındaki ayrım ile özdeşleştirilir. Metafiziği terk eden kişiye kalan tek olasılık kendine has yeni bir dil geliştirmektir. Oysa elbette metafizikçi ile güçlü şair dışında da olasılıklar vardır—örneğin, ne metafiziksel ne de kendine has olan alışıldık bir dil.

Rorty konumunun gerisindeki çağrışımları şöyle açıklar. Metafizik dil ile Nietzscheci dil arasındaki ayrım "devralınmış tanımlar" ile "yeni tanımlar" arasındaki ayrım yerine geçer. Bu da, önceden varolan bir amaca riayet eden yaşam ile yalnız kendi istenciyle biçimlenen bir yaşam arasındaki farka eşitlenir. İkinci türden bir yaşamı tercih etmek "kendini doğurmak" anlamına gelir.[34] Metafizik dil ile Nietzscheci dil arasındaki fark, devralınmış tanımlar ile yenileri arasındaki farka gerçekten paralel midir? Kuşkusuz, yeni olmasına karşın metafizik olan tanımlar vardır (çoğu klasik felsefe yapıtının

ilk yayımlandıklarındaki dili gibi). Benzer şekilde, bazen de miras alınan tanımlar içinde metafizik olmayanlar bulunur (yirminci yüzyıl sonlarında Freud'un dili gibi).

Rorty "evrensel", "aşina" ve "devralınmış" gibi sözcüklerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi gerektiğini savunur; çünkü kaçınılmaz olarak benliği bir türün üyesi gibi tanımlayarak onu, "zaten tanımlanmış bir şeyin kopyası ya da replikasına" indirgerler.[35] Buna karşın, "alışılmadık" ve "kendine has" gibi terimlerse, kişinin kendi nedenlerinin izini sürmesi"[36] olarak tanımlanan ve benliğin nihai olumsallığını açığa vuran bir bireysel öz keşif sürecine olanak tanır. Bu iki tür tanım arasındaki fark kendi içinde ilginç ve önemlidir. Maurice Drury, Dr. Johnson'ı eğer salt "bir yüksek kilise muhafazakârı, büyük bir Latince uleması ve münevver bir leksikograf" –yani bir türün mensubu– olarak tanırsak onu yeterli derecede betimlemiş olmayacağımıza işaret etmektedir.[37] Johnson'ın kendine özgü karakterinin tadını alabilmek için konuşmasının, hazırcevaplığının ayrıntılarına (düpedüz olumsallığa) gereksinim duyarız. Buna karşın Johnson ya da Boswell'in bunu sağlamak ya da yeterli biçimde temsil etmek için birer Proust ya da Nietzsche'ye dönüşmesi gerektiğini söyleyemeyiz. Devralınmış bir dil kullanan yazar bir kişiyi salt yerleşik bir türün üyesi olarak görecek demek değildir. Boswell, geleneksel İngiliz söz dağarcığı ve kullanımına bağlı kalarak Johnson'ın özgün mizacını tümüyle betimlemeyi başarmıştır. Johnson'ın kendisine gelince, konuştuğu ve yazdığı dilin en ufak parçasını dahi icat ettiğini kabul etmektense ölmeyi herhalde yeğlerdi.

Pozisyonunun zaafiyetinin farkındaymışçasına Rorty, yeni bir söz dağarcığı talebini, olumsallığı kabul etmenin bir koşulu biçiminde daraltır. Her söz dağarcığının kendinden önce gelenlerle bir süreklilik ilişkisine gereksinim duyduğu noktasında hemfikirdir.

Yeni söz dağarcıkları güçlü şairin yaratıları olmakla birlikte başkalarınca da anlaşılır olmalıdır. Bu çok ciddi kısıtlar anlamına gelir. Aksi takdirde kendini Napoléon zanneden biri olumsallığı dile getirdiğini iddia edebilir. (Nietzsche son döneminde ulaştığı söz dağarcığı içinde kendisini bazen İsa'ya eş tutuyordu).[38] Rorty yeni metaforların güçlerini eski söyleyişten aldıklarına, dolayısıyla "marjinal ve parazitik" olmaktan kaçınamayacaklarına işaret eder.[39] Diller iletişimin aracı, "kendini diğer insanlarla bağlama yolları"dır.[40] Böylece Rorty'nin koyduğu koşullar yepyeni bir söz dağarcığından ziyade eski bir dağarcığın yeni bir kullanımı gibi gözükmeye başlar.

Yaratıcılık eski kurallardan kaçınıp eski düzeni şaşırtsa da, ondan tümüyle de kaçınmaz. Kendine yaratıcı diyen her şeyin öyle olduğu kabul edilmemelidir. Bu, tarih hüküm verecek demeye benzer. Rorty kendine has abartılı üslubuyla, güçlü şairler kendilerini yargılayacak olan beğeniyi de yaratmış olacaklardır, der. Oysa kaçınılmaz olarak ona uyum da göstermiş olmalıdırlar.[41] Bu konum saflığını yitirmeye, gittikçe zaten inandığımız şeylere benzemeye başlıyor. Böylelikle de kendi güçlü vargısından, yani ancak dili yeniden biçimlendiren birinin olumsallığı ifade edebileceğinden, giderek uzaklaşıyor.

Burada daha öte bir soru var. Olumsallığı ifade etme ile yeni bir söz dağarcığı yaratma arasındaki zorunlu bağa dair sallantılı iddiayı bir yana bıraksak bile acaba yeni bir dağarcık yaratmak olumsallığı ifade etme amacına gerçekte hizmet ediyor mu diye sorabiliriz. Bu ışık altında bakınca, tam zıddı gibi de gözükebilir. Olumsallığın ifade edilmesi kuşkusuz olumsallıkla bir barış imzalamayı, benim dilim pek çok olasılıktan yalnızca biri olsa da –çünkü her dil bazı olasılıkları açarken diğerlerini kapatır– olumlanarak kabul edilebileceğini kabul etmeyi gerektirir. Bu bakış açısından, dilimi değiştirmeye çalışmak onun olumsal statüsünü basbayağı inkâr etmek, bu duruma çare varmış gibi bir yanılgıyı körüklemek gibi gözükebilir. Olumsallığı kabullenmekse bunun tam zıddı bir biçimde, bu duruma yapacak bir şey olmadığının ve hatta böyle bir durumun kabul edilerek sevilebileceğinin farkına varmak olacaktır. Wittgenstein'ın vardığı nokta yaklaşık olarak bu mudur—tabii, böyle bir konumun asgari de olsa metafizik bir tanımının olasılığını reddederek?

Üstelik ironistler eğer iddia ettikleri gibi metafizikten kopmuşlarsa bu programın nasıl bir anlamı olabileceğini anlamak güçtür. Eğer bunu yapmışlarsa ifade etmekte oldukları şeyin ne olduğu hâlâ anlaşılır olacak mıdır? *Varlık ve Hiçlik*'in meşhur sonuç paragrafında Sartre kişinin olumsallıktan kaçmaya çalışmak yerine, kendisini pek de onaramayan, pek de kendiyle örtüşmeyen bir yaşamın yarım kalmış, tatminsiz niteliğini artık kabullendiği bir yaşam çizer.[42] Fakat bu tür bir yaşamın böyle (tatminsiz, yarım yamalak) deneyimlenmesi, ancak metafizik bir bütünsellik arzusunun arkaplanına karşı mümkündür. Olumsallık, kısmen kendi karşıtına doğru bir itkiyle tariflenir. Bu ikincisi ortadan kalktığında olumsallıkla ne kastedildiğini artık bilemeyiz. Simone de Beauvoir bunu açıkça ifade eder:

> Tanrı olmak için gösterdiği kibirli çabada insan, insan olarak kendi varoluşunu gerçekleştirir ve eğer bu varoluştan hoşnut olursa tam tamına kendisiyle çakışır. Asla olamayacağı o varlığa meyletmeksizin varolmak, insana bahşedilmemiştir. Ancak muhtemeldir ki o bu gerilimi, içerdiği yenilgiye rağmen, ister.[43]

Olumsallık ancak –belli düzeyde– onun ötesine geçen arzularımız olduğunda yaşamlarımızda bir izlek olabilir. Rorty ironistlerin, metafizik kışkırtmayı geride bırakmışken, yine de söz dağarcığını değiştirmek yoluyla ironiyi kabullenip kucaklayabilecekleri bir durum öngörür gibidir. Metafizik bağlılığı tümüyle yitirmişken olumsallığın ne anlam taşıyabileceğini anlamak güçtür.

IV

İronistin iki projesi arasında en iyi ihtimalle dışsal bir bağ vardır. Başka insanlarınkini kullanmak yerine kendi parçalarını isteyen ironistler kendi söz dağarcıklarını geliştirmeye yönelirler. Bu, bu tür hareketlerin neden sürekli tekrar ederek kalıcı bir yaşam projesi oluşturması gerektiğini göstermeye yeterli değildir. Rorty'nin duruşunun bu parçası, söz dağarcıklarının insanlar ve kültürlerin ürünü olduğu biçiminde alternatif bir felsefi tanıma dayanıyor gibi gözükmektedir. Buradaki büyük soru şudur: Rorty, metafiziğin sökülüp alınması her şeyi olduğu gibi bıraktı diye düşünen Wittgenstein'dan öte birşey söylemeli midir? Rorty bundan öteye geçerek geride kalanın statüsüne ilişkin olası felsefi tanımlar getirmeyi ve buradan temellenecek felsefi bir yaşam önermeyi istemektedir.

Yeni sözcük dağarcıklarının gelişimini, olumsallığı kabullenme ve benimsemenin parçası olarak gören ikinci temel argüman istenen sonuca ulaşmaya yetmiyor gibi görünür.

Üstelik kendini metafizikten gerçek anlamda kurtarmış olanlar için benimsenecek herhangi bir olumsallık kaldığından bahsetmek güçtür. En azından, üstesinden gelmeye ilişkin kalıcı bir programı, yani bir felsefi programı besleyecek hiçbir şey yoktur. Tüm kalıcı istihdam vaadine karşın pozitif ironistin projesi, metafizikten hakikaten kurtulmuş olanlara pek az şey sunar gibi gözükmektedir. Vaat ettiği yeni yaşamın, metafiziğin çocuklarından bir tanesi olduğu ve pek çoğu gibi kendi kendisini doğurduğu yanılgısına saplanmış olduğu yargısından kaçınmak güçtür.

İngilizceden çeviren: Ayşe D. Temiz

Notlar

1 Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity;* Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 25. (*Olumsallık, İroni ve Dayanışma,* çev.: Mehmet Küçük ve Alev Türker. Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1995.) Metnin devamında *Olumsallık* olarak anılacaktır.
2 Rorty, *Contingency*, s. 13.
3 Rorty, *Contingency*, s. 97.
4 Rorty, *Contingency*, s. 39-40.
5 Rorty, *Contingency*, s. 40.
6 Rorty, *Olumsallık*, s. 115.
7 Rorty, *Contingency*, s. 5.
8 Rorty, *Contingency*, s. 74.
9 Rorty, *Contingency*, s. xv.
10 Rorty şöyle yazar: "Öyleyse yapabileceğiniz en iyi şey, konuştuğumuzun mümkün olan yegâne dil olmadığını –Varlığa dair kavrayışlarınızın sunduğu açıklığın çevresinde, henüz elde edilmemiş birşey olarak Varlığa dair başka kavrayışların daha geniş açıklığı bulunduğunu– akılda tutmaktır;" Richard Rorty, *Essays on Heidegger and Others* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 46. Buradan itibaren *Essays* olarak anılacak.
11 Rorty, *Essays*, s. 43-4.
12 Rorty, *Contingency*, s. 75.
13 Rorty, *Olumsallık*, s. 146.
14 Immanuel Kant, "What Is Enlightenment?", *The Portable Age of Reason Reader*, ed. Crane Brinton (New York: Viking Press, 1956), s. 298.
15 Rorty bu ayrımların konuşmanın alternatif yollarından başka birşey olmadığını iddia ederken tutarlıdır. Bkz. Rorty, *Olumsallık*.
16 Rorty şöyle yazar: "Kantçı bir karşı çıkışla, ahlakın bütün meselesinin bir kendini unutuş olduğu, kendini müstesna tutmamak, kimseden daha değerli görmemek, tüm insanlığa ortak olandan hareket etmek olduğu söylenebilir;" Rorty, *Essays*, s. 153.
17 Rorty, *Contingency*, s. 28.
18 Rorty, *Olumsallık*, s. 146.
19 Rorty, *Olumsallık*, s. 71.
20 Rorty, *Contingency*, s. 53.
21 Rorty, *Contingency*, s. 53-4.
22 Richard Rorty, *Philosophy And The Mirror Of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s. 379.
23 D. Z. Phillips, "Reclaiming the Conversations of Mankind," *Philosophy* 69 (January 1994): s. 35-53. Ayrıca krş. D. Z. Phillips, Faith After Foundationalism (Londra: Routledge, 1988), s. 131-91.
24 Rorty, *Contingency*, s. 53.
25 Rorty, *Contingency*, s. 9.
26 Rorty, *Essays*, s. 1.
27 Rorty, *Olumsallık*, s. 59.
28 Rorty, *Contingency*, s. 24.
29 Rorty, *Contingency*, s. 98.
30 Rorty, *Essays*, s. 61.
31 Alexander Nehamas, *Nietzsche, Life As Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 162. Ayrıca bkz. Rorty, *Olumsallık*.
32 Rorty, *Contingency*, s. 28.
33 Rorty, *Contingency*, s. 29.
34 Rorty, *Contingency*, s. 29.

35 Rorty, *Contingency*, s. 28.
36 Rorty, *Contingency*, s. 27.
37 Maurice Drury, *The Danger of Words and Writings on Wittgenstein* (İngiltere: Thoemmes Press, 1996), s. 34.
38 Mektup metinleri için bkz. E. F. Podach, *The Madness of Nietzsche* (New York: Gordon Press, 1974), s. 229.
39 Rorty, *Olumsallık*.
40 Rorty, *Contingency*, s. 41.
41 Bkz. Rodolphe Gasche, *Inventions of Difference: On Jacques Derrida* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), s. 60.
42 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Çev: Hazel E. Barnes (New York: Washington Square Press, 1966), s. 798.
43 Simone de Beauvoir, *The Ethics of Ambiguity*, Çev: Bernard Frechtman (New York: The Citadel Press, 1967), s. 12-13.

İroni, Nostalji ve Postmodern

LINDA HUTCHEON

Yeni tarihçilik tarzına boyun eğme riskine rağmen, yazıma kişisel bir anekdotla başlamak istiyorum. Fakat sizlerden, yani okurlardan aktif bir rol üstlenmenizi rica edeceğim: Benim yerimde olduğunuzu varsaymanızı ve biraz sonra anlatacağım duruma nasıl bir tepki vereceğinizi hayal etmenizi isteyeceğim. Tarih, birkaç sene öncesi. İngiltere'de, Londra'dasınız. İroni politikaları ve kuramı hakkındaki kitabınızın[1] metninin son halini yaklaşık bir saat önce yayımcınıza teslim ettiniz. İçiniz kutlama arzusuyla dolup taşarken bir kitapçıya girdiniz. Gözünüze takılan ilk şeylerden biri, –bariz ve son derece kişisel nedenlerden dolayı– *The Modern Review* adlı İngiliz dergisinin kapağı oldu. Derginin kapağında "sigara içmek yasaktır" işaretine benzeyen kırmızı bir daire ve dairenin içine hafif yatay pozisyonda yerleştirilmiş bir yasak çizgisi var, fakat kırmızı dairenin içinde ve çizginin altında sigara yerine bir tırnak işareti yer alıyor ve derginin başlığını vurguluyor: "İroninin sonu geldi mi? İroni Sonrası Durumun Trajedisi." Belki biraz şaşırdınız: metninizi yayımcınıza söz verdiğinizden biraz daha geç teslim etmiş olabilirsiniz, fakat kitabın daha yayımlanmadan önce çağın gereksinimlerini karşılamayan bir metne dönüşeceğini hiç mi hiç tahmin etmemiştiniz.

Belki de benim gibi tepki verdiniz: çabucak (ve endişeyle) dergiyi elinize aldınız, metalaştırmaya karşı tek savunmasının ironi olduğu söylenen kuşak ("yirmili yaşlarındaki" kuşak) tarafından metalaştırılan ironi hakkındaki makalenin bulunduğu sayfaları açtınız.[2] Mizacınıza göre, bu tesadüfün tekinsiz denebilecek kadar tuhaf, rahatsızlık verecek kadar ilginç ya da düpedüz sinir bozucu olduğunu düşünmüş olabilirsiniz. Yine de hayal gücünüzü birazcık daha zorlayın ve ironinin sonu hakkındaki makalenin yer aldığı

sayfalarda, bu makaleye eşlik eden ve "ironinin sonunu" selamladığı söylenen yedi çeşit (belirsizlik değil de) nostalji hakkında başka bir makale daha bulduğunuzda nasıl hissedeceğinizi düşünün.

Fakat unutmayın, bu hayal gücü egzersizinde benim yerimde olduğunuzu düşünmeniz gerekiyor: Yani son on yıl boyunca (en azından sizin öyle adlandırmak istediğiniz) "postmodern"in nostaljiyle pek bağlantısı olmadığını, aksine ironiyle yakından ilgili olduğunu savunmak için hatırı sayılır ölçüde zaman ve enerji harcadınız.[3] Postmodernizmin böyle bir okumasının karşısında son derece güçlü karşıt görüşler vardı[4] ama zaten siz de her zaman biraz inatçı biri olagelmiştiniz. Çağdaş kültürün büyük ölçüde gerçekten de nostaljik olduğunu asla inkâr etmediniz: gözlerinizi (ve kulaklarınızı) çevrenizde olup biten her şeye kapayamazsınız ki. Ancak aynı zamanda bol bol ironi –belki de gereğinden fazla ironi– vardı ve siz de son birkaç yıldır bu konu üzerinde düşünüp sonuçlara ulaşmaya çalışıyordunuz. Fakat işte ironinin sonu ve nostaljinin hızla çoğalan çeşitleri bir anda karşınıza çıkmıştı; aynı sayfada yan yana boy göstermekle kalmıyor, aynı popüler kültür örneklerini de paylaşıyorlardı. Daha da kötüsü, bu makalelerin yazarlarına inanacak olursanız, nostaljinin böyle çeşitlenerek çoğalmasını gerekli kılan da aslında ironinin sonuydu. Şimdi, (yine hayal gücünüzü kullanın) siz olsanız olanları bir tür meydan okuma olarak kabul eder miydiniz? Tamamlanmamış görev duygusunu içtenlikle (ya da isteksizlikle) karşılar mıydınız? Tahmin edebileceğiniz üzere ben öyle yaptım. Derginin bu sayısının Alınyazı, Kader… gibi hayattaki saplantılarımızı mazur göstermek için kullandığımız ve büyük harfle yazdığımız bütün diğer ucubelerden biri olduğunu düşündüm. Ve bu makale de, daha önce postmodernin nostaljik boyutunu ironik boyutu lehine görmezden gelmeyi niçin tercih ettiğimi anlama ve tamamlanmamış görev duygusuyla başa çıkmaya çalışma denememi temsil etmektedir. Kişiliğimdeki bu noksanlığı itiraf etmek zorunda olmama rağmen, durumu basitçe tamamen nostaljiden uzak bir insan oluşumla açıklamak yeterli olmaz. Aynı zamanda, yıllar boyunca sayısız iş arkadaşımın ve öğrencimin şaşkınlıkla ve şüphesiz, halime gülerek fark ettiği ve anladığı üzere, ironiden de aynı ölçüde uzak bir insanım (pek çok ironiyi kaçırdığım kesin.) Açıkçası, ironinin nostaljiden daha karmaşık, daha ilginç, daha "üstün" olduğuna inanıyordum ve bu inancım yüzünden günümüzde ironi ve nostalji arasında var olan son derece gerçek ve son derece tedirgin gerilimi ihmal ettim.

Burada sadece postmodernin kendine özgü kültürel biçimlerine odaklanmayı planlamıyorum, çünkü çağdaş kültürün belirli formlarının da daha genel bir değerlendirmesini yapmak istiyorum: bunların hepsi eleştirel ve yapısökümcü olma konusunda suç ortaklığı yapıyor dolayısıyla hepsi postmodern değildir. Fakat ironi ve nostaljinin kesişimini mimari formlar aracılığıyla ve gerçek anlamıyla kamuoyuna sunan, postmodernizmdir. Başlangıçta tartışmalar özellikle bu kesişme üzerinde odaklanıyordu: postmodern mimarinin çift kodluluğuna, kasıtlı (ama ironikleştirilmiş) olarak insanlar tarafından inşa edilen ortamın tarihine dönüşüne cevap niteliğindeydi.[5] Bu dönüş, modern mimarinin gösterişçi bir tavırla geçmişi reddedişine, geçmişi reddederken şehrin tarihi dokusunu da görmezden gelişine verilen bir tepkiydi. Tartışma, temelde şu sorular üzerine odaklanıyordu: geçmişe böyle postmodern bir dönüş yapılması, idealleştirilmiş, daha basit bir "gerçek" toplum değerleri dönemine muhafazakâr –ve dolayısıyla nostaljik– bir kaçışın örneği sayılabilir miydi?[6] Yoksa, ironik mesafesi aracılığıyla, "modernite ve sürekli modernleştirmeye duyulan sorgusuz sualsiz inanca karşı hakiki ve meşru bir hoşnutsuzluğu" mu ifade ediyordu?[7] Mesele kısa sürede dönüşüm geçirip şu soruya dönüştü: Aynı kültürel varlık nasıl bu kadar farklı yorumlanabiliyor; ironik ya da nostaljik veya hem ironik *hem de* nostaljik olarak değerlendirilebiliyordu?[8] Amerikan televizyon dizisi "All in the Family", bu iki değişkenliliğin iyi bir örneğiydi. –Dizi yaratıcılarının, yanlışlıkların ironiyle açığa çıkarılması olarak nitelendirdiği– sözde ilerici ve yenilikçi bir amaç güttüğü söylense de, anlaşılan o ki, dizinin kahramanı Archie Bunker'ın toplumun çeşitli kesimlerinden çok sayıda insan tarafından sevilmesinin nedeni, şovun muhafazakâr, hatta açıkça nostaljik bir tavırla, büyük olasılıkla bilinçli olarak inkâr edilen fakat derinlerde hissedilen tepkilere hitap etmesiydi.[9]

İroni ve nostalji, –akademide olduğu gibi– kitlesel iletişim araçlarının genel kültürel yorumlarında da günümüzün çağdaş kültürünün temel bileşenleri arasında sayılmaktadır.[10] 1980'lerde dikkatimizi en çok ironi çekmekteydi; görünen o ki, 1990'larda nostalji hâkimiyetini ilan etti. David Lowenthal, "eskiden zaman ve mekânla sınırlanmış olan nostaljinin, günümüzde bütün geçmişi içerdiğini" iddia etmiştir.[11] Belki de nostaljiye belirli anlarda –bizimki gibi milenyal [bin yıllık] anlarda– fazladan anlam ve değer atfedilmektedir. Medya bizlere, nostaljinin hem kitle kültürünün hem de yüksek sanatın saplantısı haline geldiğini söylemektedir. Bazı insanlar bu saplantı-

nın aslında *medyanın* saplantısı olduğunu düşünse de, medyanın iddiasında haklılık payı olabilir.[12] Peki, bilgisayar çağında, herkes el yazısını unutmuşken dolmakalemin lüks tüketim nesnesi olarak dönüş yapmasını başka nasıl açıklayabiliriz?

Geçmişte, bu tür ticarileştirilmiş lüks tüketim nesneleri hakkında, ekonomik sinizmden ahlaki üstünlüğe kadar değişiklik gösteren çok çeşitli kültürel açıklamalar yapıldı. Açıklamalar, genellikle mevcut kültür hakkında bir hoşnutsuzluğa işaret etmektedir. Bu hoşnutsuzluksa alkışlanır ya da ayıplanır. Alkışlayan tarafın en ön saflarında yer alan felaket tellalı George Steiner, Batı'nın geleneksel değer sistemlerindeki erezyonun bizleri "mutlak konusunda derin ve huzursuz edici bir nostaljiye" mecbur bıraktığını iddia etmiştir.[13] Tahminimce, okurlarımdan bazıları da bilginin –ve onun tedarikçilerinin– toplumsal değerleri meydana getiren şeyler üzerinde güç ve etki sahibi olduğu (idealleştirilmiş geçmişteki) zamanların özlemini duyuyordur. Fakat daha tartışmasız seviyedeki retro moda ya da çeşitli başka ticari nostaljiler söz konusu olduğunda bile, "aşağılayıcı 'modası geçmiş' sözcüğünün artık kullanımdan kalkmış olduğu dikkati çekiyor."[14] Onun yerini "nostaljik" sözcüğü almış ve bu sözcük hem övücü hem de suçlayıcı görüşleri ifade etmek için kullanılabiliyor. Fakat sık sık duygusallaştırılan bir nostaljinin tam da kışkırtıcı ironinin karşıtı olduğu düşüncesi (sağduyu düzeyinde) kendini gerçekliyor görünse de, postmodern tartışmaların ikisini birleştirmesi (ya da birbirine karıştırması) durup düşünmemize sebep olmalıdır.

Bu karışımı daha detaylı biçimde ele almaya başlamadan önce, başlıca kavramlarımın ve argümanımda kullanacağım terimlerin açıklamalarını kısaca özetlemem gerekiyor. "Postmodern" terimini özellikle nasıl kullandığımı zaten açıklamıştım; çağdaşla aynı anlama *gelmiyor*, fakat çelişik ve kararsız özü, "suç ortaklığı" ve "eleştirel"in bir karışımını barındırıyor. İster retorik ya da Yeni Eleştirel anlamları söz konusu olsun, ister daha genişletilmiş anlamıyla durumsal ironi ya da işin tarihi boyutunun da göz önünde bulundurulduğu "romantik" ironi söz konusu olsun, okuyucularımın hepsinin "ironi"nin ne anlama geldiği konusunda az çok bilgisi olduğuna güveneceğim. Peki, bu arada, "nostalji" tam olarak *nedir*? Belki de sormamız gereken ilk soru şu olmalı: Nostalji NEYDİ? Yunancadan gelen –"eve dönmek" anlamına gelen *nostos* ve "acı" anlamına gelen *algos* köklerinden türeyen– bu sözcükle o kadar haşır neşiriz ki, bazen onun sözcükler dünyasına oldukça yeni bir eklenti olduğunu unutabiliyoruz. Bu sözcük, 1688 yılında, on dokuz

yaşındaki İsviçreli bir tıp öğrencisinin doktora tezinde, gerçekten ölümcül bir tür memleket özlemini incelikli (ya da bilgiçlik taslayan) bir sözcükle ifade edebilmek için üretilmişti. Öğrenci, dağlardaki evlerinden uzak kalan İsviçreli paralı askerlerin çektiği bir hastalığı anlatıyordu.[15] Nostaljinin bu tıbbi-patolojik tanımı hastalığın çaresinden de söz ediyordu: Eve dönmek, bazen de sadece hastaya eve döneceğine dair söz verilmesi, hastalığı iyileştirebiliyordu. Nostaljik tepkinin deneyimlenmesi ve atfedilmesi, aslında bu tarihten çok daha önce ortaya çıkmıştı, elbette. Babil ırmakları kıyısında oturup Siyon'u andıkça ağlayan mezmur yazarını hatırlayın. Fakat terimin kendisi, kültürel ve tarihi açıdan özgül görünmektedir.[16]

On yedinci ve on sekizinci yüzyıl tıpçılarına göre ölümcül bir hal alabilen, hatta insanı öldürebilen ve "hafızanın işleyişiyle bağlantılı" olan bu fiziksel ve duygusal "ayaklanma" en başından beri "hayal gücünün işlevsel bozukluğu" olarak kabul ediliyordu.[17] Ancak on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, kayda değer bir anlambilimsel kayma gerçekleşmiş ve sözcük salt tıbbi anlamını yitirmeye başlamıştı.[18] Bunun nedenlerinden biri de, patolojik anatomi ve bakteriyolojinin yükselişe geçmesinin nostaljinin tıbbi güvenilirliğine sekte vurmasıdır. Bunun üzerine nostalji genelleşmiş ve yaygınlaşmış,[19] yirminci yüzyıla gelindiğinde özellikle psikiyatristlerin ilgisini çekmeye başlamıştır.[20] Fakat bu genelleştirme sürecinde ilginç şeyler oldu: nostalji *fiziksel* olmaktan çok *psikolojik* bir durum halini aldı. Başka bir deyişle, nostalji fiziksel olarak içselleştirilmiştir. Ayrıca *tedavi edilebilir* tıbbi bir hastalıktan *tedavi edilemez* (hatta yatıştırılamaz) bir ruhsal ya da tinsel bozukluğa dönüşmüştür.[21] Bu geçişi mümkün kılan, nostaljinin konumunun uzamsaldan zamansala kaymış olmasıdır. Nostalji artık basitçe eve dönme özlemi değildi. 1798 gibi erken bir tarihte bile, Immanuel Kant, eve dönebilen insanların genellikle hayal kırıklığına uğradığını, çünkü aslında bir *yere* değil, bir *zamana*, gençlik zamanına dönmek istediklerini belirtmişti.[22] Fakat mekânın aksine zamana dönülemez, bu asla yapılamaz, çünkü zaman geri alınamaz. Nostalji de, bu üzücü gerçek karşısında verilen tepkiye dönüşür.[23] Bir eleştirmen bu dönüşümü en kısa ve öz biçimde şu cümleyle anlatmıştır: "Odysseus yuva özlemi içindedir; Proust kayıp zamanın arayışında."[24]

Hatta nostalji, duygusal etkisini ve cazibesini tam da geçmişin bu *geri dönülemez* doğasından alıyor olabilir. Hem muhafazakârlar hem radikaller için durum aynıdır: nostaljinin gücünün büyük bölümü, geçmişin tam da geçmişliğinden, ulaşılmazlığından kaynaklanmaktadır. Söz konusu geçmiş

gerçekte deneyimlenen geçmiş değildir elbette; hayal edilen, bellek ve arzu aracılığıyla idealleştirilen geçmiştir. Fakat bu açıdan bakınca, nostaljinin geçmişten çok şimdiki zamanla ilgili olduğunu görürüz. Mihail Bahtin'in "tarihsel evirtim" diye nitelendirdiği tersine çevirme aracılığıyla işlemektedir: şu anda *yaşanmayan* ideal, geçmişe yansıtılmaktadır.[25] Geçmiş "bellekte yaşatılmakta" bellek aracılığıyla, fakat aynı zamanda unutma edimiyle ve arzunun çarpıtmaları ve yeniden düzenlemeleriyle kıymetli anlar halinde biçimlendirilmektedir.[26] Aynı anda hem mesafe koyan hem de yakınlaştıran nostalji, hayal edilen geçmişi yakınımıza getirirken bizleri de şimdiki zamandan sürgün eder. Sade, saf, düzenli, kolay, güzel ya da uyumlu geçmiş şimdiyle eşzamanlı olarak zihinde inşa edilir, sonra da duygusal olarak deneyimlenir; fakat bu arada şimdiki zaman zihinde karmaşık, kirli, anarşik, zor, çirkin ve çatışmalı bir hal alır. Nostaljik mesafe, seçerken hoş olmayan detayları ayıklar, geçmişin eksiksiz, sabit, tutarlı, "beklenmedik ve istenmedik şeyler, kaza ya da ihanet"[27] karşısında emniyetli olduğu hissini verir; başka bir deyişle, onu şimdiki zamana olabildiğince benzemez bir hale sokar. Dolayısıyla, nostaljinin estetiği basit bir bellek meselesi olmaktan çok, karmaşık bir yansıtmalar sürecidir; kısmi ve idealleştirilmiş geçmişin bellekte uyanışı, şimdiki zamanın uyandırdığı hoşnutsuzlukla birbirine karışır ve birleşir. Bunun etkisi son derece kuvvetli olabilir. Nostaljinin telkinlerinin ne kadar derin, fiziki olarak ne kadar "mevcut" olduğunu düşünün: tatların, kokuların, seslerin ve görüntülerin, idealleştirilmiş bir geçmişin zihninde canlanmasına yol açtığı tek kişi Proust değildir. Şayet benim gibi biri değilseniz (yani, nostaljiye muktedirseniz) kendi deneyimlerinizi düşünebilirsiniz. Ya da, bunu beceremiyorsanız, benim gibi yapın ve Proust'un *madlen* kurabiyelerinin tadının gücünü, Tennyson'un "A dream of fair women" [Güzel Kadınların Hayali] adlı şiirindeki menekşelerin kokusunu ya da *David Copperfield*'daki sardunya yaprağını düşünün.[28]

Geriye dönüp bakmanın pek çok yolu vardır elbette. Dönüp geçmişe bakar ve onu reddedebilirsiniz. Ya da geçmişe bakıp özlemle iç geçirerek oyalanabilirsiniz. Geçmişe böyle özlem içinde bakışıyla nostalji, daha ziyade sona karşı koyma, erekbilimi savuşturmaya çalışma çabası anlamına gelebilir. Milenyuma yaklaştığımız şu dönemde, nostalji, Lee Quinby'nin "teknolojik kıyamet" diye nitelendirdiği[29] şeyden kaçmanın yollarından biri gibi görünmesiyle de cazip gelebilir. Şayet gelecek siberuzaysa, o zaman Mount Blanc marka bir dolmakalemi arzulamak tekno-köylülük endişelerini yatıştırma-

nın en iyi yolu değil midir? Ancak burada hemen göze çarpan bir çelişki bulunuyor: Nostaljinin geçmişin kanıtlarının varlığına ihtiyacı vardır[30] ve geçmişe ait imgelerin elektronik ve mekanik araçlarla yeniden üretilmesi, günümüzde nostaljik hayal gücünün yapılandırılmasında önemli bir rol oynamakta, nostaljik hayal gücünü "etkileyici bir canlılık"[31] olasılığıyla süslemektedir. CD-ROM teknolojisi, ondan önce de işitsel ve görsel yeniden üretimler sayesinde, nostalji artık sadece bireysel bellek ya da arzuya bel bağlamak zorunda değildir; sonsuzca geri dönüştürülebilen geçmişe sınırsız hızlı erişim olanağıyla beslenebilir.

Nostaljinin tıbbi bir hastalık olduğu kuramı, Avrupa'da, "büyük şehirlerin kurulduğu, ulaşım araçlarının büyük ölçüde gelişmesiyle nüfusun bir yerden başka bir yere gitmesinin kolaylaştığı dönemde";[32] başka bir deyişle, insanların evlerinden uzaklaşması ve dolayısıyla evlerini özlemesi olasılığının arttığı dönemde geliştirilmişti. Nostaljinin postmodern yorumuysa, (en azından Batı'da) bilişim teknolojisinin yükselişinin bizleri, sadece (Jean-François Lyotard'ın yapmak zorunda olduğumuzu söylediği gibi)[33] neyin bilgi sayılacağını değil, bugünle ilişkili olarak neyi "geçmiş" diye değerlendireceğimizi de sorgulamak zorunda bıraktığı dönemde geliştirilmiş olabilir. Yaşadığımız postmodern zamanlarda tarihsel belleğin çöküşünün yasını tutan eleştirmenlerin sayısı az değildir, bu eleştirmenler kültürel hafıza kaybımızın nedenlerini belleğin veri bankalarında depolanışında ve aktif biçimde anımsama eylemiyle meşgul olma ehliyetsizliğimizde aramışlardır. Fakat Andreas Huyssen bu konuda ikna edici bir iddiada bulunarak, tam tersinin de mümkün olabileceğini savunmuştur. Onun sözleriyle: "Veri bankalarına ne kadar çok hatıra depolarsak, geçmişe ait o kadar çok şeyi şimdiki zamanın yörüngesine çekmiş oluruz ve bu hatıraların hepsi istediğimiz anda çabucak ekranda belirmeye hazırdır." Bu da, geçmişi bugünle eşzamanlı kılmanın yepyeni bir yöntemidir.[34]

Fakat nostalji sadece belleği tekrar ya da taklit etmez. Susan Stewart, kışkırtıcı çalışması *On Longing*'de nostaljiyi imalı bir biçimde "toplumsal bir hastalık" olarak nitelendirir ve tanımını şöyle yapar: "bütün yinelemelerin sahici olmayışının yasını tutan yineleme."[35] Onun iddiasına göre, nostalji yaşandığı haliyle bugünü inkâr ederek, ya da en azından değerini alçaltarak, idealleştirilmiş (dolayısıyla her zaman namevcut olan) geçmişe dolaysızlık, mevcudiyet ve sahicilik kazandırmaktadır. Yazar bu noktada nostalji ve ironi arasındaki en büyük ayrımlardan birine de temas eder. İroninin –tabii bir

zamanlar öyle bir şey var olduysa, masumiyet safhasından düşüşü de işaret eden– bilirliğinin aksine, nostalji bu açıdan "cennet bahçesinden düşüş öncesi"ne dairdir ve gerçekten ütopiktir, der Stewart.[36] İroniyi (hatta taşlamalı ironiyi bile) sahici ve ideal olanı başarıyla yeniden geri getirmekle suçlayanların sayısıysa yok denecek kadar azdır.

Nostaljinin, çoğu psikanalitik yönelimli olan savunucularının sayısı hiç de az değildir.[37] Psikanalizin kimlik ve belleğin gün ışığına çıkardığı kişisel psişik geçmiş arasındaki ilişkiye ne büyük önem atfettiğini düşününce, buna şaşırmamak gerekir. Bu ilişki, nostaljik aşkınlığa ve sahiciliğe yönelimi olumlu bir edim olarak görenler için, kolektif kimlik ve bellek arasındaki bağlantının modeli haline gelir. Bu görüşü savunan taraftakilerden birinin sözleriyle: "Sanatı mümkün kılan özlemdir."[38] "Özlem" derken kastettiği şey, yoksunluk, kayıp ve mateme verilen duygusal karşılıktır. Bu formülle, nostaljinin, sanatçıların ihtiyaç duyduğu esinsel "yaratıcı üzüntü"nün karşılığı olduğu addedilmiştir.[39] Bu görüş, sözcüğün on yedinci yüzyılda kullanılan özgün anlamını temel almaktadır; yüzyılımızda nostaljiyi hem kişisel "sinir hastalıklarının hem de gerçek kölelikle barbarca zalimliğin [kamusal] icrasının" yersiz yurtsuzluğuna ve sürgün edilişine verilen olumlu bir cevap olarak görür. [40] Fakat Ruanda ya da Bosna'daki yerlerinden edilmiş evsiz insanları düşündüğüm zaman, "nostalji"nin değersizleştirilmiş, ticarileştirilmiş çağrışımları yoluma çıkıyor. Daha eski romanların, gösterişli bir nostaljiyi yansıtan Merchant/Ivory yorumlarını izlediğim zaman hissettiklerim, sadece ölçüsü değil türü açısından da, evlerine özlem duyan siyasi mültecilerin deneyimlerinden çok daha farklı olmalı aslında. Ama belki de değildir.

Başka bir deyişle, bir bölümü kişiliğimin sınırlarından kaynaklanan, güçlü çekincelerim olmasına rağmen, nostaljinin gücünü, özellikle de insanı derinden etkileyen cismaniliğini ve duygusal etkisini küçümsemenin yanlış olduğunu biliyorum. Fakat bu güç, bir anlamda, nostaljinin iki farklı zamanı; yetersiz bir şimdiki zamanı ve idealleştirilmiş bir geçmişi yapısında bir arada barındırmasından kaynaklanır.[41] Ancak bu noktada diğer saplantıma, yani ironiye dönmem gerekiyor; çünkü ironi de iki cephelidir: iki anlam, "söylenen" ve "söylenmeyen" birbirine karışarak ironiyi yaratır ve ironi de vurduğu yeri acıtır. Bir eğretileme ya da ad aktarması insanların canını sıkmaz, ama ironi onları hemen galeyana getirir. Birkaç sene önce, çalıştığım ve yaşadığım şehir Toronto'da böyle bir olay olmuştu; adına uygun bir yer olan Kraliyet Ontario Müzesi'nde, Kanadalı misyonerler ve askeri personelin

Afrika'daki İmparatorluk'la ilişkisine ironi aracılığıyla değinen bir sergi açılmıştı. Hepimiz biliriz, bazen insanlar ironinin hedefi ya da kurbanı oldukları için sinirlenirler. Fakat kimi zaman öfkenin nedeni, ironinin belli başlı bazı durumlara uygun düşmüyor görünmesidir. Toronto Eğitim Bakanlığı'nın Irk İlişkileri ve Çokkültürlülük Müfredatı Danışmanı'nın, o dönemde bu konu hakkında yaptığı yorumu inceleyelim: "Sömürgeci işgal ve beyaz misyonerlerle askerlerin bağnazlığı hakkındaki üstü örtülü eleştiriler, büyük ölçüde, incelikli ve sıklıkla yanlış anlaşılmaya müsait bir teknik olarak nitelendirebileceğimiz ironi aracılığıyla yapılmıştır. Kültürel emperyalizm ve ırkçılık gibi hassas konuları ele alırken ironiye başvurmak, oldukça uygunsuz kaçan bir lükstür." Şunu eklemek istiyorum: Özellikle de beklenen ve arzulanan şey kınamaysa.[42]

Dolayısıyla ironi ve nostaljinin ortak yanlarından biri, duygulanım ve eylemliliği ya da duygu ve siyaseti, belki de beklenmedik bir biçimde eşzamanlı olarak harekete geçirmeleridir. Bunun sebeplerinden biri, gizli bir hermenötik eğilimi de paylaşmaları olabilir bana kalırsa. Bu hermenötik eğilim, başlangıçtaki yorumlarımdaki kafa karışıklığının, postmodern artifaktların aynı zamanda hem ironik hem nostaljik olduğunu zannetmeme yol açan kafa karışıklığının nedenini bir ölçüde açıklayabilir. Bir şeyi ironik ya da nostaljik olarak adlandırmanın, o VARLIĞIN KENDİSİNİN *tarifini yapmaktan* çok, ona verilen TEPKİNİN vasıflarından birini *nitelemek* anlamına geldiğini iddia ediyorum. İroni, bir nesne*deki* "anladığınız" ya da "anlamayı" başaramadığınız bir şey değildir: biri dile getirilen ve diğeri dile getirilmeyen iki anlamın, genellikle eleştirel bir açılım da yaratarak bir araya gelmesi üzerine "olandır" (daha da iyisi, sizin "oldurduğunuzdur"). Benzer biçimde, nostalji de bir nesne*de* "algıladığınız" bir şey değildir; iki farklı döneme ait iki anın, geçmişin ve şimdiki zamanın sizin için bir araya gelmesi ve sıklıkla dikkate değer bir duygusal yük taşımasıdır. Her iki durumda da etkinin gücünü oluşturan şey, tepki –hem entelektüel hem duygusal aktif katılım– öğesidir.

İnsanlar bu *aktif nitelendirme* öğesinden söz etmediği için, ironi ve nostaljinin politikaları en iyi ihtimalle dinginci sıfatıyla geçiştirilir. Fakat Hayden White, ironiyi "transideolojik" olarak nitelendirmiştir: her türlü politik görüşteki insan tarafından (ve insana) "oldurulabilir". Şeylerin olduğu gibi –ya da, daha doğrusu, hayal edildiği gibi– kalmasını istediği için[43] uygulanışının temelde muhafazakâr olduğu pek çok kişi tarafından iddia edilse de,

nostalji de transideolojiktir. Ancak, geçmişteki idealleştirilmiş bir topluma duyulan nostalji, ekolojik hareket tarafından olduğu kadar faşizm tarafından da dile getirilmiştir[44] ve bu da Jean Baudrillard'ın "gücü olmayan toplumlar için melankoli" dediği şeydir.[45] Nostaljinin, on yedinci yüzyıldan itibaren, özellikle *anavatana* dönme arzusuyla ilişkilendirildiği görülüyordu. On dokuzuncu yüzyıl Avrupasında, bu anavatan ulus devlet açılımıyla dile getirilmeye başlanıyor ve nostaljiye ulusalcılık ve şövenizm çağrışımları ekleniyordu.[46] En masum görünümlü hallerini bile –örneğin göçmen gruplarının alışık oldukları yemekleri hazırlaması ve yemesi– etnik grup kimliğinin nostaljik bir biçimde sahnelenmesi, en azından geçici bir süre için kuşaksal ve başka ayrımların kolektif biçimde hiçe sayılması olarak görmek mümkündür.[47]

Cesur bir antropolog, etnisite için yapılan benzer arayışların aksine, feminizmin "nostalji eğilimi taşımadığını, geçmişteki bir altın çağa dair yanılsamalar barındırmadığını" iddia etmiştir.[48] Bu nostaljik tepki yokluğunun, nostalji *anlatılarının* –Kitab-ı Mukaddes'ten başlayarak– erkek hikâyeleri olmasıyla, (erkekler dünyayı dolaşıp sıla hasreti çekme riskini göze alırken genellikle Penelope gibi evde kalan) kadınları yabancılaştıran Ödipal hikâyeler olmasıyla bağlantılı olduğu iddia edilmiştir.[49] Bu kuramı desteklemek isteyen edebiyat ve film eleştirmenleri, feminizmin yükselişinin kültürde yarattığı değişiklikler karşısında antifeminist ve nostaljik bir tavırla geçmişe sığınma eğilimi saptamıştır.[50] İnsanlık, tehdit edildiğini hissettiğinde sık sık nostaljik ve savunmacı bir tavırla geçmişe sığınarak tepki vermiştir: örneğin, ilerici ideolojisine rağmen, Amerika Birleşik Devletleri, on dokuzuncu yüzyıl sonunda sömürgeci geçmişine –"seçkinci WASP [Beyaz Anglo Sakson Protestan] mirasına"– yeniden büyük önem atfetmiştir ve bunun nedenlerinden biri de sanayileşmenin getirisi olan, çok yeni ve alışılmadık gelen, "Amerikan karşıtı" olduğu hissedilen kitlesel göçle başa çıkmaktır.[51]

Nostalji politikaları sadece ulusal politikalardan ya da cinsiyet politikalarından ibaret değildir elbette. Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit* adlı romanının David Lean tarafından çekilen filminin ya da *The Jewel in the Crown*'ın [Taçtaki Mücevher] veya Paul Scott'un *The Raj Quartet*'inin [Raca Dörtlemesi] televizyon uyarlamasının 1980'lerde ne kadar popüler olduğunu düşünün. Bu filmlerin başarısı, imparatorluğun Hindistan'daki yozlaşma ve sömürüsünün anti-nostaljik ifşasından çok, iki ırkın –tarihe rağmen– eşit olarak yaşayabileceği yönündeki nostaljik liberal-ütopyayla ya da Britanya'nın

küçük bir dünya gücü değil, topraklarında güneşin asla batmadığı bir imparatorluğun hâkimi olduğu zamanın nostaljik hatırasıyla ilişkilidir.[52] Renato Rosaldo'nun "imparatorluk nostaljisi" dediği, toplumsal davranışların zarafeti aracılığıyla ırksal egemenliği masum gösteren nostalji çeşidi budur.[53] Ancak imparatorluk nostaljisi bizleri, izleyicileri de imparatorluğun temsilcileriyle aynı konuma yerleştirir; çünkü onlar da sömürgeleştirdikleri –başka bir deyişle, isteyerek ve zorla değiştirdikleri– kültürler için duydukları çelişkili nostaljiyi uzun uzun belgelemiş ve kaydetmişlerdir. "İlerleme" ve yeniliğe inananların nostaljisidir bu; (yine çelişkili) bir biçimde daha basit, daha istikrarlı dünyalar –örneğin yok ettikleri sözde statik toplumlar– için duyulan nostaljidir.

Sömürgecilik-sonrası kuram eleştirmenleri, sömürülenlerin tarihindeki nostaljik anlara da işaret etmişlerdir. Bazılarına göre, Afrika kültür kuramındaki "negritude" [zencilik niteliği] hareketi, kapitalizm öncesi, imparatorluk öncesi odağıyla, yitirilmiş bir tutarlılık peşindeki nostaljik arayışın simgesiydi.[54] Ezilen pek çok halk –Yahudi soykırımından sağ kurtulanlar ve Kuzey Amerika'nın Yerli Halkları da bunların arasındadır–, bir zamanlar birleşik kimlikleri olarak algılanan şey için güçlü ve anlaşılır bir nostalji duymuşlardır. Ancak sömürgecilik sonrası dikkat odağında yer alan, çoğunlukla (genellikle) Avrupalı sömürgecilerin bir zamanlar sahip oldukları kültürel birlik ve merkezilik için duyduğu kayıp ve matem hissidir.[55] Ancak, Frederic Jameson'ın söylediği gibi: "nostaljik duygulanımın en iyi ilacı bir tarih dersidir."[56]

Jameson'ın postmodern aleyhinde söyledikleri bu bağlam içinde başlı başına bir inceleme konusudur çünkü postmodernin regresif nostaljisi ve değersizleştirici ironisine saldırmıştır. Jameson'ın ana hedeflerinden biri, postmodern "nostalji filmi" dediği şeydir ve bu terimi George Lucas'ın *Amerikan Grafitisi*'nden Laurence Kasdan'ın *Body Heat*'ine [Sıcak Bedenler] çok farklı filmler için kullanmıştır. Bunlar, Jameson'ın, "son moda, tarihselci" diye nitelendirdiği, "eksik bir geçmişi umutsuzca kendine maletme çabası"nı ifşa eden filmlerdir.[57] Ona göre, bunlar "hakiki geçmişin hayali biçeminin" sahte, nostaljik "kutlamalarıdır" ve bunun, "o eski tarihi temsil sisteminin bir tür ikamesi, hatta bir tür sanal semptom oluşumu, günümüzde tarihi geçerliliğin zayıflamasının resmi kompansasyonu" olduğunu düşünmektedir.[58] Jameson bu tıbbileştirilmiş psikanalitik dili –"semptom oluşumu", "kompansasyon"– bilerek ve isteyerek kullanmaktadır, çünkü böyle filmler için

duyulan postmodern beğeninin, onun "bugünkü ekonomik-ruhsal bünyemiz" dediği şeydeki belli ihtiyaçları karşıladığını hissetmektedir.[59]

Fakat film kuramcısı Anna Friedberg, Jameson'ın burada itiraz ettiği şeyin aslında *bütün* filmlerle tarihi göndergeleri arasındaki mesafeli ilişki olduğuna dikkat çekmiştir. Başka bir ifadeyle, "sonu gelmez biçimde geri dönüşümlü ebedi şimdi" yanılsamasını yaratan, postmodernizm değil, aracın kendisidir.[60] Ya da, *II. Edward*'ın postmodern film uyarlaması için Marlowe'u yeniden yazan Derek Jarman'ın belirttiği gibi: "filme alınan tarih her zaman bir yanlış yorumlamadır. Geçmiş geçmiştir ve bundan bir malzeme yaratmaya çalıştığınızda, yakalamaya çalıştığınız şeyler sizden daha da uzaklaşır."[61]

Fakat, Jameson nostalji için suçladığı şeyi yanlış konumlandırmış olsa da, beni asıl ilgilendiren, nostaljik bir şey bulduğunda –ister Frankfurt Okulu'nun kuramlaştırmasında, ister J.G. Ballard'ın romanlarında olsun– nostaljinin "regresif" olarak negatif bir biçimde ele alınmasıdır.[62] Oysa onun *kendi* retoriği ve konumu da zaman zaman tuhaf bir biçimde nostaljik olabilmektedir: 1980'lerde üst üste pek çok makale yazmış, bunların hepsinde postmodernizm karşısında "hakiki tarihsellik" diye nitelendirdiği şeye duyduğu özlemi tekrar tekrar dile getirmişti. Onun kendi sözleriyle aktaracak olursak, Jameson'a göre postmodernizm "tarihselliğimizin, tarihi aktif bir biçimde deneyimleme olasılığımızın kayboluşunun ağdalı bir semptomu" idi.[63] Fakat, "kaybedilen sahicilik" için duyulan tam da bu türden bir nostaljinin, tarihsel düşünce açısından felç edici etkiler taşıdığı farklı zamanlarda tekrar tekrar anlaşılmıştır.[64] Gerçekten de Jameson'ın bu alandaki konumu hem regresif hem yenilgici olarak nitelendirilmiştir.[65] Peki, Jameson'ın daha istikrarlı, *geç dönem* kapitalizm öncesi (yani modernist) dünyayı mitleştirmesi ve idealleştirmesi, belki de bir anlamda başlı başına bir nostalji estetiğinin (hatta belki de politikasının) parçası sayılamaz mı? Şayet durum böyleyse, bu görüşünü Marksist selefi György Lukács'la paylaşıyor demektir. Lukács'a göre, edebi ve tarihi nostaljinin çevresinde konumlandığı, geçmişteki varlığı ima edilen o "bolluk anı"nı[66] meydana getiren modernizm değil, realizmdir.

Hatta Michael Bérubé, solun, en azından Amerika'da, son dönemde zaman zaman "her şeyin daha iyi olduğu günlerin hayali" yüzünden kötürüm olduğunu veya böyle göründüğünü öne sürmüştür. Michael Bérubé'nin sözleriyle: "postmodern karşıtı sol cenahta saf tutan pek çok *erkeğin* kurbanı olduğu habis nostalji algısını sonunda paramparça etmeyi başaran, kadınla-

rın, etnik azınlıkların ve çeşitli queer kuramcılarının sürekli yinelenen müdaheleleridir."[67] Tim Reiss'in keskin sözleriyle ifade etmek gerekirse, nostaljinin zaman zaman "işlevsel açıdan sakatlayıcı"[68] olabildiğine hiç şüphe yoktur. Jameson'ın bilimkurgu filmlerini bir dönemin yeniden yaratıldığı "nostalji" filmlerine tercih etmesi biraz aldatıcı olabilir, çünkü basitçe açıklamak gerekirse, onun bu eğilimi, temelde en az dönem filmleri kadar nostaljik ve ütopik bir güdünün son derece yaygın *fütüristik* boyutuna yöneldiğini işaret etmektedir.[69] Şayet şimdiki zaman umutsuzca çaresiz olarak nitelendiriliyorsa, ya geriye ya da ileri bakarsınız. Nostaljik ve ütopyacı dürtüler, "şu anda ve burada"yı reddedişlerinde ortak bir paydayı paylaşırlar.

Ancak "şimdi ve burada"nın, yani şimdiki zamanın kendine göre sorunları olduğunu da belirtmemiz gerekir. Bütün "şimdi"lerin her zaman kendilerine göre sorunları olmuştur, fakat son birkaç onyıl boyunca nostaljinin, özellikle de kitle iletişim araçları aracılığıyla ticarileştirildiğine hemen hiç şüphe yok. Pek çok kişi, bu ticarileştirmeyi çağdaş meseleler ve sorunlardan kaçış olarak görmüş ve yorumlamıştır.[70] Ralph Lauren'in birkaç yıl önce piyasaya sürdüğü "Safari" adlı moda tasarımları serisi ve parfümü, belirli bir dönemin nostaljik tarzını, aynı dönemin tarihi bedellerinden hiçbirini ödemeden deneyimlememize izin vermişti. Bir yazarın söylediği gibi, aynı zamanda bizlere, "Serengeti düzlüklerinde beyaz kötülüklerini icra etmekle meşgul olan, aynı zamanda trajik bir biçimde lanetlenmiş üst sınıfın yaşadığı günleri yeniden deneyimleme şansı"[71] sunuyordu: yani "Safari" reklamlarında söylendiği gibi, "sınırsız yaşama" şansı veriyordu. Söz konusu örnekte, –bizlere aslında hiçbir zaman yitirmediğimiz şeyleri özlemeyi öğreten– ticari nostaljinin ve –özlemini duyduğumuz zamana ait yaşanmış hiçbir deneyimimiz olmadan sahip olduğumuz– "koltuk nostaljisinin" birleşimiyle karşı karşıyayız.[72]

Peki bu, "postmodern"in bir parçası mıdır? Ne de olsa geç dönem kapitalist kültürün parçası olduğundan, Jameson olsa bu soruya evet diye cevap verirdi. Fakat, "postmodern" terimini çağdaş sözcüğü yerine kullanılan eşanlamlı bir terim haline getirmek, onun kendine özgü tarihi ve kültürel niteliklerinden feragat etmek anlamına gelir ve örneğin söz konusu modernizm olsa, Jameson böyle bir vazgeçişe asla göz yummazdı. Ayrımları gözetmekten söz ederken neyi kastettiğimi tasvir etmek için, çağdaş postmodern mimariyle çağdaş yeniden canlandırmacı (nostaljik) mimari arasındaki farkı düşünmenizi isteyeceğim; *postmodern* mimari gerçekten de geçmişi geri ça-

ğırır niteliktedir, fakat bunu her zaman en nihayetinde dizginleri tamamen nostaljiye teslim etmenin olanaksızlığının farkında olan çift yüzlü ironik bir uzgörüşle yapar, hatta bilerek ve isteyerek nostaljinin duygulanım üzerindeki gücünü harekete geçirse bile böyledir bu. Başka bir deyişle, postmodernde (ki gerilimin kaynağı da burada yatmaktadır) nostaljinin kendisi çağrılır, istismar edilir ve ironikleştirilir. [73] Bu, oldukça karmaşık (ve postmodernce çelişik) bir hamledir ve hem nostaljinin kendisinin, hem de gerçeklik için dönüp geçmişe bakma dürtüsünün ironikleştirilmesi anlamına gelir ve aynı zamanda, bu dürtünün doyurulmasına eşlik eden duygusal gücün kimi zaman utanmazca uyandırılmasıdır.[74]

Belki de postmodern*ite* adı verilen daha geniş kapsamlı kültürel varlık, bu çelişkiyi açıklamamıza yardım edebilir. Şayet, sık sık iddia edildiği üzere, nostalji (yabancılaştırmasıyla, sürekli matemi tutulan gelenek ve toplum kaybıyla) kültürel *modernitenin* bir yan ürünüyse,[75] o zaman *post*modernite ve modernite arasındaki karmaşık ilişki –ki bu hem parçalanma hem devamlılık içeren bir ilişkidir–, bu nostaljik mirasa gereklilikle eklenen ironiyi anlamamıza yardım edebilir. Ondokuzuncu yüzyılın sonunu bizim yüzyılımızın sonuyla kıyaslamak, bu iki yüzyılın ilerlemeyle ilgili ortak şüphelerini tasdik etmek, politik istikrarsızlık ve toplumsal eşitsizlik hakkındaki ortak endişelerini karşılaştırmak, yıkıcı değişiklikler hakkındaki ortak korkularını araştırmak oldukça yaygın ve sıradan bir eylem halini almıştır.[76]

Ancak, şayet nostalji sonuncu *fin de siècle* [yüzyıl sonu] paniğinin ürünlerinden biriyse –"kırsal hayatın idealleştirilmesi, bölgesel mimarinin yeniden canlandırılması, el sanatları akımları ve koruma, muhafaza etme amacını taşıyan sayısız faaliyet"[77]–, o zaman, bugün karşımıza çıkan nostalji örneklerinin hepsi olmasa da (örneğin ticari türler genellikle bu gruba dahil değildir) *bir bölümü* (ki ben bunları postmodern diye nitelendirmek istiyorum) farklı bir gruba, ironikleştirilmiş nostaljiler grubuna dahil demektir. Ondokuzuncu yüzyıl nostaljik bir tavırla yüzünü Walter Scott'un tarihi romanlarına ve tanıdık Gotik tarzın yeniden canlandırılmasına dönmüş olabilir, fakat yirminci yüzyıl Salman Rushdie'nin tarihsel üstkurmacalarını ve Charles Moore'un New Orleans'taki, bir zamanlar muhteşem kabul edilen Piazza d'Italia'sı gibi tarihi açıdan imalı, parodik mimari tasarımlarını üretmek için nostaljiyle ironiyi birleştirdi ve karıştırdı. Geçmişle kıyaslandığında bugünün gecikmiş olduğu düşüncesi artık kabul görmüyor; nostaljiyi (hâlâ üstü örtülü biçimde canlandırırken) ironikleştirme etkinliği, bunların estetik

kaygılar olarak süregelen (fakat felç etmeyen) değerlerinin doğruluğunu kabul etmesine rağmen, modernist orijinalite ve hakikilik iddialarını, ayrıca geçmişin yükünü yıpratır ve hafife alır.

Çağdaş kültürümüz gerçekten de nostaljiktir; ama bazı bölümleri –postmodern kısımları– nostaljinin risklerinden ve tuzaklarından haberdardır, ironi aracılığıyla bunları ifşa etme çabası içindedir. İroninin söylenmiş ve söylenmemiş olanı nasıl bir araya getirdiği düşünüldüğünde –bir başka deyişle, ironinin karşı koyduğu söylemden kurtulmayı ve özgür kalmayı başaramadığı göz önünde bulundurulduğunda– bu kültürel tarzların belli ölçüde bir suç ortaklığından kaçamadığı, kendilerini parçası oldukları kültürden yapay olarak ayıramadıkları anlaşılır. Eğer kültürümüz, Huyssen'in "insafsız müze çılgınlığıyla" "anıtsal kültürümüz"[78] adını verdiği şeyin akıl almaz bir hızla büyümesinin de işaret ettiği gibi anımsamayı –ve unutmayı– gerçekten de bir saplantı haline getirdiyse, o zaman belki de bu hafıza kaybı karşıtı dürtü hakkında bizlere gerçek bir bakış açısı kazandıracak ve araya ihtiyaç duyulan mesafeyi koyacak olan araçlardan biri (ama sadece biri) de ironidir. İtiraf etmek gerek ki, anma törenlerinde ironiye çok az yer vardır ve geçmişin hakikaten nostaljik yeniden canlandırmalarında ironiye hemen hiç yer yoktur: Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Disney Dünyası'nın Ana Caddesi'nden Amerikan İç Savaşı'nın dramatize edilmiş yeniden canlandırmalarına ve günümüzde İngiltere'de yeniden sahnelenen ortaçağ turnuvalarına böyledir bu. Ancak ironikleştirilmiş nostaljiyle de sık sık karşılaşırız: Angela Carter'ın cinsiyet ve yirminci yüzyılın başlangıcı hakkında derin düşüncelere daldığı romanı *Sirk Geceleri*'nde ya da New York Metropolitan Operası'nın sipariş ettiği yeni bir çalışmanın, William Hofman ve John Corligliano'nun *The Ghosts of Versailles*'ının [Versailles Hayaletleri] olağanüstü genel çelişkisinde. Oyun, ironik bir biçimde "büyük opera buffa [komik opera]" olarak nitelendirilmektedir, çünkü üç binden fazla seyirciyi konuk edebilen salonu, gösteriş eğilimi ve ancak "büyük bir opera" sahneleme kapasitesiyle bu opera salonunda yalnızca "büyük" bir "samimi" opera sahneye koyabilirsiniz. Postmodern bakış açısıyla inceleyecek olursak, bu tür bir ironinin bilirliği, nostaljinin gücüne karşı bir savunma yöntemi olmaktan çok, günümüzde nostaljinin kabul edilebilir bir hale getirilmesinin yoludur; nostalji canlandırılır fakat aynı zamanda altı oyulur, farklı bir bakış açısıyla değerlendirilir, tam da neyse o olarak görülür: geçmiş hakkında olduğu kadar günümüz hakkında bir yorum.

Ancak durumu bu açıdan incelediğimizde, ironi ve nostaljinin postmodernde el ele ilerlemekle kalmadığını, belki de uzun zamandır benzer bir ilişki içinde olduklarını görürüz (daha eski dönemler üzerinde çalışanlar bunu zaten gayet iyi biliyor olabilir): Don Quijote o olağanüstü aykırılık ve yakışıksızlık ironilerini bizlere tam da şövalye sınıfının geçmişine duyduğu nostalji aracılığıyla vermiştir. Benzer biçimde, Madonna gibi birinin Marilyn (hatta belki de Evita) kılığına girmesine hemen atfettiğimiz ironi, aslında nostaljiden tam anlamıyla ayrılamaz. Bu durum, ironi ve nostaljinin *nesnelere* ait nitelikler olmamasından kaynaklanıyor olabilir; ironi ve nostalji öznelerin –aktif, duygusal ve zihinsel olarak meşgul öznelerin– tepkileridir. Nostaljinin, tam da canlandırma eylemi sırasında ironikleştirilmesi, hem geçmiş hem de şimdiki zaman hakkında açıklayıcı düşünceler oluşturmak için ihtiyaç duyulan mesafenin küçük bir bölümünü oluşturur; bu, postmodernin böylesi tepkilerin sorumluluğunu alırken başvurduğu yollardan biri olabilir.

İngilizceden çeviren: Begüm Kovulmaz

Notlar

1 *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (Londra ve New York: Routledge, 1995).
2 Toby Young ve Tom Vanderbilt, "The End of Irony?" *The Modern Review* 1.14 (Nisan-Mayıs 1994), s. 6-7.
3 Bkz. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Londra ve New York: Routledge, 1987); *The Politics of Postmodernism* (Londra ve New York: Routledge, 1988); *The Canadian Postmodern* (Toronto: Oxford University Press, 1998).
4 Sonsuz bir liste sunabilirim sizlere, fakat bunun yerine postmodernin en çok atıfta bulunulan muhalifi Fredric Jameson'ın adını vermekle yetineceğim. Onun 1984 yılında *New Left Review*'de yayımlanan "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism" adlı makalesi, pek çok açıdan benim bu alanda çalışmaya başlamamı tetiklemiştir. *New Left Review* 146 (1984), s. 53-92.
5 Bkz. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (Londra: Academy, 1977) ve *Post-Modern Classicism: The New Synthesis* (Londra: Academy, 1980).
6 Bkz. Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture* (Londra: Granada, 1980), s. 52-9.
7 Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern", Joseph Natoli ve Linda Hutcheon editörlüğünde yayımlanan *A Postmodern Reader* adlı kitapta yeniden basılmıştır. (Albany: SUNY P, 1993), s. 112.
8 Elbette, 1960'larda Susan Sontag, "Notes on Camp" adlı makalesinde kamp'ı aynen bu terimlerle nitelendirmişti. *Against Interpretation and other Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), s. 275-92.

9 Bkz. Sherry Lynne Rosenthal, "Four Essays on the Nostalgic Appeal of Popular Fiction, Film, and Television: *Hard Times*, *The Birth of a Nation*, *The Grapes of Wrath*, *All in the Family*." Doktora tezi, University of California, San Diego, 1983.

10 Bkz. Peter Rist, "Nostalgia: Stars and Genres in American Pop Culture," *Canadian Review of American Studies* 20.1 (1989), s. 111-17.

11 David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge UP, 1985), s. 6.

12 Nostaljik ve profesyonel tasarım dergisi reklamlarının medya üzerindeki etkisi için bkz. Christopher Lasch, "The Politics of Nostalgia", *Harper's Magazine* (Kasım 1984), s. 68; Lowenthal, s. 29; Sandra Ernst Moriarty ve Anthony F. McGann, "Nostalgia and Consumer Sentiment," *Journalism Quarterly* 60 (1983), s. 85.

13 George Steiner, *Nostalgia for the Absolute*, Massey Lectures, 14. seri (Toronto: CBC, 1974), s. 50.

14 Robert Rubens, "The Backward Glance: A Contemporary Taste for Nostalgia," *Contemporary Review* (Eylül 1981), s. 149.

15 Johannes Hofer, *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe* (Basel, 1688). Çevirisi için: *The Bulletin of the Institute of the History of Medicine* 7 (1934), s. 379-91.

16 Terimi dünya üzerinde her yerdeki –her yaşta ve her yaratılışta– her türlü varlık tarafından hissedilen bir şey olarak evrenselleştirmeyi amaçlayan eski tıbbi girişimlere rağmen böyledir bu. Örneğin, Philippe Pinel'in *Encyclopédie Méthodique: Médecine*'deki nostalji girişi, s. 10 (Paris: Agasse, 1821). Ayrıca bkz. B. Ruml, "Theory of Nostalgic and Egoic Sentiments," *Psychological Bulletin* 30 (1933), s. 656-7.

17 Bkz. Jean Starobinski, "The Idea of Nostalgia," *Diogenes* 54 (1966), s. 81-103. Alıntılar sırasıyla 90. ve 87. sayfalardan yapılmıştır.

18 Sözcüğün tıbbi anlamı, özellikle İç Savaş döneminde Amerika'da yeniden güç kazanmıştır. Bkz. J. Theodore Calhoun, "Nostalgia as a Disease of Field Service", *Medical and Surgical Reporter,* 11 (27 Şubat 1864); DeWitt C. Peters, "Remarks on the Evils of Youthful Enlistments and Nostalgia", *American Medical Times* (14 Şubat 1863).

19 Bkz. Antonio Prete, "L'assedio della lontananza," editörlüğünü Antonio Prete'nin yaptığı *Nostalgia: storia di un sentimento*'dan, (Milano: Raffaello Cortina, 1992), s. 17.

20 Bkz. Karl Jaspers'in tartışması: *Heimweh und Verbrechen* (1909), Starobinski'de, s. 99-101.

21 Nostaljinin tıbbi ve psikolojik açılımları hakkında daha fazla bilgi almak için bkz.: Willis H. McCann, "Nostalgia: A Review of the Literature", *Psychological Bulletin* 38 (1941), s. 165-82 ve "Nostalgia: A Descriptive and Comparative Study", *Journal of Genetic Psychology* 62 (1943), s. 97-104; George Rosen, "Nostalgia: A 'Forgotten' Psychological Disorder", *Clio Medica* 10.1 (1975), s. 28-51.

22 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). Daha yakın zamanda, karikatür bantlarının günümüzde Fransız kültüründe büyük ilgi görmesinin, çocukluk nostaljisiyle açıklanabileceği iddia edilmiştir. Bkz. Irène Pennacchioni, *La Nostalgie en images: une sociologie du récit dessiné* (Paris: Librairie des Méridiens, 1982).

23 Bkz. Vladimir Jankélévitch'in bu konudaki görüşleri : *L'Irreversible et la nostalgie* (Paris: Flammarion, 1974).

24 James Phillips, "Distance, Absence, and Nostalgia", Don Ihde ve Hugh J. Silverman'ın editörlüğünü yaptığı *Descriptions*'tan, (Albany: SUNY P, 1985), s. 65.

25 M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, editör: Michael Holquist, çev.: Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1881), s. 147. Bu esere dikkatimi çektiği için Russell Kilbourn'a teşekkürler.

26 Bkz. Phillips, s. 65.

27 Lowenthal 62; Douglas T. Miller ve Marion Nowak, *The Fifties: The Way We Really Were* (New York: Doubleday, 1977).

28 Fakat bir kuramcının söylediği gibi, nostalji böylelikle sadece bir "bellek maskesi takıyor" olabilir mi? Bkz. E.B. Daniels, "Nostalgia: Experiencing the Elusive", Ihde ve Silverman'da, s. 84.
29 Lee Quinby, *Anti-Apocalypse: Exercises in Genealogical Criticism* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1994), s. xvi.
30 Malcolm Chase ve Christopher Shaw, "The Dimensions of Nostalgia", Christopher Shaw ve Malcolm Cross'un editörlüğünde yayımlanan *The Imagined Past: History and Nostalgia*'da, (Manchester ve NY: Manchester University Press, 1989), 4. Chase ve Shaw aynı zamanda, fotoğrafın, "nostalji anının paradigma örneği" olduğunu işaret ederler (s. 9).
31 Lowenthal, s. 30.
32 Starobinski, s. 101-2.
33 Bkz. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çevirenler: Geoff Bennington ve Brian Massumi (Minneapolis: Minnesota University Press, 1984).
34 Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York ve Londra: Routledge, 1995), 253.
35 Susan Stewart, *On Longing: Narrative of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984), s. 23.
36 Stewart, 23.
37 Örneğin bkz. Roderick Peters, "Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia", *Journal of Analytic Psychology* 30 (1985), 135-48; ya da Nandor Fodor, "Varieties of Nostalgia", *Psychoanalytic Review* 37 (1950), s. 25-38.
38 Laurence Lerner, *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry* (Londra: Chatto & Windus, 1972), s. 52.
39 Michael M. Mason, "The Cultivation of the Senses for Creative Nostalgia in the Essays of W.H. Hudson", *Ariel* 20.1 (1989), 23. Ayrıca nostaljinin bizlerin "ahlaki vicdanı" olduğu; çünkü en çok önem verdiğimiz değerleri bizlere gösterdiği ve "umutsuzluk hastalığıyla" başa çıkmamıza yardım ettiği söylenmiştir. Bkz. Ralph Harper, *Nostalgia: An Existential Exploration of Longing and Fulfilment in the Modern Age* (Cleveland: Western Reserve University Press, 1966), s. 28.
40 Harper, s. 21.
41 Bu durumda, nostalji, Fred Davis'in "yorumlanmış nostalji" dediği şeye dönüşecektir; yani, bir deneyimin analizi, ne kadar kısa ya da yanlış olursa olsun, o asıl deneyimle birleşecek ve böylelikle onu değiştirecektir. Bkz. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: Free Press, 1979), s. 25.
42 Toronto Eğitim Bakanlığı Irk İlişkileri ve Çokkültürlülük Müfredatı Danışmanı, "Analyzing Racism at ROM"dan alıntılanmıştır, *The Varsity* (Haziran 1990), s. 4.
43 Bkz. Susan Bennett, *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past* (Londra ve New York: Routledge, 1996) 5; S. 4, s. 161.
44 Bkz. Anthony Arblaster, *Viva la liberté: Politics in Opera* (Londra: Verso, 1992), s. 180.
45 Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", Natoli ve Hutcheon, s. 361. Daha sonra da nostaljiyi, "bütün kayıp referansların hayali parodik rehabilitasyonu" olarak nitelendirir (s. 372).
46 Bkz. Jankélévitch; Kathleen Parthé, "Village Prose: Chauvinism, Nationalism, or Nostalgia?", editörlüğünü Sheelagh Duffin Graham'ın yaptığı *New Directions in Soviet Literature*'da (Londra: Macmillan, 1992), s. 106-21.
47 Bkz. Richard Raspa, "Exotic Foods among Italian-Americans in Mormon Utah: Food as Nostalgic Enactment of Identity", editörlüğünü Linda Keller Brown ve Kay Mussell'ın yaptığı *Ethnic and Regional Foodways in the United States: The Performance of Group Identity*'den, (Knoxville: University of Tennessee Press, 1984), s. 185-94.

48 Michael M.J. Fischer, "Autobiographical Voices (1, 2, 3) and Mosaic Memory", editörlüğünü Kathleen Ashley, Leigh Gilmore ve Gerald Peters'ın yaptığı *Autobiography and Postmodernism*'den, (Amherst: Massachusetts University Press, 1994), s. 92.

49 Teresa Maria Brown, "Rewriting the Nostalgic Story: Woman, Desire, Narrative", doktora tezi, University of Florida, 1989.

50 Bkz. Janice Doane ve Devon Hodges, *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism* (Londra ve New York: Methuen, 1987), xiii. Ayrıca Frederick Jameson'ın değinmediği film nostaljisi ve cinsiyet sorunları için bkz. Barbara Creed, "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism", *Screen* 28.2 (1987), s. 47-67. Feminist yazarların ütopik "gelecek nostaljisini" kınayan tartışması için bkz. Kathe Davis Finney, "The Days of Future Past or Utopians Lessing and LeGuin Fight Future Nostalgia," editörlüğünü Donald M. Hassler'in yaptığı *Patterns of the Fantastic*'ten, (Mercer Island, WA: Starmont House, 1983), 31-40. (Nostaljik olanlar da dahil olmak üzere) çeşitli ütopik düşüncelerin genel eleştirisi için bkz. Vincent P. Pecora, *Households of the Soul* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996).

51 Lowenthal, s. 121.

52 Bu tür nostaljide Shakespeare'in rolü için, bkz. Bennett, s. 145: "Avrupa'nın imparatorluk arşivinden klasik bir metni yeniden üretmek, bu metnin kendi otoritesini istekle ve özlemle, nostaljiyle onaylayarak yeniden talep etmesi riskini de göze almak demektir. Bu metinler basitçe söylemek gerekirse öyle çok şifreyle dolu ve değer yüklüdür ki, 'yeni' metnin üretimi ve algılanışı ister istemez metnin eski 'otantik' yorumunu kuşatan ve değerini artıran gelenekle sıkı sıkıya bağlantılıdır. *Fırtına*'nın ya da başka bir klasik metnin yeniden canlandırılmasına/yazılmasına karşı çıkan argüman da temelini bu iddiada bulmaktadır: baskı altında kalmak ve etkilenmek kaçınılmazdır."

53 Renato Rosando, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis* (Boston: Beacon P, 1989), s. 68. Bu esere dikkatimi çektiği için Monika Kaup'a teşekkürler.

54 Simon Simonse, "African Literature between Nostalgia and Utopia: African Novels since 1953 in the Light of the Modes-of-Production Approach", *Research in African Literatures* 13.4 (1982), s. 451-87.

55 Bkz. Ien Ang, "Hegemony-in-Trouble: Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema," editörlüğünü Duncan Petrie'nin yaptığı *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*'da. (Londra: British Film Institute, 1992), s. 21-31.

56 Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke UP, 1991), s. 156.

57 Jameson, *Postmodernism*, sırasıyla xvii ve 19.

58 Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (New York ve Londra: Routledge, 1990), sırasıyla s. 85 ve 130.

59 Fredric Jameson, "Nostalgia for the Present", *The South Atlantic Quarterly* 88.2 (1989), s. 527.

60 Anne Friedberg, "*Les Flaneurs du Mal(l)*: Cinema and the Postmodern Condition," *PMLA,* 106.3 (1991), s. 419-31.

61 Derek Jarman, *Queer Edward II* (Londra: British Film Institute, 1991), s. 86.

62 Sırasıyla bkz. Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986. C. 1: Situations of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 110 ve *Postmodernism,* s. 156.

63 Jameson, *Postmodernism*, sırasıyla s. 19 ve 21.

64 John Frow, "Tourism and the Semiotics of Nostalgia", Ekim 57 (1991), s. 135.

65 Simon During, "Postmodernism or Post-colonialism Today," *Textual Practice* 1.1 (1987), s. 32-47.

66 Bkz. Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1971), 38. Bu deyim, Adorno'nun, geçmişteki ya

da gelecekteki böyle bir "bolluk anı"na dair örtülü önermeyi temel alan tarih kuramlarıyla ilgili eleştirilerini tarif etmek için kullanılmıştır.

67 Michael Bérubé, "Just the Fax, Ma'am, Or, Postmodernism's Journey to Decenter," *Village Voice* (Ekim 1991), 14.

68 Timothy J. Reiss, "Critical Environments: Cultural Wilderness or Cultural History?" *Canadian Review of Comparative Literature* 10.2 (Haziran 1983), s. 193.

69 Fakat bunu, Andreas Huyssen'in iddiasına göre Batı kültürünün ütopyacı imgeleminin "fütüristik kutuptan anımsama kutbuna doğru kaymakta olduğu" bir dönemde yapmaktadır. Bkz. Huyssen, *Twilight Memories,* s. 88.

70 Bkz. Allison Graham, "History, Nostalgia, and the Criminality of Popular Culture", *Georgia Review* 38.2 (1984), s. 348-64. Ayrıca bkz. Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (Londra: Virago, 1985, modada nostalji: "geçmişin tuhaf bir biçimde güdülenmeden kendine mal edilişi" hakkında, s. 172).

71 Vanderbilt, s. 7.

72 Bunlar, Arjun Appadurai'nin kullandığı terimlerdir. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), s. 77-8.

73 Fakat bu, örneğin Sovyetler sonrası sanatçıların ironik nostaljisi denen şeyden bir adım daha ötededir. Svetlana Boym, Sovyetler sonrası sanatçılarını şöyle nitelendirmişti: "Çeşitli hayali toplumları yeniden yapılandırır ve muhafaza eder, ayrıca Sovyet kiçi ve totaliter ideoliji döneminde geçen çocukluk anıları gibi ilginç kültürel melezlemeler sunarlar." Bkz. Svetlana Boym, "From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia", *Representations* 49 (Kış sayısı, 1995), s. 151.

74 Burada, Bennett'in, "geçmişin kimlik yaratmakta kullanılan söylemlerinin performans anında hem teyit edildiği hem de kırıldığı" "queer nostalji" olarak adlandırdığı şeyle benzerlikler olabilir. (159).

75 Bkz. Chase ve Shaw, s. 7.

76 Bkz. Lowenthal, s. 394-6.

77 Lowenthal, s. 396.

78 Huyssen, *Twilight Memories,* s. 5; karşıt görüşler için bkz. Lasch: "Eğer Amerikalılar geçmişle gerçekten de ilgileniyor olsalardı, geçmişin bugünkü düşüncelerini ve eylemlerini nasıl biçimlendirdiğini anlamaya çalışırlardı. Bunun yerine geçmişi müzelere kilitliyor ve onu bir başka ticarileştirilmiş tüketim nesnesi haline indirgiyorlar." (s. 69)

İroninin Sınırları

BEREL LANG

İroni [...] disipline eder ve cezalandırır.
Kierkegaard

Makalemin başlığı ironik değilse bile –ki değil– yanlı, çünkü ironinin de sınırları olduğunu ima ediyor ve sadece bu sınırların ne veya nerede olduğu sorusunu çağırıyor. Ancak bu varsayımın temeli bariz değil; hatta modern ironi kuramlarının vurgusu bu temelle doğrudan ters düşüyor. Bu daha yaygın görüşe göre ironinin sınırı yoktur; çünkü ironinin tipik başlangıç noktası, daha sonra sayısız yer değiştirmeyi harekete geçirecek olan çelişki veya tersine çevirmedir. Bu açıklamaya göre, bir ironik dönemeç bir başkasına yol açar, o da bir başkasına ve bu böyle devam eder; bu zincirleme hareket için kendi süreli yansımasını kesintiye uğratabilecek herhangi bir duruş noktasını toptan reddeden ironik bilinç hariç, ironik olmayan herhangi bir son öngörülmez.

Bu bakış açısına göre, ironi sonsuz bir hareketi başlatır (daha doğrusu, sonsuz bir hareketin içinde vuku bulur) – bu hareket ya gerilemedir ya da içinde ortaya çıktığı her bağlamın varsayılan bütün sınırlarını ihlal eden ilerleme: ironinin onayladığı tek şey ironinin ta kendisidir, şu veya bu dönüş değil. Böylelikle, ironi amacını tekil savlarda veya hakikatlerde değil, bunların sunuluşunda izlenen genel geçer usullerde açığa çıkarır; bu anlamda ironi isim değil zarf'tır – "kişilerin, yerlerin veya şeylerin" isteseler veya hayal etseler bile sahip olamayacakları dinmez bir iştahı vardır. Kierkegaard'ın *İroni Kavramı* başlıklı doktora tezinin başlangıcında beyan ettiği, ironinin sonsuz mutlak olumsuzluğuna dair görüşü, salt insani bir eylem için fazla-

sıyla külfetli görünebilir, zaten daha sonra bu görüşün, Kierkegaard'ın kendisi için bile fazlasıyla yüklü olduğu ortaya çıkar. Ama bu ironi ustasının, ironinin görünürde sınırsız kapsamı olduğuna dair tanımlaması ilgiyi hak eder, bunun tek nedeni de, seçtiği muhalifin Hegel olduğunu, sadece bu tanımı yaparken olsa bile açıklamış olması değildir.

İroniye dair bu görüşe daha sonra ihtilaf edip ona bir alternatif sunacağım, ama öncelikle bu görüşün tarihsel üstünlüğüne yol açan süreci incelememiz gerekiyor. Bu tetkik konumuzla daha da alakalı, çünkü ironi, yayılmacı tasarımını açıkça kabul etmez. Daha da tipik biçimde, kendinden bahsetmekten tümüyle kaçınır – işte eleştirmen ve güzel sanatlar uzmanı Jean-Paul'un, ironiyi teşhis etmek için soru işareti veya ünlem benzeri bir "ironi işareti"nin kullanılmasını önermesine yol açan da bu ketumluktur: böyle bir işaret sayesinde okurlar ironik bir metinle karşılaştıklarında, onu hemen tanıyacaklarından emin, rahat edebilirler. Ne var ki, Jean-Paul'un fikri hiç tutmadı – muhtemelen, "ironi işareti" kendi kendini engelleyen bir işaret olacağı için. İronik sözcelerin "ne demek istediklerini" ve hatta ironik kimliklerini açıkça belli etmeleri ancak hedefledikleri etkiyi zayıflatmaya yarayabilir: okurun, yazarın "dublör"ü olarak, yazarın görünürde sunduğu iddiaları tersine çeviren ironik sonucu önce çıkarsayıp sonra kaydetmesini sağlamak. Böylece, ironik metini ne bildirdiğini olduğu kadar neyi dışarıda bıraktığını bulmak için de okuruz; bu metnin ironik iddiaları da, uygun biçimde, yoklukları derecesinde vardırlar.

Herkesin kabul ettiği üzere, başka edebi söz sanatları veya değişmeceler de –eğretileme, alegori, vb– kendilerini belli etmekten kaçınırlar; onlar için de göze batıcılık kendi kendini baltalayıcı ya da daha temel açıdan değişmecenin doğasına aykırıdır. Kendinin değişmeceli olduğunu belirten değişmeceli dil, bu belirtimi de bir değişmeceye dönüştürebilir ve belki de buna "hakikat" veya "dürüstlük" adı verebilir.[2] Ne var ki, bu ketumluğa izin veren bireysel değişmeceler de sık sık değişmeceli bir tasarımın ipuçlarını verir – örneğin hepsi dilsel bir normdan sapma gösterir.

Yine de hiçbirinde ironideki gibi, en başta "kelimesi kelimesine" kabul edilen şeyin önce çeliştirilmesi, ardından da ikincil konuma düşürülüşü yoktur. Örneğin, oksimorona özgü o tersine çevirme, çelişkiyi değil, özgül bir niteliği ("gürültülü sessizliğin" "gürültü"sünü) vurgular. Kaydırmaca –anlatılmak isteneni karşılayan bir terim olmadığında, değişmeceli bir terim kullanma (bir sandalyenin bacağı)– ve onca sözcükle öznesini sözcüksüz bıra-

kan *apori*'de de durum aynıdır: halihazırdaki göndergelerinin ötesinde bir şeyi işaret ediyor olsalar bile, bir bilinç durumunu temsil etme gibi bir iddiaları yoktur bunların. Buna karşın, ironinin tersine çevirmeleri, metinleri veya cümleleri kendi aleyhlerine çevirmeye ek olarak, insanın ve hatta doğanın da doğasına içkin bir eğilime başvurur. Burada ironik olan sadece replikler veya deyimler değil, insanlardır da – eğretileme veya düzdeğişmece gibi söz sanatlarına asla tanınmayan bir ayrıcalık. ("Trajik" bir hayattan bahsederken bile, kişiye değil, kişinin "içine düştüğü" trajedi mecazına veya figürüne atıfta bulunuruz.)

İroni böylece hem insan eylemliliği gerçeğini hem de okurun bu eylemliliği durum gerektirdikçe –yani, ironik metin bunu gerektirdikçe– gerçekleştirmeye istekli olduğu gerçeğini varsayar. Vicdanlı ve duygu yüklü Oidipus, kendine öngörülen yazgıyı önlemek için eyleme geçtiğinde, sadece bu yazgıyla, işleri oluruna bıraksaydı olacağından çok daha doğrudan ve etkili olarak karşılaşma konusunda başarılı olur. Ancak burada da, ironinin sadece dramatik sunum aracı değil, konunun kendisi olması nedeniyle, Oidipus'un namus lekesini silme çabaları ve bu çabalarının yol açtığı yıkım arasındaki zıtlığı en net biçimde gören, izleyicidir. Elbette Oidipus da içinde kavuşan ironi öğelerinin farkındadır. Ancak, ironinin nesnesinin– bu ister bir kişi olsun ister bir konu –kendi başına gelenleri "ironi" olarak mı deneyimlediği, yoksa bu deneyimin, gerekli ironik "mesafeyi" daha iyi taşıyabilen, sadece ikinci veya üçüncü bakış açılarından görülüp görülmediği sorusu açıktır. Elbette, ironinin çift görüşünü en incelikli biçimde tanıyan, metnin hem içinde hem dışında olan okur veya izleyicidir: onun için, ironinin metnin içinde savladığı görünüş-gerçeklik ayrımı, görünüş ve gerçeklik arasındaki genel ayrıma örnek oluşturur. (Bir bütün olarak metin de, içinde kurulduğu gerçeklik için bir "görünüm" haline gelir.)

Klasik Yunan ve İbrani metinlerindeki[3] ironi tekniklerinde de belirgin bir öğe teşkil eden okurun bu çift görüşü, post-Kartezyen "kendilik" kavrayışında metafizik ve daha sonra da ebedi bir ilke olarak en eksiksiz ifadesini bulur. Bu evrimin tarihsel süreci karmaşıktır ama kabaca anlatacak olursak, ironi ve öznel kendilik arasında çağrışım kurulması kaçınılmazdır: güçlenme arayışındaki herhangi bir benlik için, nihai olarak bilince ve onun sürekli genişleme vaadine bağımlı olan ironinin çekiciliği aşikârdır. Bu anlamda, Hegel'in *Fenomenolojisi*'nde *Geist*'ın aşamalı ve ironik genişleyişi, Descartes'tan başlayarak, sonraki felsefi söyleme hâkim olan suni biçimde daha kı-

sıtlı hale getirilmiş kendilik kavrayışını özetler. On dokuzuncu yüzyılda romantik ironi olarak belirlenecek olan şeyin klasik ironiye, damıtılmış ve kuvvetlendirilmiş biçimde, sadece edebi bilinçte değil, her tür bilinç dahilinde ironinin mevcudiyetini temin eden metafizik bir temelde tesis edilmiş olan edebi bir söz sanatı olarak üstünlük getirmesi asla tesadüfi değildir. Bu romantik açıdan bakınca, ironik bilinç, deneyimde (elbette buna metin deneyimi de dahildir) sürekli karşılaşılan görünüş ve gerçeklik arasındaki parçalanmanın hep bir adım ötesindeki bir yerde hak iddia eder.

Bu yarılmanın şartları, okurun dikkatini, edebi araçları edebi sonuçlar olarak görmesine yol açacak kadar dar odaklamasına neden olsa da, ironik bilinç yine de birleşik kalır: bir seferde (veya bakışta), kendisi herhangi bir yarılmaya uğramadan, görünüş ve gerçeklik arasındaki farkları kavrar. İronik bilinç böylece ironik metnin süreğen dönemeçlerinin etrafını çevirir –onların üzerine çıkar. Romantik aşkınlık itkisi, Oidipus'un cefasını çektiği dayanılmaz tersine çevirmelerde bile geçmişe dönük olarak saptanabilir; etkice daha az başka örneklerde, romantik ironi, rüyalarında karakterlere can veren kişinin kendisinin de bir rüyada görüldüğünü fark etmesinde veya işini görürken kendi parasını çaldıran yankesicide bulur kanıtını.[4]

Bütün diğer farklarına rağmen, bütün bu ironik belirmelerin ortak noktası, gerçekleşmek için başvurduğu yolun, insan istencinin yıkımına yol açmasıdır. Bu tersine çevirmeleri gören ironist, kendini bunlardan açıkça muaf tutamaz ama ironinin bir kısmı bir başka kısmına ikincil kılındığı sürece bu etki de ima edilir: gerçeklik her zaman görünümü yakalar, tersi değil – önce ironik yazar sonra da (metin tarafından eğitilen) ironik okur bu yer değiştirmeyi onaylar. Çözümleyen bir bilincin varlığı ironinin belirleyici özelliği olduğu sürece, diğer özellikler ikincil konuma düşer: Oidipus'un ironisi ironi olarak değil, trajediyle, janrların veya söz sanatlarının bütünüyle olmasa da büyük bölümüyle olan bağından daha sıkı bağları olmayan ironiye ek olarak trajiktir (aksi durumda, görünüm ve gerçeklik arasındaki her fark trajik olurdu – neyse ki, böyle değil).

Romantik ironi böylece bilincin erimi üzerinden çözüme ulaşır, ironist de ironik tersine çevirmenin, onun dışındaki (prensipte, herhangi bir yani, her belirli kurgunun dışındaki) aşkınsal bilirkişisi rolünü üstlenir. Friedrich Schlegel şöyle yazar: "Hakiki ironide, sadece sonsuz olana ulaşma çabası değil, sonsuz olana ulaşmış olma durumu da olmalıdır."[5] Böylesi bir bilinçlilik insan çabalarında kaçınılmaz bir noksan varsayar ve (şaşırtıcı biçimde)

bunu bulur; bu çabalar, (kaçınılmaz olarak) ölümlü olan bir eyleyenin ölümsüz özlemleri olarak belirlenir – burada, sonluluk herhangi bir ironi nesnesi için gerekli bir koşuldur, yoksa bu nesne tersine çevirmeden mustarip olamaz. (Bu anlamda, ironi ölümlülüğe hem meydan okur hem de onun gölgesinde durur.) Kierkegaard, ironistin, ironinin nesnelerini kısıtlayan sınırlardan kaçışını yazar: "Gerçeklik [ironist] için geçerliliğini yitirir; ondan özgür ve onun üstündedir artık."[6]

Bu tanrısal bakış açısı ve romantik ironinin ona atfettiği üstün rol kaçınılmaz olarak kurmacadır – ama en azından özgün bir kurmacadır bu; önce imgelemde can bulan karakterlerin, daha sonra kendi başlarına yaşamlarına devam edip eylemde bulunduğu sanat, bu kurmacanın en canlı temsilidir. (Romantikler ironinin kapsamını doğa olaylarını da içerecek biçimde genişletirler, onun da ironinin konusu olabilmesi için, doğanın duyarlı olduğu yerlerde insanbiçimciliği harekete geçirirler.) Edebi metin, *ex nihilo* harekete geçtiğinden, ayrıca bu hareketin durması için herhangi bir neden yoktur (zımni yazar metnin içinde harekete yol açabilir ama nihayetinde, metni üretemez) – kurmaca temsilleri ölümlerini de içeren karakterlere bile bir ölümsüzlük rötuşu yapılır: Madam Bovary, ölüm yatağındayken durumun ironisine ağır basan bu haksızlık yüzünden kendisine lanet okuyan Flaubert'den daha uzun ömürlüdür.

Romantik ironide sanatçının veya izleyicinin bilinci böylece olayların yön verdiği dünyanın dışında, bu dünyanın ahenksizliğine ve bölük pörçüklüğüne karşın bütün ve kararlı bir biçimde durur. Bu bakış açısından ironik bir tutumla gözlemlenen bu sınırlar ve ters çevirmeler ironistin sınırları ve ters çevirmeleri midir? Hiç de değil – ve bunun kanıtı da, yine, bu bölünmeleri ve tersine çevirmeleri kuşatan ve uzlaştıran yaratıcıda veya izleyicide ortaya çıkar. Tanrı çelişkiyi, onun cefasını çekmeden tanır, romantik ironi üreticileri veya gözlemcileri de onun yer değiştirmelerini, kendi bilinçlerinde herhangi bir yer değiştirme gerçekleşmeden kavrarlar. İnsan öznede varsayılan bu kapasite, Kierkegaard'ın da bildirdiği gibi, sonluluğa meydan okur. Oscar Walzel de iyimserce şu sonuca varır: "Romantik ironi insanlığın, evrendeki her şey üzerinde özgürce ve dizginsizce salınmasını sağlar."[7]

İddialarına aradığı kanıtı sanat ve dünya arasındaki ilişkide özetlenmiş biçimde bulan romantik ironi için, sanatın herhangi bir biçimde ironik-olmayan bir şekil alıp alamayacağı sorusu baki kalır. Adları herhangi bir biçimde romantiklerle birlikte anılmayan kuramcıların da bu olasılığı sıklıkla

reddettiklerini belirtmek gerekir. Buradaki fikir yürütüş tarzının çekici ama o kadar aldatıcı bir basitliği var: sanat, verili dünyanın bir yeniden tanımı veya düzeltilmiş hali –bu açıdan bir reddi– olduğundan, özünde ironik olan yapısından kurtuluş yoktur. Böylece, Northrop Frye kadar muhafazakâr bir eleştirmen de aynı genel sonuca ulaşır: "Edebi yapı ironiktir, çünkü 'söylenen şey' 'kastedilen şey'den cins veya derece olarak her zaman farklıdır."[8]

Bu noktada, Frye'ın açıklamasında örneklediği tutum, her tür söylemde yazıyı anlamdan kopartan Derridacı metafizik benzeri bir metafiziğin bir parçası olmadığı sürece, çok kısıtlı bir ironi kavrayışından yola çıkarak aceleyle bir genellemeye varıldığı yolunda itirazda bulunulabilir. Şüphesiz, değişmece veya dolaylamadan çok doğruluk ve dolaysızlık arayışında olan bazı edebi biçimler, ironinin ters çevirmelerine karşı çıkma iddiasındadır. Bu çabalar başarısız olsa bile, bunun nedeni bu başarısızlığın (ironik biçimde) gerekçeli olması değildir; eşit derecede makûl bir açıklama bu başarısızlığı salt olumsal veya tesadüfi olarak görecektir. Örneğin, edebi formların en romantiği olan lirik şiirde okur sadece metni aşan bütün çift görüşlerden kaçınmakla yetinmez; kendi "Ben"ini metnin "Ben"iyle birleştirmeye kalkar. Wordsworth'ün dizeleriyle —"Kimseler bilmeden yaşadı ve çok az kişi bilebilirdi/ Lucy'nin son nefesini verdiğini / Ama o mezarında artık ve ah / benim için neler neler fark etti." ("She dwelt among the untrodden ways"). Buradaki lirik "Ben", Lucy'nin ölümünden daha fazlasından bahsediyor olsa bile, bütün ve tekil bir benliği yansıtır, rekabet içindeki sadakat durumlarını yansıtan bir 'Ben'i değil; burada sunulan bilinç "iki zihnin" bilinci değildir.

Ancak bütün bu duraksamalara yanıt olarak, aşkınsal ironi, öncüllerini, –özellikle Wordsworth'e atıfta bulunan Paul de Man'a göre– sanat ve dünya arasında giderek açılan mesafe ve bilincin aşkınsal doğası konusunda yineler.[9] Sonuncusu devamlı kendinin hem içinde hem ötesinde bulunan bir ikilik olarak çıkar ortaya; nesnelerin veya olayların –ve sanatın– müphem doğasında temellenen çözümleme itkisine sahiptir. Romantik ironinin *a priori* ve/veya tahrif edilemez temeller üzerine kurulduğunu veya "klasik" geleneğin romantik görüşü kendi daha zorlayıcı, sanatın ve insan anlayışının genel sınırları idealiyle öngörüp, onun yerine geçtiğini belirterek bu görüşe karşı çıkan görüşler genelde bu çekişmeyi pek de engelleyemez. Aslında romantik ironide sadece edebi değil, toplumsal ve tarihsel bir motifin de farkına varırız – on dokuzuncu yüzyıl filozofları, siyasi liderleri ve ticaret baronları tarafından olduğu kadar sanatçıları tarafından da kesin biçimde dile getiril-

miş bir motif. Bütün bu kaynaklar, tarihin (görünürde) bölünmüşlüğüne, daha önce Tanrı'nın yaptığına benzer biçimde –ancak ondan çok daha büyük bir vurguyla (ve ironiyle), çünkü Tanrı, kadiri mutlaklık iddiasına rağmen, eskimiştir– tutarlılık getiren bütün bir benliğin olabilirliğini varsayıyorlardı. Buna karşın, romantik ironi için, geçici görünüşün çokluğunu ve gerilimlerini, her öykünün iki yönlülüğünü kendisi iki yönlü olmadan görebilen bütün bir bilincin sabit durumuna dönüştürerek aşkınsallığa geçen, insan benliği ve ürettiği sanat ya da daha geniş anlamda doğa ve sanattır.

Romantik ironi aşkınsal ironinin en bilinen ve artık standart hale gelmiş versiyonudur. Ama son zamanlarda öncekinin yerini alması ve hatta altüst etmesi hedeflenen ikinci bir açıklama, aynı aşkınsal tasarımın alternatif bir versiyonunu sunar. Şüpheci ironi adını vereceğim bu yeni ironi anlayışı post- ve/veya anti-modernizm çeşitlemelerinin ortak bir teması olarak ortaya çıkıyor: yapısalcılık, post-yapısalcılık, yapıçözüm, neo-pragmatizm (bu iki bölmeli terimler Barthes, De Man, Foucault, Derrida, Rorty ve Hayden White'ın çalışmalarının belirli yönlerini betimlemek için kullanılır.) Zaman zaman romantik ironinin kökleri ve ruhuyla bağdaştırılmasına rağmen,[10] bu yazarların ironi kavrayışında romantik ironiye karşı çıkma niyeti hemen hiç yoktur: romantik ironinin duyarlı olduğu yerlerde duygusuz, öteki dünyayla değil bu dünyayla ilgili, monistik değil çoğulcu. Romantik ironinin kendine katıksız, yani saf bir ironi ideali belirlediği doğrudur ama bence romantik benlik ve zihin kavrayışının engelleri bu hedefe giden yolu tıkamış, ironinin en erken ve klasik kökenlerinde bağımlı olduğu yazgı veya *deus* (her zaman) *ex machina* kavrayışından pek de farklı olmayan bir biçimde aşkınsallıktan medet ummuştur.

Çok yönlü bir çözüm hizmeti görecek olan, işte bu aşkınsal bir bilinç yakarışıdır – şüpheci ironi, ironik olmayan bir nostalji sergileyen ironik öncülünde, hakiki (yani, tutarlı) bir ironiyi zayıflatan bir ayrıcalık ve güvenlik özlemi bulur ve ona saldırır. Yirminci yüzyılın en tutarlı ve dobra romantik ironi temsilcisi Thomas Mann'ın "her şeyi kapsayan o duru ve berrak bakış, yani sanatın bakışı: son derece özgür, sakin ve herhangi bir ahlakçılığın sıkıntı vermediği bir nesnelliğin bakışı"[11] açıklamasından başka ne gibi bir ipucu çıkarılıp, daha sonra buna karşı çıkılabilir?

Buna karşın, şüpheci ironist için, Mann'ın birleştirdiği özgürlük ve nesnellik öğeleri birbirlerini karşılıklı olarak gerektirmezler, hatta birbirlerini tamamlamazlar; aslında, birbirlerine zıttırlar; onları bir arada tutmaya yö-

nelik herhangi bir girişim, Samuel Johnson'ın, belirli şairleri "metafizik" hale getirenin ne olduğuna dair görüşünü gevşek ve kararsız gösterecek etkili bir kısıtlama gerektirir. Böylece Derrida kesin olarak şunu belirtir: "Yazının ... genel anlamıyla hiçbir anlamı olmaması gereklidir" – muhtemelen bu ifadenin de ironiye bütün nesneleri, yani olabilecek her nesne üzerinde sabit bir hâkimiyet sağlayacak kadar düz anlamlı olmasını niyet eder bunu yazarken.[12]

Ne var ki, şüpheci ironi, bu ihtirasına rağmen, romantik ironiyle aynı kavramsal imayı, daha da güçlü bir vurguyla, taşır gibi görünür: ironi burada bir araç olarak değil, kendi içinde bir amaç olarak çıkar ortaya — bundan, sınırların ironinin etrafını çizmediğini değil, çizemediğini çıkarsarız. Romantik ironide çözümleyici aşkınsal bir bilinci andıran sonsuzluk tuzağı burada yinelenen bir şimdi konumuna düşürülür; artık sadece bir ironi, aynı kaderin cefasını çekecek olan bir başka ironiyi baltalar. Ancak bu yerel tersine çevirişin ardından bir tane daha ve bir tane daha gelir, böylece dibine kadar her halkası ironiden oluşan büyük Bölünmüş Varlık zinciri oluşur (elbette, bu zincirde bir "dip" yoktur).

Romantik ironide aşkınsal olmayan saf bir ironi ideali de dile getirilmiştir – ancak şüpheci ironi tutarlılığın bedelini ödemeye, öncülünden çok daha isteklidir. Burada, olası bir uzlaşma vaadi, gözeten bir bilinç yoktur; şüpheci ironist bilinçten bahsetse bile, nesneleri gibi kısmi, bölük pörçük ve olumsal bir bilinçtir o. Şüpheci ironist, kendine ironik müphemliği ve tersine çevirişi gözleyen ayrıcalıklı bir rol biçmek yerine, ironinin kendisine dönüşmeyi düşünür; kendi de –daha doğrusu, kendilik de bir kurmaca olduğuna göre, kendi "kendiliği" de- dahil olmak üzere, daha sonra sürekli bir yolculuğa dönüşecek bir şeyde çift görmeyeceği bir şey olamaz: çift, çifte dönüşür ve bu böyle devam eder. Üzerinden aşağı veya geriye doğru baktığı aşkınsal bir tüneğe konmak yerine, işe tekil olanla başlar ve yukarı veya ileri bakar: ironi, yazgı ve gelecektir; tarih ve geçmiş değil.

Romantik geleneğe (kısmen de gelenek fikrine) verdiği tepkiyle harekete geçen şüpheci ironi böylece, romantik ironistin ironik tersine çevirmenin içini tıka basa doldurduğu aşkınsal yükü üzerinden atarak, ironik tersine çevirme üzerindeki söz hakkını pekiştirmeyi umut eder. Ne var ki, şüpheci ironinin bu arzusu nihayetinde kendi araçlarıyla engellenir: romantik ironide gördüğü aşkınsallık zerresi, kendi gözüne de kaçmıştır. Böylece bu ikisi ortak bir aşkınsal ironinin alternatif versiyonları olur – bu, her ikisinin de ça-

balarına rağmen ve onlara karşı varıldığı için, en iyi biçimde, ironinin hakiki özelliği olarak anlaşılabilecek bir sonuçtur.

Bu teşhisin sonuçları üzerine söylemek istediğim başka şeyler de var ama önce şüpheci ve romantik ironi arasındaki müştereklik iddiasını gerekçelendirmem gerekiyor. Bu bağlantıyı kurmanın bir yolu, romantik ironinin sözsel ironi vurgusunu (daha sonra da yazarın niyeti faktörü vurgusunu) şüphecinin durumsal ironi (yani eylem) vurgusuyla karşılaştırmaktır. Romantik ironide, öznel niyete odaklanış, daha geniş anlamda benliğin ve bilincin harekete geçirici rolü konusundaki ısrarını yansıtır; bu veriyle, romantik ironi için sözsel ironinin ve daha genel anlamda sanatın merkezi önemi anlaşılır biçimde, (açıkça ifade edilse de edilmese de) konuşmacının veya yazarın niyetine bel bağlamıştır. Burada, ironinin çift görüşü herhangi bir niyete içrek olan ve daha sonra ironinin kasti müphemliğiyle birleşen belirsizliği yansıtır. Aslında burada, diğer niyet gösterilerinden daha da anlamlı biçimde, ironik bir durumun varlığına dair karar asla tartışmasız olamaz. (Örneğin, Wayne Booth, *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'ndeki Stephen Dadalus'un "ironik" durumuna dair süregelen tartışmayı bu minvalde değerlendirir).[13] Bu tür şüpheler nihayetinde bir çözüme ulaşsa bile halen başlangıçtaki varlıkları geçerlidir, en geniş biçimleriyle ironi için bile... Örneğin, Swift'in "A Modest Proposal"ı ilk yayımlandığında (ve günümüzde de acemi okurlar tarafından), yazarın niyetinin yamyamlığı teşvik etmek olmadığı, bunun ironik bir metin olduğu okur tarafından anlaşılamadığı için eleştiri yağmuruna tutulmuştur.

Öte yandan, romantik ironinin, niyet kriterine ayrıcalık tanımasının nedenlerini anlasak bile, niyet, tek başına ironiyi ifade etme veya teşhis etme konusunda yeterli olamaz. İronide de, her yerde olduğu gibi, niyetle eylem arasındaki sınır belirsizdir ve burada belirleyici faktör söylemin bağlamıdır. Ayrıca, bu kısıtlama nedeniyle, durumsal ironi sözsel ironinin sesinin düşmesine neden olmaktadır– tıpkı, şüpheci ironinin romantik ironinin daha tutarlı bir versiyonunu sunuşu gibi.[14] Aşkınsal ironinin iki versiyonu arasındaki bağlantı böylece durumsal ve sözsel ironi arasında da bir bağlantıyı işaret eder. Romantik ironide sanata verilen önem, her ne kadar sanatçının niyetine odaklanılsa da, aynı zamanda yapıtın dışındaki ironik bir bilinci de yansıtır. Durumsal ironideyse –kendisinin de başkalarının rüyalarında görüldüğünü fark eden insan, parası çalınan yankesici– ironinin harekete geçirdiği gerileme, bu tanımın "okurunu" (veya rüya gören insanı veya yanke-

siciyi) da işin içine katarak, romantik ironinin daha mütevazı iddialarını şüpheci ironinin uzantılarında emer. Romantik ironide, bilinç, ironiyi tesis eden tersine çevirmeden (tersine çevirme ironinin içinde değildir) ayrı bir yerde konumlandırılırken, şüpheci ironide hiçbir şey ironik bakış açısının dışında var olamaz – buna izleyici veya konuşmacı da dahildir.

Ayrıca, şüpheci ironist için bu daha kapsamlı müphemlik, belirli izleyicilerin ayrıksılığından veya insani bir muğlaklık eğiliminden değil, ironinin nesnelerinden, yani kendi konumlarında asla tek anlamlı olmayan, asla "basitçe" nesne olmayan nesnelerden kaynaklanır. Böylece, şüpheci için, ironik yer değiştirme, şeylerin, daha ziyade sözcüklerin ve anlamların asla sınırlandırılamayacağı bir muğlaklık ontolojisini yansıtır; bunlar bizim onlara yüklediklerimizden fazlası olamazlar ve bizim bu yükleme işlemimizde her zaman (en az) iki benzemez yön söz konusudur. İroni böylece hakiki ve kaçınılmaz olandır; ironiyi belirli bir bağlamla teşhis etmek, o bağlamı bile berraklaştırmaz. Yapay olarak ne kadar kalıcı olsa da, ironik çözümleme kendi yer değiştirmesine yol açar.

Bu tutarlılık yakarışıyla şüpheci ironist ironiyi kendine ve ironik bakış açısına dönüşlü olarak uygular: ironinin (ve ironistin) yazgısı her zaman ve yalnızca ironi olmaktır. Şüpheci ironistlerin bir değer olarak tutarlılığa tutarlı bir biçimde başvuramayacakları yollu itiraz benim, şüpheci ironinin, romantik ironinin göz yumduğu çözümlemeye meydan okuma çabalarına rağmen, aynı aşkınsal sonuca vardığına dair savımı anımsatır. Bu yakınlaşma en iyi, şüpheci ironistin dikkati geçmişten başka yere çekmeye yönelik süregelen çabalarında hemen görülür. Onun için yorum, her zaman şimdide görünür olanın "gelecek" revizyonudur; geçmiş de sadece yorum aracılığıyla erişilebilir olduğundan, şimdiden veya gelecekten daha az olumsal değildir ve aynı derecede ironik tersine çevirmeye açıktır.

Ancak dikkati geleceğe yönlendirme ve ona bağlı olan sonsuz zincir geçmişe dair çok önemli bir soruyu gözden kaçırır, bu sürecin bir bütün olarak –bir ironinin yerine bir başka ironinin geçmesi– başlangıçta nasıl harekete geçtiği sorusunu. Bu nasıl olur? Şüpheci ironist bu soruyu yanıtlama konusunda bize yardımcı olamaz; aksine bunu bir soru olarak görmeyi reddeder, çünkü onun için ironik süreç her zaman hareket halindedir, yani "verili"dir. Ancak bu öncül apaçık olmamakla kalmaz, farklılık kavramının mantığında bir tutarsızlık oluşmasına neden olur. "Paralel" ifadesi ancak bir başka şeyle bağlantılı olarak kullanılabileceğinden (tek bir paralel çizgi yoktur) farklılık

her zaman bir başka şey"den" farklılık olacaktır. Şüpheci ironist için farklılık ontolojik bir nitelik olduğundan, kendisi farklı olmayan bir şimdiki ontolojik temeli önceden varsayar – ironik sürecin kökeninde bulunan ve o süreci harekete geçiren, kendisi ironiye tabi tutulmadığı sürece ironiye yol açan bir ilksel ironi.

Bir başka deyişle, ironinin tersine çevirmesinin veya yer değiştirmesinin işlevlerini yerine getirebilmeleri için bir şey gereklidir; gönülsüzce de olsa, burada ironinin kökenini mimleyen tekil bir ânın –kısmen düzdeğişmece, kısmen tarih– varlığını kabul etmek zorundayız. Bu başlatıcı an, ironik yer değiştirme açısından aşkınsaldır, aynı gelecekteki ironik bilincin romantik ironist için aşkınsala doğru bir "yukarı düşüş" olması gibi. Şüpheci ironi her zaman ve zorunlu olarak "farklılığa" öncelik tanıdığından, benzerlik veya özdeşliğin de mevcut olduğu ve en azından kuvvet açısından eşit olduğu bir nokta olmalıdır. Bu mevcudiyet için, şüpheci ironist ne bir açıklama sunar ne de onun nasıl önlenebileceğine dair bir beyanda bulunur.[15] Böylece şüpheci ironist de –malgre lui– aşkınsal ve temeldenci bir kökeni ortaya çıkarmış olur. Kabul etmeli ki, ne yardan ne serden geçmek istemenin hakiki bir aşkınsal (ya da ironik) yanı olmayabilir. Ancak burada bahsi geçen ser, salt ironik anlamda, aşkınsallığı içinde barındırır. Burada da aşkınsallık itkisi ironisti harekete geçirir ve yine, ironinin çift görüşü, aşkınsallığın tek ipinin ucunda salınır.

O halde, aşkınsal ironinin iki versiyonu söz konusu olduğunda, ironinin sınırlarının olup olmadığı sorusunun yanıtı basitçe olmasa da açıkça "Hayır"dır. İroninin sınırı yoktur çünkü aşkınsal bir kefili vardır – geçmiş ya da gelecek. Kefil her durumda ironinin nerede başlayıp nerede bittiğini belirten bir noktayı imleyen bir sınır gibi görünebilir. Ama bu durumların hiçbirinde, bu nokta ironinin sınırı olamaz; o sadece ironinin kendi yarattığı sınırlar tarafından engellenmemesini, ironik yer değiştirmenin sonsuz dizilişinin devam etmesini sağlar. Aşkınsallık böylece her iki ironi versiyonu için de harekete geçirici bir güç olur – birinde iter, birinde çeker. Her durumda, bireysel "olgularla" veya ondan da fazlası, bir bütün olarak görülen tarihle ilişkilendirilen sınırların sürekli ihlalini önerir. Romantik ironide, tarihin ötesinde bulunan çözümleyici bir bilincin "nihai amacı" açıkça bildirilir; şüpheci ironide, birincil veya ironik olmayan bir ironinin rolü ifşa edilir ama yine de etkilidir, sadece romantik ironin açıkça reddettiği "burada ve şimdi"den değil, onun nihayetinde razı olduğu "orada ve o zaman"dan da kaçmayı hedefler.[16]

Ayrıca, aşkınsal ironinin her iki versiyonu da, sınırlara bir rol addeden –ahlaki yargı, bilimsel araştırma, estetik form– genel pratikleri karşı kanıt olarak kullanan itirazı öngörür. Aşkınsal ironi, bu tür pratiklere karşı dogmatizm veya saflık (ya da her ikisi) gibi her amaca uygun suçlamalarda bulunur. İleriye bakan ve geleceği tümüyle açık bırakan şüpheci ironist için, tek açılı bir görüşü savunan bir karşı iddia nostaljinin, dilsel bir Cennete duyulan dogmatik özlemin belirtisidir; Tanrı benzeri bir görücünün varsayılan bakış açısından ironik olmayan biçimde geriye bakan romantik okurlar için böylesi bir reddediş, düztaban bir "aslına uygunluk"a denktir. Bu karşı iddialardan hiçbiri aşkınsal ironinin, ironiye sürekli farklılık iddiası olarak yüklediklerini hesaba katmaz. Elbette, aşkınsal ironi, kızgınlıkla, sınırlara olan arzuyu açıklar: parasını ödeyerek almakta zorlanmayacağı bir şeyi çalan bir kleptoman gibi, ironiye sınır koyan herkes (aşkınsal ironiste göre) sınırsızlığın zor ama sahih özgürlüğü yerine tepkinin yanıltıcı özgürlüğünü seçer. İronideki sınır arzusu böylece, kavramsal bir patoloji olan agorafobinin metafizik bir versiyonu olarak çıkar ortaya.

Peki ironi, aşkınsal ironinin koyduğu ideale mi mahkûmdur (onunla mı sınırlıdır)? Ben burada aşkınsal ironinin karşısına daha dar kapsamlı ama daha esaslı bir "gerçeğe uygun" ironiyle karşı çıkan alternatif bir zemin öneriyorum. Bu iddia, alternatif bir ironi versiyonu namına değil, aşkınsal olan veya olmayan[17] bir ironi zemini namına yapılmakta; aşkınsal ironistlerin, kuramsal düzeyde ne iddia ettikleri bir yana, kendi pratikleri olarak gördükleri bir şeyi tartışmaya açıyor.

Bu yıkımın temeline önceden işaret edilmişti. Aşkınsal ironinin iki versiyonunda niyet ve eylem (sırasıyla) ironiyi denetler. Bu rollerini, ironi sözsel de olsa ("İyi bir servete sahip olan bekâr bir adamın, bir eş arayışında olduğu evrensel olarak kabul gören bir gerçektir") durumsal da (parası çalınan yankesici, kendinin başkasının rüyasında görüldüğünü fark eden kişi) üstlenirler. Bu iddialara göre, ironiyi harekete geçiren gücün kökeni her zaman mevcut bağlamın ötesinde (belirli herhangi bir bağlamın dışında) bulunur – zihnin bir durumunu, daha da temel anlamda sınır düşüncesine yabancı ontolojik bir temeli yansıtır.

Yine de aşkınsal ironi bu koşullarda bile aynı anda hem belirsizdir hem de önemi abartılmıştır. İroninin bir eğilim veya karakter özelliği olduğu iddiası kendi başına ironinin sınırsız olduğunu göstermez; ironinin bazen aşkınsal bir çözülme sağladığı iddiası aşkınsal olmayan bir çözülme olamaya-

cağı anlamına gelmez. Daha da temel anlamda: şüpheci ironinin engin arzusunun da bir sınırı olduğu ve romantik ironinin çözümleyen (ve ironik olmayan) bir bilinci akla getirişinin de bir bitiş noktası olduğuna dair kanıt, bu ikisinin tanımlarında bile ortaya çıkar. Her iki süreç de Kant'ın, bir kez farkına varıldığında, talep ettikleri sınırsız zinciri engelleyen aşkınsal ipucunu içerir; her ikisinde de ironik olmayan (ve aşkınsal olmayan) bir temel baştan varsayılır veya şart koşulur. Bu temelin ironik olmayan durumu da daha sonradan tersine çevrilemez çünkü bu taktik, daha en başında iddia edilen ironinin önüne geçer. Bir başka deyişle: sonsuz veya aşkınsal ironi kavrayışı en başından içkin –ve sınırlı– bir temeli varsayar.

Bu aşkınsal ironi görüşü ironinin kendi tuttuğu ışıkla neyi amaçladığı sorusundan değil, ironinin koşullarının ne olduğu, Kantçı bir ifadeyle, ironiyi olanaklı kılanın ne olduğu sorusundan kaynaklanır. Apaçık biçimde, bu hareketin ta kendisi de bir ironi içermektedir çünkü aşkın itkinin kendisi tersine çevrilmektedir; burada ironinin izi gerideki bir kaynağa veya ilerideki bir çözüme doğru sürülmez, ne başlangıcın ne de sonun olduğu yana doğru çevrilir. Bir başka deyişle: ironi, kelimesi kelimesine değil, dolaylı yoldan anlaşılır – ne söylediğiyle değil, hatta ne yaptığını söylediğiyle de değil, yaptığıyla anlaşılır. Şiir kuramında Rus Biçimcileri tarafından gayet verimli biçimde öngörülmüş olan bu taktik, onlar tarafından bile geleneksel edebi mecazlara veya söz sanatlarına nadiren uygulanmıştır (kısmen, sonuncusunun tarihsel, yani formel olmayan duruşu nedeniyle). Ama niyete, ahlaki eylem değerlendirmelerinde son sözü vermeyi reddetmenin bilinen nedeni –niyet bir edimin hiçbir koşulda öncelikli olmayan birçok kısmından sadece biridir– ironinin düzeni için de geçerlidir.

Bütün ironi çözümlemelerinde, aşkınsal olsun olmasın, ironiye atfedilen tek özellik, merkezindeki tersine çevirmedir – başlangıçta yapılan bir iddia veya hareketin daha sonra kendi aleyhine dönüşü. Bu, "eiron" ve "alazon"a dair klasik anlatılarda da ortaya çıkar; ilkinde alçakgönüllülük bir iddia aracı olarak kullanılırken (örneğin, Sokratesçi ironide), ikincisinde övünme veya kendini şişirme yenilgi ve "havasını söndürme"ye katkıda bulunur.[18] İroninin izleyen tarihinde, böylesi tersine çevirmeler, hangi formda olursa olsun, süreklidir; ister Hegel'in her şeyi kuşatan ve bütün tersine çevirmelerin simgesi olan *Geist*'ında, ister gündelik yaşamın daha küçük ironilerinde olsun. Parkın zeminine özenle yerleştirdiğimiz piknik malzemelerinin bardaktan boşalırcasına yağan yağmurun neden olduğu sele kapılışını izlerken ya-

nımdakine "Ne güzel bir gün!" deyişim ve elbette ki tam aksini ima edişim ikincisine bir örnektir.

Bu kadar farklı ehemmiyet derecelerine sahip bütün ironilerin müşterek noktası olan tersine çevirme, tek başına ironiyi –örneğin, tersine çevirmelerin çift taraflı olduğu ve muhakkak pek ironik olmadığı çelişki veya karşıtlıktan– ayırt etmeye yaramaz. Sonuncusunun aksine, ironinin tersine çevirmeleri yönelimli ve hiyerarşiktir: Oidipus, kendine öngörülen yazgıyı önlemeye çalıştığına inanır ve buna inanmak için geçerli nedenleri de vardır – oysa izleyicinin bildiği ama Oidipus'un henüz bilmediği gerçeklikte (ki izleyici Oidipus mitosunu ve Sofokles'in yapıtını bilmenin avantajına sahiptir), Oidipus'un yazgısının önüne geçmek amacıyla eyledikleri, tam da yazgısının gerçekleşmesine neden olur. Yağmur bardaktan boşalırcasına yağarken, yanımdakine "Ne güzel bir gün!" deyişim gibi, Oidipus'un gerçekliği de pek hoş değildir. Ama, ironinin koşulu da bu gerçekliktir, gerçekliğin güzelliği ve trajikliği değil. (Angus Fletcher, ironiyi "daraltılmış" veya "sıkıştırılmış" alegori diye betimleyerek bu görüşü en uç noktasına taşır.)[19] Görünüşün gerçekliğe ikincil kılınması olmaksızın, olaylara dair bilinçlilik, olayların tekanlamlı ve apaçık özelliği olarak görünen şeyde sabitlenir – bu durumda bile nahoş ve acı verici olabilirler ama ironinin bu nitelikleri pekiştirirken kullandığı "hiper" nedensellik olmaksızın. Yağmur altında piknik yapmaktan hoşlanan birine ne kadar güzel bir gün olduğunu söylemek, malumu beyan etmek, sohbeti sürdürmeye çalışmaktır. O halde, ironinin zıddı, gerçek veya hakikat değil, hatta safi gerçek veya hakikat de değil, gramerdir.

Çok sayıda düzlemde işleyen ironiyi harekete geçiren sadece yalanlama değil, görünümün çok daha güçlü bir gerçekliğe ikincil kılınmasıdır; bu gerçeklik dilbilim dışı temellerde ayrıcalık sahibidir. Buna ek olarak, ironiyi ayrımsatan, genel olarak görünümün gerçekliğe ikincil kılınışı değil (felsefede geleneksel bir motiftir bu) – ki, felsefi söylemle ironi sanatı arasında salt tesadüfi olmayan bir ilişki olduğu da iddia edilir.[20] Önce görünümle, sonra da bu görünüme yer değiştirten gerçeklikle ilişkili olan, görünümü veya gerçekliği savunan kişinin veya kişilerin bağlılığıdır. Bu bağlılık, onların varsaydığı "bilgi"yi her zaman tarafsız olmayan bir bilgi olarak belirler: ilk iddiada bulunan kişi için, bu iddianın ne olduğu önemlidir. Oidipus'un yazgısından kaçtığına dair inancı ve yazgısı gerçekleşirken bu inancını kaybedişi izleyiciyi veya okuru, ancak Oidipus başına gelenlerden etkilenince etkiler: bunlar edebi gerçeklerdir elbette ama yine de gerçeklerdir işte. Yağmurlu ve güneşli

bir hava arasındaki fark, ancak bu farktan etkilenen ve bu farkı gerçek bir fark olarak kabul etmeye hazır bir kişi açıkça önemli olunca, ironik bir yoruma konu olabilir.

Elbette, bu sonuncusu olumsaldır: olmama olasılığı vardır ve her an değişebilir. Ancak durumun bu özelliği (Richard Rorty'nin ironisti için iddia ettiği gibi)[21] durumu (belirli bir kullanımın "söz dağarcığı" tarafından harekete geçirilen) salt bir âdet haline getirmez. Kuşkusuz, "güzel gün" ifadesi, dilin âdetleri, hava durumu üzerine sohbetlerin âdetleri ve ironi sanatının kendisi olmadan ironik bir etkiye sahip olmaz (ironinin esamisinin okunmadığı kültürler veya topluluklar olduğunu biliyoruz, hayal etmesi pek de zor değil)[22]. Ama böylesi âdetlerle bile, bu ironi, yağmurlu ve güzel hava arasında (önemli) bir fark olmasaydı, mümkün olmazdı. Ancak bu şekilde düzanlamıyla ciddiye alınan bir temel, ironik ayrıntılandırılışını sağlama alabilir: bu temel olmadan ironi başarısız olur, güme gider. Değişmeceli söylemin düzanlamlı söylemi gerektirdiği iddiası burada bir adım ileri götürülür – ironinin kökeni söylemin içinde değil, dışında, köklerindedir. Bu şüphesiz olgunlaşmamış ve gelişmemiş bir iddiadır; ama ironiye basit gerçekler nedeniyle bir rol atfetmekten kaçınmak, ironinin bu rol olmadan ne durumda olacağına dair imkânsız soruyu gündeme getirir – bu soru imkânsızdır çünkü yanıtı herhangi bir kazanımın olmadığı, önce yazar sonra da okur için pürüzsüz bir dünyayı içerir; böyle bir dünya tarihten tümüyle muaf bir imgelemde konumlandırır onları. Bir başka deyişle, içeriksiz bir imgelemde. Barthes, *Camera Lucida*'da okuru (ve belki kendini de) "gerçekçi" unvanında hak iddia ederek şaşırttığında, kimya bilimi sayesinde bu noktaya geldiğini bildirir: "Fotoğraf, asıl itibarıyla göndergenin sızıntısıdır."[23] İroninin gerçekçiliğini ortaya koyan bilim dalı, şüphesiz ki kimyadan daha geniş kapsamlıdır – ancak apaçık bir nedenin ironisini varsaymak tür açısından değil, kapsam açısından farklılık gösterecektir.

Elbette, hangi "gerçeklerin" ironik tersine çevirmeyi şiddetle çağırdığına dair karar, fikir ayrılığına yol açabilir. Ama bu olasılık da, ironinin her durumda varsaydığı sınırların rolünün altını çizer – olgu, taşınmaz tarih, gereklilik, gerçek ayrımlar: bunların hepsi de ironiye, işine hızla girişmek için gerek duyduğu zemini sağlayan tepkisel terimlerdir. Burada aşkınsal olan, kendiliğinden ironik olan bir şey yoktur, muğlak bir şey bile yoktur. Sınır aslında bir sınırın, ironinin tersine çevirmeyi gerçekleştirmek, ironikleştirmek için gereksindiği dayanak noktasının teslimidir: değişmeceli söylemin

düzanlam kavramını gerektirmesi gibi, ironi de geçerli gerçeğin teslimini gerektirir.

Elbette ki, herhangi bir versiyonunda fazlasıyla değişmeceli olan "düzanlama" ısrarla itiraz edilmiştir – ironinin harekete geçerken zemin olarak kullandığı gerçeklerin sadece tek kullanımlık, ölü mecazlar olduğu, ilk kullanımında ironikken, sık ve hoyratça kullanım nedeniyle görünüşle gerçeklik arasındaki farkı ortaya çıkaramadığı söylenerek (belki de burada "klişelerden" bahsetmeliyiz). Bu itiraz belirli durumlarda geçerli olabilir ama ironik zincirin başlangıcının ne olduğuna dair soruyu elemez veya yanıtlamaz – burada söz konusu olan, hem ironik hem şüpheci ironistlerin başına bela olan aşkınsal hareketi dirilten esas başlangıç kavramı değil, ironinin ne "hakkında" olduğunu işaret eden ironik bir özne de sağlayabilecek olan zoraki ya da "sabit" bir başlangıçtır. İroni bu şartlarda, sadece hakikatte veya olguda bir temel varsaymakla kalmaz, tam da bu temele dikkat çekmek için kendi değişmeceli bir şekil edinir. Bu, hakikatin haddi zatında ironiye neden olduğu anlamına gelmez (ki, genelgeçer bir değişmeceli söylem kuramı bu olanağı dikkate alabilir); daha çok, aralarında herhangi bir epistemik ve/veya ahlaki fark gözetmeden bir görünüşü diğerine bitiştirdiğinde, durağan ve anlamsız hale geleceğini belirtir. İroninin dikkat çektiği hakikatler, ironik olmayan bir biçimde bile keskin ve acı verici olabilir – ama ironi bu sivri uçları, mecazi harekete tabi tutarak biler; ironinin dönüşü, ironiye yol açan gerçeklerin acımasızlığına ve keskinliğine bir kaçınılmazlık da ekler. İroninin verdiği buruk zevk, kaçışın veya aşkınlığın zevki değildir – hiperaktivite tedavisi için verilen uyaranların nötrleştirici etkisi bile yoktur onda; daha çok, geçerli gerçekliğin böyle olduğu onaylandığında, gerçeklikle temasın verdiği yoğunlaşma hissidir. Bu noktada, Keats'in, ölüm yatağındaki kardeşinin başında nöbet tutarken günlüğüne yazdığı açıkça hiç ironik olmayan sözlerinden oluşan o ideal dizilim geliyor aklıma: "Tom bu öğleden sonra bir miktar kan tükürdü, bu çok üzücü, ama biliyorum ki, bu dünyada gerçek olan bir şeyler var."

O halde, bu garip aşkınsal ironistler için daha ne söylenebilir – ironiyi, dolaylı olduğu için aşkınsallığa giden bir yol olarak gören romantik ve ironinin niyetinin aşkınsallıktan sakınmak olduğunu düşünen ama nihayetinde kendini, öznelliğinin cazibesine kapılarak aşkınsallığa doğru ilerlerken bulan şüpheci. Peki bu ironiler, kendilerine rağmen, reddetmeyi olmasa bile başlarından savmayı umut ettikleri bir hakikat, tarih veya olgu versiyonuna

adanmış, sınırlı ironiler midir? Bunlardan daha iyisini bildiği iddiasında bulunan kişi, yapılanların sık sık taraflı ya da, daha basitçe, yanlış olduklarını gözlemler. Ama aşkınsal ironistler kendilerini eleştirenlerin karşısına tam da bu iddiayla çıktıklarından, onlara aynı iddiayla karşılık vermenin adaletli (ve biraz da ironik) olduğu yadsınamaz. Bu noktadaki temel öncül, her durumda, açıkça belirtilmiştir: aşkınsal ironi yapacağını ilan ettiği şeyi yapmış ve şüphesiz ki buna tamamen inanmıştır. Bu, aşkınsal ironinin saptadığı ironilerin ironi olmadığı değil, aşkınsal ironistlerin sandığı türden ironiler olmadığı anlamına gelir.

Bu başkalık için aklıma gelen en açıklayıcı örnek, Paul de Man'ın "Bir Tahrif Yöntemi Olarak Özyaşamöyküsü" başlıklı makalesindeki bir ifadesi. Değişmeceli dile "sessiz" veya "menfi" bir dil olarak atıfta bulunuşunu (çünkü değişmeceli dil, bir dünyanın şekli veya anlamını dillendirme konusunda başarısızlığa mahkûmdur) desteklemek için, karşı sav olarak tarihin en kati ve tersine çevrilemez anını kullanır. Şöyle yazar: "Ölüm, dilsel bir durumun yer değiştirmiş adıdır."[24] Bu kinayenin içindeki sayısız kasıtlı veya kasıtsız ironiye rağmen, çok daha çetin bir şey, ifadeyi bulunduğu yere mıhlar. Ölüm dilsel bir durumu her ne anlamda adlandırıyor olursa olsun (ki, burada "ölüm"ü herhangi bir kelimeden ayırt edeceksek, asgari anlam bile yeterince açık değil: Ölüler konuşamayacakları halde konuşmaya mı çalışıyor? Yoksa bunu denemeye bile girişemiyorlar mı? Söylediklerini kimsecikler duymaz mı? vb) dilsel durumun, daha önsel, dil dışı bir durumu varsaydığı belli oluyor: ölüme koyulmuş olan (biyolojik olduğu için) tarihsel dava engeli. Ölüm sözcüğüne veya ifadesine değil, ölme eylemine...

De Man bundan hiç bahsetmez ve bu eksiklik öylesine göze batar ki, neredeyse kasıtlıdır ve bu açıdan bir inkâr sayılır. Böylece yazarın bu ifadesi, çok daha kapsamlı bir iddiayı yansıtır; bir başka yerde açıkça formüle ettiği bu iddia öz-yeterliliğe ve dilin ölümsüzlüğüne dairdir. Kendi başına dil söz konusu olduğunda, ölüm dil tarafından önce beslenen sonra da, farklı söz sanatlarında veya janrlarda dirilmiş haliyle tekrar karşılaşana kadar bastırdığı birçok durumdan sadece biridir. İroni salt dilbilimsel olsaydı, De Man'ın iddiası geçerli olurdu. Ne var ki, ironinin salt dilbilimsel olmadığı iması, De Man'ın kendi beyanında da ortaya atılmaktadır. Dile getirilmeyen ölümün, ölümün (dile getirilen) "dilbilimsel durumu" için üstlendiği rol, ironik tersine çevirmenin gerçekleştiği her noktada, "işin doğrusu"nun üstlendiği rolle aynıdır. İroninin sürekli ve belirleyici tersine çevirmeleri, tersine

çevirme fenomeninin ironinin ve hatta daha genel anlamda anlamın esası olduğunu vurgulamak adına, bu tersine çevirmelerin neyi tersine çevirdiği sorusundan kaçınmayı kolaylaştırmıştır. Ama tersine çevirme (ve ironi), benim iddiama göre, kendini hızlandıracak bir yaşam varsayar; ve ölüm (sözcüğü değil, ölüm olgusu) ironinin gerektirdiği sınırların somut örneğidir.

İroni Kavramı'nın hemen ilk sayfalarında ironinin "sonsuz mutlak olumsuzluk" olduğuna dair cüretli görüşünü bildiren Kierkegaard, ilerleyen sayfalarda bu olumsuzluğun öbür tarafında duran şeyin farkına vardıkça daha ılımlı olur. Sonuca ulaşırken izinden gelen okuru çok daha kısaca –ve pişmanlıkla– şu sözlerle uyarır: "İroni sınırlandırır, sonlulaştırır, kısıtlar ve böylece hakikati, gerçekliği ve içeriği açığa çıkartır; ironi disipline eder ve cezalandırır ... ve böylece dengeyi ve tutarlılığı açığa çıkartır.[25] Kierkegaard besbelli ki bu noktaya, başlangıçtaki "sonsuz olumsuzluğu" bırakarak tutarlılığı, gerçekten veya hakikatten daha temel öneme sahip olduğunu düşündüğü etik gerekçelendirme anlayışında son bulan bir korku ve umut bileşimiyle ihlal etmek üzere gelmiştir. Ama bu son yargı, önceki aşamada, ironinin bağlı olduğu olguların ve sınırların güvencesi bir temel olarak kabul edilmeseydi, mümkün olamazdı.

İngilizceden çeviren: Şeyda Öztürk

Notlar

1 Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony* (İroni Kavramı), Çev.: Howard V. Hong ve Edna H. Hong (Princeton, 1989), s. 26.

2 Bunun tam tersi de iyi bilinir: "sinirinden duvarlara tırmanan" birinden bahsedildiğinde, mecazi bir ifadeyle karşı karşıya olduğumuzu biliriz.

3 Yunan tragedyası ve destanının en önemli özelliğidir bu; edebi incelemelerde daha nadiren kaydedilse de, Kitabı Mukaddes'in de önemli öğelerinden biridir. (Bkz.: Berel Lang, "On the Biblical Comic," *Judaism*, 11, 1962, s. 249-54.)

4 Bu örnekler D. C. Muecke, *Irony* (Londra, 1970), s. 26-27, ve Borges'in kısa öyküsü, "Döngüsel Tapınağın Kalıntıları", *Ficciones*, Çev.: Anthony Bonner (New York, 1962), s. 57-63'ten alınmıştır.

5 Lillian Furst, *Fiction of Romantic Irony* (Cambridge, Mass., 1984), s. 26.

6 Kierkegaard, *The Concept of Irony*, s. 253.

7 Oskar Walzel, *German Romanticism*, Çev.: Alma Elise Lussky (New York, 1932), s. 44. "Romantik ironinin" tarihsel tanımlarındaki çetrefillik için bkz.: Kevin Newmark, "L'absolu litteraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony," *Modern Language Notes*, 107 (1992), s. 905-30.

8 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), s. 81.

9 Örneğin bkz.: Paul de Man, "Wordsworth and Hölderlin," *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984), s. 47-65 içinde.

10 Örneğin bkz.: Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca, 1974), s. 202; Harold Bloom, "The Breaking of Form", *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman ve J. Hillis Miller (New York, 1979), s. 16-17. Ernst Behler romantik ironi (ve modernizm) ve her ikisine verilen postmodern tepki arasında (ki, Nietzsche'nin ironiye karşı saldırısı bu tepkinin somut örneğidir) keskin bir ayrım yapılması gerektiğini belirtir. (Bkz.: Ernst Behler, *Irony and the Discourse of Modernity* [Seattle, 1990], s. 94-101). Bu sav, görünürde beni Nietzsche'yi kasıtsız şüpheci ironist olarak adlandırma gibi garip bir konuma yerleştiriyor – oysa ben, ironinin niyetli olması gerektiği konusunda ısrarlıydım. Ama, iddia ettiğim gibi, Nietzsche'nin ironiye karşı saldırısı, bu saldırının nesnesinden daha az ironik değilse, romantik ve şüpheci ironi arasındaki birleşme yine de rayında sayılır.
11 Thomas Mann, "The Art of the Novel", *The Creative Vision*, ed. Haskell M. Block ve Herman Salinger (New York, 1960), s. 88.
12 Jacques Derrida, *Positions*, çev.: A. Bass (Chicago, 1981), s. 14.
13 Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, (Chicago, 1983), s. 326-36.
14 Durumsal ve sözsel ironi arasındaki ilişki için bkz.:Muecke, *Irony*, s. 49-51.
15 Örneğin John McGowan, modernizme karşı postmodern farkı savunmaya çalışırken, modernist geçmişte olduğu gibi, postmodern durumda da dayanak noktası görevi gören "holistik bir demokratik norm"un varlığını kabul eder. Bkz.: John McGowan, *Postmodernism and Its Critics* (Ithaca, 1991), s. 29.
16 Genel kabul görmüş bir romantik ironi tanımı yok sayılır. Ayrıca, yukarıda belirtildiği üzere, romantik ironi görüşlerinden biri, onu "şüpheci ironi"yle eş tutar. (Bkz.: Furst, *Fictions of Romantic Irony*, s. 227-28). Benim savım açısından, iki ironi türü arasındaki ayrım, onlara verilen adlardan çok daha önemli; ayrıca, romantik ironinin "kurucuları"nda bile (örn., Friedrich Schlegel) romantik ve klasik ironi arasında bir ilişki olduğunu savunma eğilimi var – sonra da, bu ikisi ve "şüpheci ironi" arasında bir ayrıma gidiyorlar.
17 Wayne Booth'un "istikrarsız" ironiye karşın "istikrarlı" ironiyi betimleyişinde tam başarıya ulaşacakken, "istikrarlı ironi"yi bütün ironilerin temeli olarak konumlandıramadığından başarısız olur. (Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony* [Chicago, 1974], s. 3).
18 "eiron" ve "alazon" arasındaki fark için bkz.: J.A. K. Thompson, Irony (Londra, 1926), s. 3-14 ve Muecke, *Irony*, s. 16-17.
19 Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, 1964), s. 230.
20 Bkz.: Berel Lang, "Philosophical Humors", *The Anatomy of Philosophical Style* (Oxford, 1990), s. 103-20.
21 Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (New York, 1989), II. Bölüm, s. 73-137.
22 Antropolojinin ironinin bilinmediği kültürleri "ironize edişi" için bkz.: James Clifford, "On Ethnographic Allegory", *Writing Culture*, ed. James Clifford ve George E. Marcus (Berkeley, 1986), s. 98-121.
23 Roland Barthes, *Camera Lucida*, Çev. Richard Howard (New York, 1981), s. 80.
24 Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism*, s. 81.
25 Kierkegaard, *The Concept of Irony*, s. 326.

odak

Uluslararası Hegel Kongresi'nin Ardından

KAAN H. ÖKTEN

İstanbul'un kalbinden Hegel geçti. Tam yeri ve zamanı: 14-15-16 Kasım 2008 tarihlerinde, Bahçeşehir Üniversitesi'nin Beşiktaş kampüsünde... Almanya, Amerika, İngiltere, İtalya ve Türkiye'den on beş konuşmacı, İstanbul içinden ve dışından ise çok sayıda dinleyici gelmişti. *Cogito* dergisi ile *Mono Kurgusuz Labirent* (MonoKL) oluşumunun ortak organizasyonuyla Bahçeşehir Üniversitesi'nin kampüsünde gerçekleşen üç günlük maraton tam bir Hegel şölenine dönüşmüştü. Görebilen gözler, işitebilen kulaklar için bol miktarda malzeme vardı Kongre'de. İstanbul'dan Hegel geçmişti. Üstelik Kongre'yi onun ölümünün sene-i devriyesinde başlatmak hoş bir anma vesilesi oluşturmuştu.

Sadece Almanya'nın değil dünyanın gelmiş geçmiş en büyük filozoflarından biri olan Hegel, 1831 yılının 14 Kasım günü dünyaya gözlerini yumduğunda sadece altmış bir yaşındaydı. Büyük bir deha erken sayılabilecek bir yaşta göçüp gitmişti. 177 yıl önce o gün Alman İdealizmi başını kaybetmişti. Bir devin hitamıyla bir devir de sona ermişti. Hegel'in hayat hikâyesini okuduğumuzda, heyecan verici bir dönemin romanını okumuş gibi oluruz aslında. Hegel'le birlikte onun dost ve düşmanları, hem Almanya'nın ve hem de Avrupa'nın fikri, siyasi ve iktisadi hayatını derinden etkileyip şekillendirmişlerdi. Kimler yoktu ki onun yaşam serüveni içinde: Fichte, Kant, Hölderlin, Schelling, Goethe, Beethoven, Napoleon, Friedrich Wilhelm ve diğerleri. Fikir adamları, din adamları ve devlet adamlarının ilginç olduğu kadar heyecan verici düşünce manzumesini okumaktır Hegel'in hayat hikâyesini okumak. Üstelik onun felsefi sistemi, kendi çağı ve sonrasını anlamak bakı-

mından elimize inanılmaz bir rehber de vermektedir. Dolayısıyla Hegel'i okumak, onun hem felsefesinin heyecan verici güzergâhını takip etmek, hem de çağının dolambaçlı yollarını katetmek demek olduğu içindir ki Hegel halen güncel ve etkili bir yerdedir.

Bu bağlamda İstanbul'da bu tartışmalara bir Hegel Kongresi'yle katkıda bulunmak son derece önemli bir girişim anlamına gelmektedir. Kongre'nin davet yazısından aktarıyorum: İki asır önce yaşamış olmasına rağmen Hegel'in felsefi, siyasi, sanatsal ve kültürel bağlamdaki etkileri hâlâ çok güçlü biçimde hissediliyor. Hegel'in sunduğu bütünsel düşünme ve özgürlük ufku, insanlık için daha iyi bir gelecek yaratılmasına, devletlerin hukuk ve özgürlükle olan kalıcı ilişkilerine, bireyin kendisiyle olan mücadelesine eşsiz bir ışık tutuyor. Hegel konusunda uzmanlaşmış pek çok akademisyenin katıldığı bu Kongre şu dört başlık etrafında düzenlenmiştir: Hegel'in idealizmi ve spekülatif felsefe; *Tinin Fenomenolojisi* ve bilimsel düşünceye giriş; *Tinin Fenomenolojisi*'ne yöntemsel ve kavramsal yaklaşımlar; *Tinin Fenomenolojisi*'nin Hegel'in bütün sistemi içindeki anlamı.

Konuşmacılar ayrıca "Hegel'in *Fenomenolojisi*'nin Günümüz ve Gelecek Felsefesindeki Yeri" ve "Hegel ve Marksist Felsefe" başlıklı iki açık oturuma katılmış, bu açık oturumun deşifresi de *Cogito*'nun bu sayısında yer almıştır.

Bu makalemin amacı, üç günlük Hegel Konresi sırasında sunulan tebliğleri özetlemek ve ana fikirleri çevresinde küçük tartışmalarda bulunmaktır.

Hegel Kongresi'nin programı içinde Bahçeşehir Üniversitesi adına yaptığım açılış konuşmasından sonra "Hegel'in İdealizmi ve Spekülatif Felsefe" konulu Birinci Oturum'un ilk sunuşunu Jena Üniversitesi'ndeki *Institut für Philosophie* başkanı Prof. Dr. Klaus Vieweg yaptı. Bir yandan Alman İdealizmi, diğer yandan ise kuşkuculuk üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Vieweg, son zamanlarda ağırlıklı olarak *Tinin Fenomenolojisi*'ni kendine inceleme konusu ediniyor. Vieweg, *jena-sophie* ile *Daedalus* dergilerinin editörlüğünü yürütüyor. Hegel, Schelling ve Fichte'nin kritik edisyonlarının hazırlanmasında görev alıyor.

Vieweg, *Das geistige Tierreich – Hegel zur Einheit von theoretischer und praktischer Vernunft* [Tinsel Hayvan Âlemi – Teorik ve Pratik Aklın Birliği Üzerine Hegel'in Görüşleri] başlığını taşıyan tebliğini şu şekilde özetlemek mümkün: Kendini felsefi bir hukuk kuramı olarak gösterebilecek bir hür irade ve eylem felsefesi, kavrayıcı bir düşünme üzerine inşa edilmiş olmalıdır. Örneğin Hegel, daha önce *Fenomenolojisi*'nde serimlemiş olduğu teorik

ve pratik akıl dualizmini aşma yaklaşımını hem *Hukuk Felsefesi*'nde ve hem de *Ansiklopedi*'de somutlaştırmaya yönelik adımlar atmıştır. Çünkü Hegel'e göre bilme ve isteme yetimizi bölüp birbirinden ayırmak irademizin doğasını yanlış anlamamıza neden olacaktır. Dolayısıyla teorik olanlar ile pratik olanlar birbirinden farklı olsalar da onlar birbirinden ayırt edilemezdir. Zira hem düşünme hem de isteme sırasında teorik ve pratik olanlar düşünme ve istemenin birer momenti olarak birarada bulunurlar, birbirlerini karşılıklı olarak bütünleştirirler. Hegel'e göre düşünme olmaksızın isteme olmayacağı gibi isteme olmaksızın düşünme de olamayacaktır. İradenin belirlenimi içsel olanla, yani tasavvur ve düşünmeyle harekete geçer. Bir başka deyişle bizler, düşündüğümüz için pratik faaliyet içinde oluruz. Bu noktada Hegel, özgürlük kavramının altını çizer. Ona göre dünyanın tarihi özgürlüğün eseridir. Bu da Vieweg'e göre Hegel'in savunduğu monizme imkân tanır: Tin özgür ve düşünen bir tin olduğundan, teorik ile pratik akıl arasındaki uçurum aşılabilmektedir. Kendini eylemli biçimde tezahür ettiren düşünme ile düşünme üzerine bina edilmiş eylem, bizi Hegel'in hür irade kavramına götürmektedir. Bu ise Hegel tarafından *Hukuk Felsefesi*'nin 5 ila 7'nci maddelerinde ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

Vieweg'in tebliğini takiben verilen aradan sonra, yine Jena Üniversitesi'nin Felsefe Enstitüsü'nde akademik faaliyetlerini sürdüren Dr. Ralf Beuthan tebliğini sundu. Felsefe tarihi (idealizm, modern ve postmodern felsefe), kuramsal felsefe, medya felsefesi ve film kuramı üzerine çalışan Beuthan, Hegel'in Jena Dönemi'nde (1801-1806) işlediği tarih kavramının gelişim-tarihsel rekonstrüksiyonu ve sistematik analizi üzerine odaklanmış bulunuyor.

Beuthan'ın *Erfahrung und spekulatives Denken* [Deneyim ve Spekülatif Düşünme] başlıklı tebliği, Hegel'de deneyim ile spekülatif düşünmenin kompatibilitesi ya da birbiriyle uyumluluğu üzerine odaklandı. Beuthan'a göre *Ansiklopedi*'ye dayalı bir "meta-kompatibilistik" (meta-uyumlulukçu) yorum yaklaşımı reddedilmeli, aynı şekilde *Fenomenoloji*'den hareket eden bir pragmatist yaklaşım da kabul edilmemelidir. Beuthan'ın amacı, Hegel'den hareketle spesifik bir felsefi deneyimin ana hatlarını ortaya çıkarabilmektir. Buna göre Hegel, aklıselimin emrettiği deneyim ile spekülatif düşünmenin birbiriyle tezat oluşturduğu görüşünü reddetmekte ve her ikisinin birbiriyle uyumlu olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda Hegel, üç farklı tezi (yani uygunluk tezi, fark tezi ve yakınsama tezi) yoklamakta ve sonuç olarak hem

deneysel bilimlerin hem de spekülatif bilginin aslında gerçekliğin bilgisini hedeflediğini ortaya koymaktadır. Deneyim ile spekülatif düşünme bu faaliyeti eşit derecede değil ama birarada yürütmektedir. Dolayısıyla Hegel'in vurgusu gerçeklik (*Wirklichkeit*) üzerinde olacaktır. Beuthan'a göre Hegel *Fenomenoloji*'de gerçeklikten bahsederken, spesifik bir "aklın gerçekliği"nden hareket etmekte, bunu özellikle tinin tarihselliği bağlamında ele almaktadır. Hegel aklı karmaşık bir realizasyon süreci olarak tasarlamakta ve böylelikle deneyim kavramının faal yönünü vurgulamış olmaktadır. Hegel'de deneyim ile spekülatif düşünmenin biraradalığından bahsedilirken, deneyimin bütünselliği ve deneyimin argümantatif işlevi büyük bir rol oynamaktadır. Hegel'den hareketle Beuthan buna "spesifik bir felsefi deneyim" diyecektir. Çeşitli deneyim boyutlarını düşünsel refleksivite sayesinde biraraya getiren deneyim bütünselliği ile söz konusu deneyim bütününün sağladığı argümantatif işlev, reddedilemeyecek kadar çekici bir düşünme teklif olarak kabul edilmelidir Beuthan'a göre.

Birinci günün yani cuma akşamının son tebliğini Braunschweig Carolo-Wilhelmina Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden Prof. Dr. Claus-Artur Scheier sundu. Scheier, ilginç bir akademik geçmişe sahip. İlk önce tıp okumuş, 1968'de tıp alanında doktorasını almış ve uzmanlık sınavını 1970'te vermişse de bilahare bu yoldan dönerek felsefeye odaklanmış ve 1972'de felsefe doktorasını almış, 1979'da doçentlik sınavını vermiş ve 1982'de Braunschweig Teknik Üniversitesi'nde felsefe profesörü olarak çalışmaya başlamış. O gün bu gündür de Braunschweig'ta çalışıyor. Scheier'in felsefi çalışmalarının ağırlık noktaları klasik felsefe, Alman İdealizmi, 19. ve 20. yüzyılda metafizik karşıtı düşünce, fenomenoloji ve sanat felsefesi olmuş. Onun, birinci basımı 1980'de, ikincisiyse 1986'da yapılan ve aynı zamanda doçentlik tezi olan *Analytischer Kommentar zu Hegels Phänomenologie des Geistes* [Hegel'in Tinin Fenomenolojisi Hakkında Analitik Şerh] başlıklı kitabı büyük yankılar uyandırmıştı.

Scheier'in İstanbul'daki tebliğinin başlığı *Die Logik von Rousseaus zweitem Discours und Hegels "Wissenschaft der Erfahrung des Bewusstseyns"* [Rousseau'nun İkinci Söylevi'nin Mantığı ve Hegel'in "Bilincin Deneyiminin Bilimi"] idi. Derrida'nın *De la grammatologie*'de Rousseau'nun *Confessions*'unu okurken keşfettiği *le supplément* (tamamlama / tamamlayan / ikame), Scheier'in tebliğinin ana dayanağını oluşturmaktadır. Hegel'in yirmi dört yaşında bir genç olarak yaşadığı Fransız Devrimi ve *terreur* [tedhiş: dehşet] dönemi-

ni kendi çağının "bölünme" (*Entzweiung*) sorunu olarak yaşaması ve buna çare olarak felsefeyi vazifeye çağırması bakımından son derece önemli olmuştur. Bu noktada Rousseau'nun, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizlik Üzerine Söylevler*'i, Scheier'in analizlerine göre, özellikle Almanya'da büyük bir etki uyandıracaktı. Rousseau'nun efendi ile köle arasındaki mücadeleyi ele alışı, yeni bir devrimle bu ayrımın kalkacağına olan inancı, *copula*'nın (yani *ist*'in) talik edilmesiyle (*Suspension*) ortaya çıkan mutlak ayrım, hep Hegel'in *Mantık Bilimi*'ne giden yolun durakları olmuştur. Bu bağlamda Scheier'e göre *Tinin Fenomenolojisi* de söz konusu *copula*'nın ortadan kalkışının izlerini taşımaktadır: dolayımsız kesinlikten efendi-köle ayrımına kadar altı refleksiyon adımı; sonsuz yargıya kadar yine altı adım; "yitişin hiddeti"ne kadar bir altı adım daha ve nihayet "mutlak bilme"nin mutlak negativitesine kadar altı reflekisyon adımı daha, yani toplam yirmi dört adım (dört kere üç çarpı iki). Bu noktada *copula*'nın talik edilmesi, Rousseau'nun çağının kültürünü eleştirmesinin mantıksal dayanağı olacak, bu da Scheier'e göre bizi Hegel'in mantık bilimine götürecektir. Buna göre mantık bilimi, *Fenomenoloji*'deki sonsuz yargının tam tezahürü anlamında mutlak negativite şeklinde düşünülebilir. Scheier'in ifadesiyle, transendental bakımdan dönüşüme uğramış klasik metafizik ile endüstriyel modernitenin metafiziksel olmayan düşünüşünün eşiğinde duran Hegel'in felsefesi, modernitenin dilsel alanını mümkün kılan tarihsel ufku bizlere açmıştır.

Bu son tebliğ ile Uluslararası Hegel Kongresi'nin birinci çalışma günü sona ermiş, ertesi gün erken saatte buluşmak üzere "herkes hakkını alarak" dağılmıştı. Cumartesi günü saat onda başlayan İkinci Oturum'un genel başlığı "*Tinin Fenomenolojisi* ve Bilimsel Düşünce" idi. İlk tebliği, Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden Yrd. Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz "Hegel'de Gerçekleşme Kavramı" başlığıyla sundu.

Çalışma alanı Aristoteles, Ortaçağ felsefesi, 17. yüzyıl felsefesi, Kant, 19. yüzyıl felsefesi, Heidegger, dil felsefesi, göstergebilim ve Hegel olan Türkyılmaz, bu tebliğinde Hegel'in felsefe tarihinde "son" olup olmama konusunu ele aldı. Türkyılmaz şöyle diyordu: "Bizim bu çalışmadaki amacımız, Hegel'in *gerçekleşme* (*realization*) kavramı üzerinden bu 'son' düşüncesini kavrayabilmek ve mutlak (*the Absolute*) kavramının zaman ile ilişkisi –daha doğrusu sorunlu ilişkisi– üzerine düşünmek. Öncelikle gerçekleşme düşüncesinin Hegel felsefesindeki anlamını, özellikle *Fenomenoloji* ile *Tarih Felsefesi Üzerine Dersler* (*Lectures on the Philosophy of History*) kitaplarından hareketle ele

alacağız. Daha sonra *Fenomenoloji*'nin son bölümündeki *zaman* anlayışına dayanarak 'zaman'ın son buluşu üzerinden Hegel felsefesi ile Hegel sonrası felsefenin ilişkisini tartışmaya açacağız." Buradan hareketle Türkyılmaz, "Bilindiği gibi Hegel'in felsefesinde doğa ile tin, idenin (kavramın) kendini ortaya koyuşunun iki ana ögesi, onun kendini gerçekleştirmesi demek olan yaşamının iki ana anıdır (*Moment*). Doğa ile tin idenin yaşamının iki ana anı olduğundan, ide de akıl demek olduğundan, tüm gerçekliğin yapısı ussaldır. Gerçeklik (*Realität*) dediğimiz şey, idenin kendisini gerçekleştirmesi, kavramın gerçekleşmesiyse (*realization*), bu aynı zamanda aklın özgürlük yönünde gerçekleşmesi de demek olacaktır", diyordu. "Öyleyse aklın tarihte ilerleyişin ereği, tinin kendi kendisinin bilincine varmasıdır ya da daha doğru bir dilegetirimle kendisinin bilincine varmış tin (*self-conscious Spirit*) olarak tinin kendini gerçekleştirmesidir. Bu anlamda tarihsel süreçte kendisinin dışına çıkan, dışsallaşan /yabancılaşan (*externalization / alienation*) ve kendisine geri dönen hep bir ve aynı tindir. Kavramın gerçekleşmesinin ereği, idenin mutlak olarak, kendilik bilincine (*self-consciousness*) sahip tin olarak 'görünmesi'dir." "Özne olarak hakikat, ide, kavram, tin ya da mutlak, bilincin tüm deneyimlerine içkindir; yani orada bulunur. Bu kavramın *orada* (gerçeklikle, zamanda) bulunuşudur." "Mutlağın bu gerçekleşmesi, kendiliğinden açık ki, bizden bağımsız değildir. Bilincin her adımında mutlak kendisini gösteriyorsa, ya da gizliliğinden çıkıyorsa, 'bizimle olmak', mutlağın kendisine, onun mutlak oluşuna ait bir özelliktir. Tinin tarihte kendisini gerçekleştirmesi, tinsel varlık olarak insanı şart koşar; tin insanla vardır." "Bütün süreç, gerçekleşme süreci, Hegel'de bizi bir sona doğru götürür. Mutlakla birlikte, mutlağın istenciyle, –bizde, bizim istencimize hükmeden istenciyle– bir *sona* taşınırız. Son, tinin kendisini tin olarak, mutlak bir biçimde bilişidir; yani mutlak bilmedir (*Absolute Knowing*)." "Bu, tinin zamandaki uzun yürüyüşünün ve bu yürüyüşte kendini deneyimlemesinin sonudur. Aynı zamanda da 'zaman'ın sonudur. Zamanda gerçekleşen mutlak, gerçekleşmesini tamamladığında 'zamanı siler'. Bu onun ebedilik formudur."

Türkyılmaz, tebliğini şu cümlelerle sonlandırıyordu: "Öyleyse Hegel *sonda* yer alır. Son, zamanın sonsuzluk bakımından iptalini gösterir. Hegel'in sonda oluşu, kendi felsefesi açısından, idenin, mutlağın, tinin görünümü, biçimlenmesi olarak görülen varlığın ve düşüncenin (ki ikisi de aynı anlama gelir) tarihinin sonuna, sondaki *hedefe*, yani öz-bilince ve özgürlüğe sonsuzluk bakımından ulaşıldığını gösterir; tarihin zorunlu hareketiyle bu aşama-

ya gelinmiştir. Belki de bu, artık Hegel'den sonra bir daha bu tarzda felsefe yapılamamasının nedenlerini açıklar. Bu sonsuzluk bakımından ulaşılan hedefe yönelik *inançsızlığın*, –hemen Hegel'den sonra– nihilizm aşamasını göstermesi ise bir rastlantı olmasa gerek. Nietzsche bunu çarpıcı ifadelerle ortaya koymuştur: 'Nihilizm ne anlama gelir? *En yüksek değerlerin değerden düşmesi*. Amaç eksikliği; 'niçin' sorusuna yanıt eksikliği'. Buna göre, mutlak tinin Golgotha'sında 'Tanrının ölümü' gerçekleşmiştir."

İkinci Oturum'un ikinci konuşmacısı, Heidegger çalışmalarıyla da ünlenmiş olan Prof. Dr. Tom Rockmore idi. Amerika'daki Duquesne Üniversitesi'nde *McAnulty College Distinguished Professor* olan Rockmore, Alman İdealizmi, Hegel ve Fichte başta olmak üzere çeşitli eserler vermiş olup Heidegger ve Habermas üzerine de çalışmaları bulunuyor. Özellikle Analitik Felsefe ile Kıta Felsefesi arasındaki etkileşimi araştıran Rockmore, İstanbul'daki Hegel Kongresi'nde *Is Hegel's Phenomenology Phenomenological?* [Hegel'in *Fenomenoloji*'si Fenomenolojik mi?] başlıklı bir tebliğ sundu. Burada Rockmore, *Fenomenoloji*'nin fenomenolojik olup olmadığını, tarihsel arka plan üzerinde göstermeye çalıştı. Fenomenolojinin kurucusu olduğunu "cümle âleme" duyuran Edmund Husserl'in bu iddiasının aksine Rockmore, "certainly phenomenology existed before Husserl" ["Kuşkusuz fenomenoloji Husserl'den önce de vardı"] diyerek Husserl'in bu iddiasına karşı çıkıyor ve Oetinger ile Lambert'in çalışmalarına atıfta bulunuyordu. Daha sonra Kant-Lambert-Herz mektuplaşmasına değinen Rockmore, Kant'ın eleştirel felsefesinin aslında bir tür fenomenoloji olduğuna hükmediyordu. 1800'lü yılların başına gelindiğinde felsefi iklimin içine yerleşen fenomenoloji anlayışı Hegel'i de derinden etkilemiştir Rockmore'un görüşüne göre. Burada Rockmore Reinhold ve Fichte'den önemli alıntılara yer veriyordu. Hegel'in fenomenolojiye gönül vermesi ise Rockmore'un deyimiyle bir "phenomenological turn" [fenomenolojik dönüş] ile olmuştu. Bu dönüş, *Differenzschrift*'ten sonra gerçekleşmiş ve *Fenomenoloji*'yle birlikte ilk meyvesini vermişti. Neticede Rockmore şöyle diyecekti: "I began by asking: Is Hegel's *Phenomenology* phenomenological? The answer depends in on how one understands 'phenomenology.' If one thinks phenomenology begins in Husserl, then Hegel is not and cannot be a phenomenologist. If one thinks that it begins earlier in the German philosophical tradition, then this is at least a possibility." ["Şu soruyu sorarak başlamıştım: Hegel'in *Fenomenoloji*'si fenomenolojik mi? Cevap, 'fenomenoloji'den ne anladığımıza bağlı olacaktır. Eğer fenomenolojinin Husserl'le başladığını düşünüyorsanız, o za-

man Hegel bir fenomenolojist değildir, olamaz da. Ama eğer fenomenolojinin Alman felsefe geleneği içinde daha önce başlamış olduğunu düşünüyorsanız, o zaman Hegel'in fenomenolojist olması en azından bir imkân dahiline girer."] Rockmore'a göre Kant kısmen fenomenolojist olduğu için Hegel de bu yolda yer alıyordu. Hegel, Kant'ın konstrüktivist yaklaşımını (Kopernikusçu devrimini) devralıp fenomenlerin konstrüksiyonu üzerine odaklanmıştı (bilinç ile kuram ve bilişsel nesnelerin karşılıklı etkileşiminden hareketle). Bu ise Rockmore'a göre Hegel'in fenomenolojist tarafını yansıtıyordu.

İkinci çalışma gününün öğle arası vermeden önceki son konuşmacısı, yani sabah oturumunun üçüncü konuşmacısı, Prof. Dr. Robert Stern idi. Doktorasını Cambridge'te vermiş olan Stern, 1989 yılından beri Sheffield Üniversitesi'nde Felsefe Bölümü'nde çalışıyor ve son dört yıldır buranın bölüm başkanlığını yürüttü. Özellikle Hegel üzerine yazdığı ve derlediği kitaplarla tanınan Stern, son zamanlarda otonomi, yasama ve ahlaki realizm üzerine odaklanmış. *European Journal of Philosophy*'nin editörü olan Stern, *Routledge Encyclopedia of Philosophy* için madde editörlüğü yaptı. Halen *Hegel Society of Great Britain*'ın da başkanı.

Robert Stern'in İstanbul'daki tebliğinin başlığı *Is Hegel's Dialectic of Self-Consciousness a Refutation of Solipsism?* [Hegel'in Özbilinç Diyalektiği Solipsizmin Çürütülmesi mi?] idi. Fakat bu tebliğinde Stern aslında Frederick Beiser'in *German Idealism* ve *Hegel* isimli son iki kitabına karşı ciddi bir eleştiri ve hatta polemik ortaya koyuyordu. Konu, *Fenomenoloji*'nin özbilinç hakkındaki bölümünün başlangıç kısımlarının solipsizmin çürütülmesi olup olmadığıyla ilgiliydi. Beiser bunu böyle görüyordu, Stern ise böyle bir okumanın doğru olamayacağını savundu. Özetle Stern, Beiser'in yorumlarını iki açıdan eleştirdi: Birincisi onun söz konusu metnin bağlamsal ilişkisini doğru kurmadığı, ikincisiyse ileri sürdüğü argümanların doğru olmadığıydı. Stern'e göre nihilizm ve dolayısıyla solipsizm meselesi değildi Hegel'in asıl saiki. Ona göre Hegel'in buradaki asıl meselesi, özgürlük söz konusu olursa diğer insanların var oluşunun özgürlüğü sınırlayacağı, özgürlüğün başka insanların özgürlüğüyle uyumluluk gösteremeyeceği yönündeki özgürlük tenkitçilerine sağlam bir yanıt vermek, onların argümanlarını çürütmekti.

Bob Stern'in bu ilginç tebliğinden sonra Kongre'de yemek arası verildi. Saat 14:00'te başlayan öğleden sonraki oturumların ilkinde Prof. Dr. Kenneth R. Westphal tebliğ sundu. Son derece hâkim duruşuyla Kongre'nin geneline damgasını vuran Westphal, ülkesi Amerika'daki üniversitelerde çalış-

mayı "bırakıp" son iki yıldır İngiltere'deki Kent Üniversitesi'ndeki *School of European Culture and Language* içinde yer alan felsefe bölümünde çalışıyor. Özellikle Kant ve Hegel başta olmak üzere Alman İdealizmi üzerine çalışmalarıyla tanınan Westphal'in ilgi alanları arasında pragmatizm, kuşkuculuk, gerçekçilik ve bunların idealizmle ilişkisi yer alıyor. Westphal'in İstanbul'da sunduğu tebliğin başlığı *Hegel's Phenomenological Critique of the Content of our Categories: a Conspectus* [Kategorilerimizin İçeriğine İlişkin Hegel'in Fenomenolojik Eleştirisi: Genel Bir Bakış] idi.

Hegel'in Kant eleştirisi üzerinde duran Westphal'e göre, Hegel'in Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'ne yönelttiği en büyük eleştirinin, Kant'ın kategorilerin içeriklerini eleştirmemiş olması yönündedir. Westphal'e göre Hegel, *Fenomenoloji*'nin "Duyunun Kesinliği" bölümünde geliştirdiği bilişsel referans semantiğinden hareketle temel kategoriyal kavramların içeriklerinin eleştirisini ortaya koymuştur. Westphal'in tebliği, *Fenomenoloji*'nin ilk bölümlerinde ortaya konulan bu eleştirileri ele almaktadır. İnsanda deneyim ve bilginin *a priori* kavramlarının karakter ve rolüne ilişkin çok uzun bir zamandır süregiden tartışmalara Hegel'in kendine özgü ve semereli bir yaklaşım sunmuş olduğunu savunan Westphal, Hegel'in *Fenomenoloji*'de bilincin formlarına ilişkin yürüttüğü fenomenolojik incelemeler sayesinde kategoriyal kavramların içeriğini eleştirel olarak ele alıp değerlendirebildiğini ortaya koymuştur. Hegel'i epistemolog kimliğiyle ele alan Westphal, onun erken dönem çalışmalarında bile *a priori – a posteriori* ayrımını eleştirmiş olduğunu, bunu daha sonraları özellikle de *Mantık Bilimi*'nde ayrıntılı biçimde ortaya koyduğunu belirtiyordu. Fakat Westphal, aslında Hegel'in, *Tinin Fenomenolojisi*'nde bu eleştiriyi temellendirmiş olduğunu savunuyordu. Westphal'e göre Hegel'in kategorilerin içeriklerine ilişkin yönelttiği eleştiri şu şekilde özetlenebilmektedir: Hegel açıkça fenomenolojik bir yöntem izlemektedir. Dolayısıyla o, deneyimsel mülahazaları dikkate almakta, özellikle de çeşitli nesne veya olayları kavramaya çalıştığımızda farklı *a priori* kavramları kullanmamızın ne anlama geldiğini irdelemektedir. *A priori* ile *a posteriori* ayrımının ne demek olduğundan hareketle Hegel, "Duyunun Kesinliği" bölümünde geliştirdiği bilişsel referans semantiğini devreye sokmakta, "varlık", "duyumsanabilir şey" ve "töz" kavramlarını eleştirmekte ve tüm bunları *Fenomenoloji*'nin ilk üç bölümünde gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda Westphal, Pyrrhoncu kuşkuculuğu ve Parmenidesçi varlık anlayışını karşılaştırmakta ve Hegel'in Sextus Empiricus'tan

hareketle klasik Yunan ontolojisini temelli biçimde eleştirdiğini savunmaktadır.

Westphal'in sunumundan sonra ona yöneltilen sorular daha ziyade kuşkuculuğun yeri ve önemi üzerine olmuş, bu bağlamda Kongre'nin genel gidişi içinde Sextus Empiricus'un önemi "yeniden" keşfedilmiştir.

Verilen aradan sonra konuşmacı olarak Prof. Dr. Wolfgang Bonsiepen tebliğini sunmuştur. Almanya'daki Bochum Üniversitesi'ndeki Hegel Arşivi içindeki felsefe bölümünde çalışan Bonsiepen, Hegel'in edisyon kritiğinin önde gelen editörlerinden biridir. Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*, *Doğa Hukuku ve Devlet Bilimi Dersleri* ile *Ansiklopedi* (1817, 1827, 1830) başlıklı eserlerinin editörü olan Bonsiepen'in İstanbul'daki tebliğinin başlığı *Die "Phänomenologie des Geistes" im Kontext der Denkentwicklung Hegels in der Jenaer Zeit* [Jena Döneminde Hegel'in Düşünsel Gelişimi Bağlamında "Tinin Fenomenolojisi"] idi.

Bonsiepen'e göre *Fenomenoloji*'nin hem yapısı hem de gayesini anlayabilmek için, Hegel'in Jena dönemindeki düşünsel gelişimini dikkate taşımak şarttır. Bu bağlamda Hegel'in Jena'dayken kaleme aldığı erken dönem eserleri ile *Fenomenoloji*'den hemen önce yazdığı *Sistem Taslakları III*'ü gözden geçiren Bonsiepen, *Fenomenoloji*'de görülen Kant eleştirisinin, *İnanç ve Bilgi*'deki eleştirilerin tutarlı bir devamı olduğunu savunmaktadır. Çünkü Hegel burada Kant, Jacobi ve Fichte tarafından ortaya atılan çağın öznellik felsefesini eleştirmektedir. Bonsiepen'e göre asıl akılda tutulması gereken budur, eğer ki, Hegel'in tanınma mücadelesi olarak ele aldığı ölüm-kalım mücadelesinin *Fenomenoloji*'de nasıl köle-efendi ilişkisine dönüştüğünü anlamak istiyorsak. Bu bağlamda Bonsiepen, söz konusu tanınma kuramının Hegel'in Jena dönemi yazılarında nasıl ortaya çıkıp geliştiğini özetlemekte ve daha sonra bu kuramın *Sistem Taslakları III*'te hangi şekle büründüğünü ortaya koymaktadır. Bonsiepen'e göre burada Hegel, *Fenomenoloji*'de menfi biçimde ele aldığı bir ahlak kuramını geliştirmekte, bunu Yunan ahlakı üzerinden ele almakta ve neticede Kant'ın ahlak anlayışını eleştirmektedir. Öte yandan Bonsiepen, Hegel'in *Sistem Taslakları III*'te geliştirdiği ahlak anlayışının Kant'ın ahlak kuramına bir alternatif olup olmadığını tartışmakta ve Hegel'in sonraları ortaya koyduğu öznel tin felsefesini (özellikle de bunun antropolojik temellerini) ana hatlarıyla müzakere etmektedir. Netice itibariyle Bonsiepen, Hegel'in *Mantık Bilimi*'nde ve hatta onun Jena dönemi çalışmalarında felsefeyi nihai olarak temellendirme gayretinin "belirli negas-

yon sorunu" [*Problem der bestimmten Negation*] nedeniyle başarısızlığa uğradığını savunmaktadır. Hegel'in mutlaklığın hiçliği ya da ölümün hiçliği dediğinde metaforik bir anlatıma değil tam da lügat manasıyla bu ifadeleri kullandığı ortadadır Bonsiepen'e göre. Dolayısıyla bu ifadeler, mantıksal bir iddiayı da içermekte, bu sebeple Hegel, pek çok önemli fenomen sahasını atlayıp geçmektedir (öznelerarası tanıma ilişkisi veya temellendirici antropolojik ilişkiler gibi).

Bonsiepen'in tebliğiyle birlikte Kongre'nin İkinci Oturum safhası sona ermiş ve Üçüncü Oturum'a geçilmiştir. Bu oturumun ana başlığı "*Tinin Fenomenolojisi*'ne Yöntemsel ve Kavramsal Yaklaşımlar" idi. Üçüncü Oturum'un ilk tebliğini Doç. Dr. Dietmar H. Heidemann sundu. New York'taki Hofstra Üniversitesi'nde Felsefe ve Dinsel Etütler Bölümü'nde doçent olarak faaliyet gösteren Heidemann, Kant ve Alman İdealizmi üzerine çalışmalarıya tanınıyor. Halen modern epistemoloji ve etikte sezgi ve kanıt üzerine araştırmalarını sürdürüyor.

Heidemann'ın İstanbul'da sunduğu tebliğin başlığı *The Method of Scepticism in Hegel's Phenomenology of Spirit* [Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde Kuşkuculuk Yöntemi] idi. Bu tebliğinde Heidemann, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde izlediği yöntem üzerinde durmuş ve bunun septik kuşkuculuk olduğunu ortaya koymuştur. Tebliğinin başında Heidemann, hakikat ve bilginin hiçbir ölçütünün caiz olmadığına ilişkin kuşkucu argümanın ana hatlarını sunmuş ve ardından Hegel'in de *Fenomenoloji*'de bu meseleyi ele aldığını savunmuştur. Hegel'in bu meseleyi halletmeye yönelik attığı ilk adım, Heidemann'a göre, söz konusu ölçütün kendi kendini yarattığına ilişkin argümanda yatmaktadır. Bunun için Hegel, bilincin epistemik bakımdan kendi kendini yoklaması yoluna gitmektedir. Argümanı bu şekilde kuran Hegel, hakikat ölçütünün caiz olamayacağına ilişkin kuşkucu karşı çıkıştan sıyrılabilmenin bir yolunu bulmuş olmaktadır. Heidemann'a göre Hegel'in bu yönde attığı ikinci adım, özbilincin tarihine bakarak argüman geliştirmek olmuştur. Bu ikinci adım, zaten *Fenomenoloji*'nin bütün çatısını kurmak bakımından son derece büyük bir öneme sahiptir. Heidemann, İstanbul'daki tebliğinde üçüncü bir adım daha atmakta ve Hegel'in izlediği kuşkucu güzergâhı bir örnek üzerinden ortaya koymaktadır. Bunun için Heidemann, *Fenomenoloji*'nin ilk iki bölümü olan "Duyuların Kesinliği" ve "Algı" bölümlerinde bilgi ölçütü ya da standardının nasıl doğrulandığını göstermektedir. Heidemann'ın savunduğu tez şudur: Hegel *Fenomenoloji*'de metodik bir kuşkuculuk icra etmekte-

dir. Bu öyle bir kuşkuculuk şeklidir ki, burada epistemik doğrulama meselesi kuşkucu argümanlara başvurarak halledilmektedir. Yani Hegel'in *Fenomenoloji*'deki kuşkuculuk yöntemi, septik kuşku ile özbilinç tarihinin kendine özgü bir bileşiminden neşet etmektedir Heidemann'a göre.

Böylece İstanbul'daki Uluslararası Hegel Kongresi'nde bir kez daha Sextus Empiricus ile Pyrrhon adından söz ettirmiş ve kuşkuculuk adeta bu Kongre'ye damgasını vurmuştur.

Çok uzun bir "Hegel Akşamı"na doğru hızla yol alan Kongre'nin bir sonraki konuşmacısı Prof. Dr. David Gray Carlson oldu. New York'taki Yeshiva Üniversitesi'nin Benjamin N. Cordozo Hukuk Fakültesi'nde hoca olan Carlson, hukuk fakültelerinde de olağanüstü felsefe yapılabileceğinin en iyi temsilcilerinden herhalde biridir. Carlson, felsefe bağlamında özellikle Hegel'in mantık bilimi ve özne kuramı üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarıyla tanınmaktadır. Carlson'un geçen sene yayımlanan "A Commentary on Hegel's *Science of Logic*" [Hegel'in *Mantık Bilimi* Üzerine Bir Yorum] pek çok kişi tarafından Hegel araştırmalarının zirve çalışmalarından birisi olarak değerlendirilmiştir.

Carlson'un İstanbul'daki tebliğinin başlığı *The Role of Fear in Hegel's Master-Slave Dialectic* [Hegel'in Köle-Efendi Diyalektiğinde Korkunun Rolü] idi. Bu tebliğinde Carlson "korku"nun *Fenomenoloji*'de oynadığı role bir kez daha bakmakta ve bunu özellikle köle-efendi diyalektiği bağlamında ele almaktadır. Kuvvetlerin karşılıklı birlikteliği üzerinden giden Hegel diyalektiği, iki cengâverin birbiri üzerine üstünlük kurma mücadelesine benzetilebilir. Oysa her ikisi de neticede tek bir mücadelenin iki farklı veçhesi sayılmalıdır. Carlson'un yorumuna göre nihayetinde bu mücadele Hegel'i bir muharebeye değil bir akde, sevgi üzerine dayalı bir karşılıklı saygı ve tanınmaya götürmektedir. Ama bu aşamaya gelmeden önce gerçekten de bir muharebe söz konusudur: kazanan efendi, kaybeden köle olacaktır. Tam da bu noktada Carlson, Hegel'in farklı bir yorumuna başvurmaktadır: Kaybeden, korkaklığı yüzünden köle durumuna düşmüş değildir. Aksine o bir vizyonerdir ["On the contrary, he is a visionary"]. Zira kaybeden yaşamı seçmiş, onu olumlamıştır. Kazanan ise aslında bir "şey", inorganik bir "nesne" durumuna düşüvermiştir. Carlson'a göre kaybedeni kaybetmeye sevkeden korku değil, çok daha asil ve evrensel bir güdüdür: çünkü o, korkuya rağmen muharebeden çekilmektedir. Dolayısıyla bu etik bir karardır. Bu hareketiyle o, efendiden üstün olduğunu göstermiştir. Bu noktada Carlson, Hegel'in Kantçı bir heteronomiden

değil esasen bir otonomiden hareketle mücadeleden geri çekildiğini savunacaktır. Burada söz konusu olan ahlaki bir tercihtir. Başka bir deyişle köle durumuna düşmek, bir cemiyetin üyeliğine dahil olmak, sembolik bir varoluşu yeğlemek demektir Carlson'a göre. Hegel'in aksine Carlson, ameliyenin tek hareket ettiricisinin korku olmadığını savunmuştur.

Bu ilginç tebliğden sonra, sıra cumartesi akşamının son sunuşuna gelmişti. Saat yedi civarlarında başlayan bu son tebliği Prof. Dr. Italo Testa sundu. Aslında Testa'dan önce Prof. Dr. Sebastian Roedl bir konuşma yapacaktı ama kendisi zayıf bir mazaret bildirerek son anda Kongre'ye katılmaktan vazgeçmişti. Dolayısıyla akşamın son konuşmacısı Testa oldu. Testa, İtalya'daki Parma Üniversitesi'nde felsefe profesörü. Politik felsefe temel ilgi alanı. Son dönem çalışmaları arasında Hegel'in natüralizmi, sosyal mekân eleştirisi, Adorno'nun metakritiği, sosyal özbilinç ve tanınma, pratik felsefe gibi konular bulunuyor.

Testa'nın İstanbul'da sunduğu tebliğin başlığı *Spirit and Habit* [Tin ve Huy] idi. Tebliğinde Testa, Hegel'e göre kurumsallaştırılmış etik bir yaşam halindeki toplumsal bünyeye bir tür doğallık (natüralite) atfetmenin mümkün olabileceğini savunmuştu. Hatta Testa'ya göre Hegel, toplumsal kurumları bir tür ikinci toplumsal tabiat olarak da değerlendiriyordu. Bu anlamda Hegel'in bu konudaki duruşunu, Testa "sosyal natüralizm" (*social naturalism*) olarak ifade etmişti. Testa'ya göre ancak böyle bir üst ifade kullanarak, tinin tözü ruh, huy ise onun evrensel formudur, diyen Hegel'i anlamak mümkün olabilecek, bu iki sonuç ancak sosyal natüralizmden hareketle çıkarılabilecekti.

Bu tebliğin ardından uzun bir Hegel maratonu sona ermiş, konuşmacı ve katılımcılar Hegel konusundaki çalışmalarına ara vererek Bahçeşehir Üniversitesi'nin kampüsünden ayrılarak ev ve otellerine dağılmışlardı. Ancak İstanbul'un gece hayatı da son derece ilgi çekici olduğundan, konuşmacıların bir kısmı, akşamın ilerleyen saatlerinde dinlendikleri otellerinden çıkıp İstiklal Caddesi'ndeki müzik ve yemek alternatiflerini deneyimlemişlerdi. Ertesi sabahın ilk konuşmasını saat ona koymak bu nedenle çok akıllıca olmuştu. Pazar sabahının ilk toplantısı, dördüncü ve son oturum olan "*Tinin Fenomenolojisi*'nin Hegel'in Bütün Sistemi İçindeki Anlamı" başlığını taşıyordu. Bu oturumda dört konuşmacı tebliğ sunacak, MonoKL dergisinin editörü ve Kongre'nin organizatörü Volkan Çelebi'nin kapanış konuşmasının ardından açık oturumlara geçilerek Kongre sona erecekti.

Dördüncü Oturum'un ilk konuşmacısı, Almanya'daki Siegen Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi olan Dr. Matthias Haeussler oldu. Bu yıl içinde *Der Religionsbegriff in Hegels "Phänomenologie des Geistes"* [Hegel'in "*Tinin Fenomenolojisi*"nde Din Kavramı] başlığını taşıyan bir kitabı yayımlanan ve özellikle Alman İdealizmi ve din felsefesi üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Haeussler'in İstanbul'daki tebliğinin başlığı *Von den Implikationen der 'Phänomenologie des Geistes' für die Hegelsche Philosophie* [*Tinin Fenomenolojisi*'nin Hegel'in Daha Sonraki Felsefesi Üzerindeki Etkileri Hakkında] idi.

Bu tebliğinde Haeussler, din konusundan hareketle *Tinin Fenomenolojisi*'nin Hegel'in düşünce bütünü içindeki yeri ve önemini değerlendirdi. Haeussler'e göre *Fenomenoloji*'nin önemi, onun kronolojik, biyolojik ve filolojik bakımdan ilk sırada geliyor olmasından kaynaklanmıyordu. Aksine *Fenomenoloji*, sistematik bakımdan önemi olan bir çalışmaydı. Haeussler'e göre *Fenomenoloji*, Hegel'in daha sonraki felsefesini o kadar derinden etkilemişti ki, ileri yaşlarda (örneğin *Ansiklopedi* döneminde) icra ettiği felsefi düşünüşünün bile genel çerçevesini oluşturmuştu. Haeussler'e göre Hegel için *Fenomenoloji*, ilerleyen yıllarda değişik güzergâhları denemiş olmasına rağmen "bilime giriş" veya "spekülatif felsefeye giriş" olması bakımından geçerliliğini hep korumuştur. Haeussler için *Fenomenoloji* bakımından din son derece önemli bir yere sahipti, çünkü spekülatif bilginin ileri bir aşamasını teşkil ediyordu. Ama yine de Hegel, "eleştiri" faaliyetini din için de uygulamış ve dinin ne olduğunu anlamaya çalışmıştı. Bu bağlamda dini sahip olduğu yanılsamalardan arındırmaya gayret etmişti. Çünkü Hegel'e göre din "zahiri bilgi" iken, felsefe veya bilim "hakiki bilgi"dir. Bu bağlamda Hegel bir tür sekülerizasyon işlemini yürütmek durumunda kalmıştı. Haeussler'e göre *Fenomenoloji*, dinin seküler teorisini veren bir çalışmaydı. Haeussler'in yorumuna göre Hıristiyani mitos ve rasyonalizasyon dinamiklerini açığa çıkaran Hegel, tinin Hıristiyanlık sayesinde kendi mutlaklığını dışavurduğunu savunacaktır.

Haeussler'in bu tebliğini takiben verilen aradan sonraki konuşmacı, Boston Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olan Prof. Dr. Klaus Brinkmann idi. Eskiçağ Yunan felsefesi, Alman İdealizmi ve ontoloji üzerine çalışmalarıyla tanınan Brinkmann, halen Daniel Dahlstrom'la birlikte bir Hegel çevirisi üzerinde çalışmaktadır. Brinkmann'ın İstanbul'daki tebliğinin başlığı *Does Hegel's System Need the Phenomenology of Spirit* [Hegel'in Sistemi İçin Tinin Fenomenolojisi Şart mı?] idi.

Brinkmann bu tebliğinde, *Fenomenoloji*'nin Hegel'in felsefi sistemine giriş kapısı kabul edildiğini, hatta bu kitabın kendi sisteminin birinci bölümünü teşkil ettiğini bizzat dile getirdiğini ortaya koymuştur. Hegel'e göre temsil ile nesnenin tekabüliyeti olarak hakikat kavramı kabul edilemez olduğu, hakikate ancak düşüncenin içkinliği sayesinde erişilebileceği için onun mantık ve sistemi "bilincin karşıtlığının" yani özne-nesne bölünmesinin aşılması üzerine kuruludur. Brinkmann'a göre *Fenomenoloji*, Hegel'in sistem ve mantığının hem "merdiveni" olmak için bu görevi üstlenmiş, hem de onu gerekçelendirerek temellendirmiştir. Peki o zaman Brinkmann, tebliğinin başlığında neden "şart mı" sorusunu sormaktadır? Brinkmann'a göre cevap, ileriki yıllarda *Mantık Bilimi*'nin sistemin birinci bölümü haline gelmesi yüzünden bir giriş veya gerekçelendirmeye ihtiyaç duymaması ve başlangıçtaki pozisyonun temelden bir kenara itilmesidir. Brinkmann'ın yorumuna göre Hegel, "nesnel düşünceye" varabilmek için "pür düşünme"yi yeterli görecektir. Öte yandan 1830 tarihli *Ansiklopedi*'nin giriş kısmı felsefeye (Hegel felsefesine) giriş yaparak *Fenomenoloji*'nin gerekçelendirme ödevini üstlenmiş bulunmaktadır. Bu bağlamda Brinkmann, *Fenomenoloji*'nin Hegel'in daha sonraki sistemi bakımından gerekliliğinin kalmadığını ve bir tür "Wittgenstein'ın Merdiveni" misali okunup kenara konulması gerektiğini savunacak, bu anlamda 1830 tarihli *Ansiklopedi* ile *Mantık Bilim* kitabını örnek olarak sunacaktır.

Brinkmann'ın bu tebliğini takiben verilen aradan sonra, Türkiye'den ikinci konuşmacı olan Doç. Dr. Eyüp Ali Kılıçaslan tebliğini sundu. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim üyesi olan Kılıçaslan; Alman İdealizmi, Hegel, Fichte ve Jacobi üzerine araştırmalarda bulunmaktadır. Bu konularda pek çok makale ve tebliğ sunan Kılıçaslan'ın İstanbul'daki tebliğinin başlığı "Hegel'in 'Geist' (Tin) Kavramı Kant'ın 'Transendental Ben'i mi? Hegel'in Kantçılaşmasına Bir Yanıt" idi.

Hegel felsefesinin Kant'ın izlediği felsefi güzergâhtan hareketle temellendirilemeyeceğini savunan Kılıçaslan, her ne kadar Hegel'in çalışmalarında Kant'a pek çok atfın yer aldığı bir gerçekse de onun Kant'a kıyasla başka bir sorunla ilgilendiğini, bunun da bilginin olgusallığının ya da gerçekliğinin sınanması meselesi olduğunu ortaya koymuştur. Meseleyi bu şekilde formüle eden Hegel'in, tin kavramıyla birlikte Kant'ın transendental idealizmini aşma imkânına kavuştuğunu savunacaktır. Kılıçaslan'a göre Hegel, transendental felsefeyi terk ederek bilginin temellerine ya da imkân koşullarına geri

dönmüştür. Netice olarak Hegel, bir transendental felsefeci sayılamayacaktır. Çünkü Hegel'in fenomenolojisinin sunduğu tin kavramı, aslında Kant'ın transendental felsefesinden bir kopuş ve ayrılma demektir Kılıçaslan'ın yorumuna göre.

Kılıçaslan'ın tebliğinden sonra saat ikide toplanmak üzere yemek arası verildi. Saat ikideki son tebliği sunan Prof. Dr. Clark Butler oldu. Amerika'nın Indiana eyaletindeki Purdue Üniversitesi Felsefe Bölümü öğretim üyesi olan Butler, Hegel'in *Çeşitli Makaleler*'inin ve 1831 tarihli *Mantık Dersleri*'nin çevirisini yapmıştır. Butler aynı zamanda Purdue Üniversitesi İnsan Hakları Merkezi'nin de başkanıdır. Son yıllarda insan hakları, siyasi ve sosyal felsefe konularında çalışan Butler'ın İstanbul'daki tebliğinin başlığı *From Speculative to Systematic Philosophy: Hegel in the Pythagorean Tradition* [Spekülatif Felsefeden Sistematik Felsefeye: Hegel'in Pitagorasçı Gelenek İçindeki Yeri] idi.

Son derece ilginç tebliğinde Butler, Hegel'in spekülatif felsefe fikrinin tarihsel menşeinin Pitagoras olduğunu savunmuştur. *Fenomenoloji*'nin sonunda ele alınan "mutlak bilgi" konusu, yani bilinen nesne ile bilincin birliği meselesi, tarihsel kökleri bakımından Pitagorasçı mikrokozmik münferit ruh ile makrokozmik dünya ruhunun birliği düşüncesine dayanmaktadır Butler'a göre. Doğa bilimleri tarihine bakıldığında Pitagoras, niceliksel kesirleri keşfeden ve bunlar üzerine münferit niteliksel belirlemeleri inşa eden felsefeci olarak karşımıza çıkmaktadır. Butler'a göre Hegel, *Mantık Bilimi*'nde Pitagoras'ın bu yönüne atıfta bulunarak onun doğa bilimlerinin kurucusu olduğunun altını çizmektedir. Butler'ın söz konusu dinsel-spekülatif bağlam içinde ilgisini çeken husus, Pitagoras'ın neden doğa bilimlerine ilgi duyduğu meselesidir. Zira Butler'a göre ancak bu şekilde Hegel'in hangi gelenek içinde kalmış olduğunu anlamak mümkün olabilecektir. Butler'a göre Hegel sayesinde Pitagorasçılık, kavramın öznel mantığına taşınarak geliştirilebilmişti. Bunun ardından Butler, Pitagorasçılığın tarihi seyrini ana hatlarıyla özetlemiş ve "mutlak olan"ı "kosmos"la özdeşleştirmiştir. Butler'a göre Hegel, *Felsefe Tarihi Dersleri*'nde Pitagoras'ı spekülatif düşüncesinin başlangıcına yerleştirerek Latince *speculum* yani "ayna"dan hareketle bilincin nesnesinin bir ayna yani "spekülatif" olduğunun altını çizmiştir. Butler'a göre Hegel'in spekülatif felsefesi üç Pitagorasçı anlayışı bünyesinde barındırıyordu: ölümsüz ruhun sonsuz mutlağa yükselmesi, felsefi marifet ve hikmet ile ruhun mikrokosmosta makrokosmosu taklit etmesi. Bunun yanında But-

ler'a göre Hegel, spekülatif felsefe ile marifet veya irfanı birbirinden ayıran Pitagorasçı ayrıma da sadık kalmaktadır. Hikmet sevgisi anlamındaki "felsefe" kavramını icat eden ilk kişi olan Pitagoras bu bağlamda hikmet ile irfanı birbirinden ayırt ettiği, Hegel'in de bu ayrımı takip ettiği Butler tarafından savunulmaktadır. Daha sonra Butler, Hegel'in "Pitagoras ile Platon" ve "Pitagoras ile diyalektik" konularına yaklaşımlarını gözden geçirmiş ve Pitagoras'ın saf tefekküre yükselmeye çalışırken Hegel'in saf düşünceden hissiyata inmeye çalıştığının altını çizmiştir.

Böylelikle Uluslararası Hegel Kongresi'nin tebliğler kısmı sona ermiş ve Volkan Çelebi'nin kapanış konuşmasıyla Kongre'nin "Açık Oturumlar" bölümüne geçilmiştir. Yeditepe Üniversitesi'nde felsefe yüksek lisans programına devam eden, Mono Kurgusuz Labirent Oluşumu'nun başı ve *MonoKL* dergisinin editörü olan Çelebi, Hegel Kongresi'nin de organizasyonunu yapmak suretiyle Türkiye'deki felsefi iklime önemli katkılarda bulunmayı sürdürmektedir. Çelebi'nin kapanış konuşmasının başlığı *"Özne Olarak Yaşam*: Hegel'in Önemi" idi.

Volkan Çelebi kapanış konuşmasında "Hegel'in kavramsallaştırmalarının izini sürerek öncelikle *'özne olarak yaşam'* ifadesi"ni ele almış ve ardından da "Türkiye'deki bilinç ve yaşam düzlemine Hegelci felsefeyi temele oturtarak eleştirel ve yapıcı bir yaklaşım" sunmuş, "bu yapıcılığı, Hegel'in bütünsel felsefi anlayışı, hakikati özne olarak kavraması ve spekülatif kavrayış çerçevesinde" irdelemiştir. Çelebi'ye göre, "Türkiye söz konusu olduğunda bu yaşam dansının çok uzaklarında olduğumuzu söylemek gerekir. Bırakın üzerinde düşünmeyi, anlamasını bile çoğunlukla yalnızca *doyduğunu anlama olarak kurmak zorunda kalan* ve bütün zamansal durumlarını bu kuruluş çevresinde şekillendiren milyonlarca insanla karşı karşıyayız. Bu ifadeler, Türkiye'deki tinsel halin ve tikel bilinçlerin kurulması için ne denli uzun ve zor bir yolun olduğunu ilk elden anlatmaktadır. Çarpık ekonomik döngü ve bu çarpıklığın içerisinde inşa edilmiş kültürel mekanizmaların varlığı, tinsel bir uyumsuzluk ikliminin ilk nedenleridir." Neticede Çelebi'ye göre, "Türkiye'de durum felsefe kültürünü gelenekselleştirmiş ve belirli bir disipline sokmuş Batı Kültürü açısından hem daha iyidir hem daha kötüdür. Türkiye'nin felsefe kültüründeki eksikleri ve geleneksel bir özgünlüğe sahip olamayışı, kültürel ortamın felsefe ile uğraşma ve yeni bir felsefi düşünme uzamı yaratmaya sonsuz engel çıkarması onun kötü yanıdır. Öte yandan hızla artan çeviriler, kültürel hareketlenmeler ve taptaze bir coşkunun, Batı'dan daha

farklı hissedilen bir insan deneyiminin ülkemizdeki önemi onu daha iyi bir konuma taşımaktadır. Felsefenin öldüğü ya da bütün toplumsal eylemlerden kendi gölgesinin alanına, kurumsal kaygıların biçimlerine çekildiğinden beridir Batı'da felsefe kendi geri çekilmişliğini normal karşılar olmuştur. Türkiye eğer Batı'dan hiç sorgulamaksızın aldığı felsefe yapmanın salt kurumsal ve toplumdan uzak biçimini aşabilirse, eylem alanları için hakikat uzamları yaratan etkin ve toplumla ilişkili bir düşünce kültürü doğacaktır. Bu da onun olanak halinde olan bir diğer üstünlüğü olarak görülebilir."

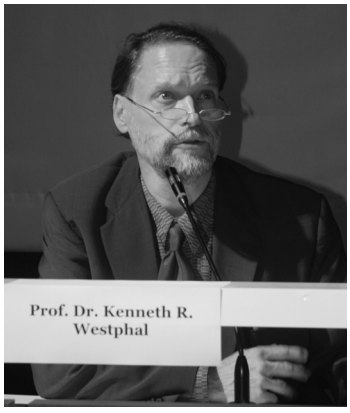
Volkan Çelebi'nin bu kapanış konuşmasıyla Uluslararası Hegel Kongresi'nin oturumlar kısmı sona ermiş ve verilen aranın ardından "Açık Oturum"lara geçilmiştir. Başta iki oturum olarak düşünülen Açık Oturumlar, "Hegel'in *Fenomenolojisi*'nin Günümüz ve Gelecek Felsefesindeki Yeri" başlıklı birinci oturumun ardından diğer bütün konuşmacıların da tartışmaya dahil olmasıyla büyük bir Açık Oturuma dönüşmüş ve konu daha ziyade "Hegel ve Marksist Felsefe" çevresinde dönmüştür. Birinci açık oturum Stern, Vieweg, Westphal, Scheier, Haeussler ve Beuthan arasında yapılmış, sonra bunlara Brinkmann, Butler ve Kılıçaslan da dahil olarak ikinci açık oturum gerçekleştirilmiştir. Diğer konuşmacılar ise daha önce İstanbul'dan ayrılmak zorunda oldukları için açık oturuma katılamamışlardır. Yapılan açık oturumların transkriptleri *Cogito* dergisinde yer aldığı için burada daha ayrıntılı biçimde ele alınmayacaktır.

Böylece İstanbul'un kalbinden Hegel geçmiş oldu. Tebliğlerinin içeriği, tebliğ sonrası soru-cevap kısmının yaratıcılığı, açık oturumlar sırasında biraraya gelen tartışma ekibinin zenginliği dikkate alındığında bu Hegel Kongresinin, hafızalardan uzun süre silinmeyecek önemli bir etkinlik olarak tarihe geçeceğinden eminim. Bu vesileyle Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılığa, *Cogito* dergisine, Koç Vakfı'na, Goethe Enstitüsü'ne, MonoKL oluşumuna, Bahçeşehir Üniversitesi Rektörlüğüne, oturum başkanlıklarını dönüşümlü olarak yürüttüğüm değerli meslektaşım Doç. Dr. Örsan K. Öymen'e ve Bahçeşehir Üniversitesi'nin Genel Sekreterliği ile Kurumsal İletişim Başkanlığına kalbi teşekkürlerimi sunmak isterim.

söyleşi

Hegel'in Günümüz Felsefesi Açısından Önemi

RALF BEUTHAN - KLAUS BRINKMANN- CLARK BUTLER - MATTHIAS HAEUSSLER - EYÜP ALİ KILIÇASLAN - CLAUS ARTHUR SCHEIER - ROBERT STERN - KLAUS VIEWEG - KENNETH WESTPHAL



Kenneth Westphal: Yuvarlak masa toplantımızın birinci oturumuna hoş geldiniz. Bu bölümde Hegel'in günümüz felsefesi açısından olduğu kadar günümüz olayları açısından da önemini ele alacağız. Öncelikle konuşmacılarımızdan Hegel'in güncel önemine dair düşüncelerini kısaca dile getirmelerini rica edeceğim. Daha sonra da siz izleyicilerin yorum ve sorularına geçeceğiz.

Klaus Vieweg: Şimdi, kongre boyunca aldığım notlar ışığında birkaç konuya değineceğim. Neden "Günümüzde Hegel"? Öncelikle söylemek isterim ki, ben Hegel'in felsefesinin gelmiş geçmiş en kapsamlı, en iyi modern çağ felsefesi olduğunu düşünüyorum, çünkü Hegel modern dünyaya özgü meseleleri kavramsallaştırmaya çalışmış ve düşüncesini mantıksal-dizgesel bir yapı üzerinde tesis etmiştir. Bu ikinci noktaya daha sonra döneceğim. Hegel'in özellikle pratik felsefe üzerine çalışmaları, yani *Hukuk Felsefesi* her dönemde güncelliğini korumaktadır çünkü bu yapıtında modernite kuramı özgürlük kuramı olarak sunulmuştur; benim görüşümce günümüz dünyasını daha iyi



kavramamıza, güncel süreçleri daha iyi anlamamıza yardımcı olan modern bireysellik, ahlak kavramı, modern toplumsal ve siyasi felsefe vardır bu yapıtta. Ne yazık ki, en azından Almanya'da, hayata geçirilen Hegel'in felsefesi değil, Kant'ın felsefesidir. Bu beni üzüyor ama son dönemdeki, özellikle son bir iki senedeki gelişmelerin, bizi zamanla Hegel'e dönmek zorunda bırakacağını umuyorum.

Son olarak, benim mantıksal-dizgesel temel adını verdiğim şeyin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bazı düşünürler, örneğin Habermas, bu temelden kurtulmamız gerektiğini, metafizik sonrası bir dünyada bu metafizik yükten kurtulmamız gerektiğini söylüyorlar; bu bence tümüyle yanlış bir yaklaşım. Hukuk felsefesi, özgürlük felsefesinin bu mantıksal-dizgesel temele ihtiyacı var, sahih ve ikna edici gücünü tam da bu temelden alıyor. İşte bu nedenle, ben Hegel'in ana yapıtının *Mantık Bilimi* olduğunu düşünüyorum. Asıl incelememiz gereken yapıt budur, Hegel felsefesinin sırrı bu yapıtta yatmaktadır. Teşekkür ederim.



Robert Stern: Vieweg'in söylediklerine genel olarak katılıyorum. Hegel'i günümüzde önemli kılan, modernitenin meselelerinin çoğunu –aslında hepsini– ele almış ve sonra bunları dizgesel bir çerçevede odaklamış olmasıdır.

Hegel'in özellikle diyalektik yaklaşımının çok önemli olduğunu düşünüyorum –ki burada, formel, dizgesel, özgül diyalektik yöntemi değil, siyasi, mantıksal ve metafizik düzeyde çeşitli meseleler, ya da Hegel'in deyişiyle, bölümlemelerle karşı karşıya kaldığımızda, benimsediğimiz bağdaştırıcı yaklaşımı kastediyorum. Bir meselenin iki tarafından birine ayrıcalık tanımadan, anlamlı bir "orta konum" bulmak, işte bu Hegel'in çok zekice başardığı bir şey. Güncel tartışmalarda da Hegel'in "orta yolu bulma" yöntemine başvuruluyor sık sık. Benim bu dizge konusunda söyleyeceğim şey şu: Hegel güncel sorunlar üzerinde düşünme disiplinini öğretir bize. Ama, Hegel'in de bildiği gibi, bu yöntem, taraflardan hiçbirini

tatmin edememekle sonuçlanır; aynı zamanda, çeşitli duruşları bir araya getirmek oldukça zordur. Tartışmalarda her zaman karşıtlardan söz etme eğilimi baskın çıkar: siyaset felsefesinde liberalizme karşı muhafazakarlık, kuramsal felsefede deneyciliğe karşı akılcılık vb. Her zaman iki taraftan birinde saf tutmaya dair karşı koyulamayan bir istek var. Bir orta yol yoktur, birinden birini seçmek zorundasınızdır. Ancak Hegelci disiplinde, her meseleyi ortada kalarak düşünmek farzdır, kişi bunu var gücüyle denemelidir; orta yolda kalarak düşünmeliyizdir, çünkü genelde taraflardan sadece biri işe yaramaz.



Ralf Beuthan: Hegel'in kuramı, kültürel gelişimin ne ve nasıl olması gerektiği tartışması açısından büyük öneme sahip. Hegel'in holizminin güncel bağlamda, oldukça ilgi çekici olmak bir yana, çok can alıcı bir öneme sahip olduğunu düşünüyorum. Onun bu düşüncesini bizim bilişim kuramı adını verebileceğimiz şeyle karşılaştırmak güncel bağlam açısından çok aydınlatıcı sonuçlara yol açacaktır. Ben bugünlerde bilgiyi, bilme işini bir bilişim kuramı modeline indirgeme eğiliminde olduğumuzu görüyorum; bu sırada çok şey kaybedebiliriz. Hegel'in bize bilgi sahibi olmanın anlamına dair kapsamlı bir anlayış üretme konusunda çok yardımcı olacağını düşünüyorum. Eksiksiz bir bilgi kavramı edinebilmek için, azımsanmayacak bir deneyime de sahip olmak gerekli.

Hegel'in kuramını siyasi tartışmalara ya da siyaset felsefesine nasıl uyarlayabiliriz? Hegel'in siyaset kuramının esasında bir özgürlük kuramı olduğu buradaki konuşmalarda da sık sık vurgulandı. Özgürlük meselesi, hem kuramsal felsefenin hem pratik felsefenin en zorlu meselelerinden biri. Hegel'in bize, özgürlük meselesini hakkını vererek ele almamıza yarayacak yüklü bir miras bırakmış olduğunu vurgulamak istiyorum.

Kuramsal felsefe konusuna gelirsek –Tom Rockmore'un tebliği çok ilgi çekiciydi, maalesef bu oturuma katılamadı–; Rockmore tebliğinde Hegel'in epistemolojisine fenomenolojik bir yaklaşım benimsenin yollarını ele aldı ve bilişsel nesnelerle dışsal nesneler arasında ayrım yaparak, Hegel'in bilişsel nesneleri daha vurgulu ele aldığını söyledi. Bu elbette tartışmaya açık bir id-

dia ve bunun salt filolojik bir tartışma olmayacağı da aşikâr. Mesele, bilginin nesnellik iddiasında olduğunu, yani nesnel olmayan bir bilmenin, bilme olamayacağını öne sürdüğümüzde ne demek istediğimiz. Hegel sadece bilişsel nesnelere odaklanmanın doğru olmadığını söyler, ki bunun Hegel'in ampirizmle, deneycilikle olan meselesine de açıklık getirdiğini düşünüyorum. Burada vurgulanması gereken Hegel'in salt bilişsel nesnelerle ilgili olmadığı, esas derdinin dünyamızın gerçekliği üzerine düşünmek olduğudur. Teşekkür ederim.

Matthias Haeussler: Şu ana değin doğal olarak sadece Hegel'in dar anlamda pratik veya kuramsal felsefe açısından öneminden bahsedildi ama bence daha önemli olmasa da, en az bunun kadar önemli bir nokta daha var; o da Hegel'in inşacı kuramı temel alan bilim dalları için anlamı. Aşkınsal felsefede zaten uyarlanan, temeli aşkınsal felsefede atılmış bir kuram tipinden bahsediyorum. Usçuluk ve deneycilik arasındaki ayrılık, o kesin hatlı bölünme kapandı, bir tarafta salt *a priori*, bir tarafta salt deneyci yaklaşım kalmadı, yepyeni bir kuram türüne yol açılmış durumda; bu kuramda *a priori* bilgi ampirik bilgiden yararlanılarak yeniden yapılandırılıyor, böylece aynı anda hem deneyci hem önsel bir yaklaşım elde ediliyor. Hegel'in hayata geçirdiği ve *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi* dahilinde programatik yaklaşımla ele aldığı bilim tipi işte tam da bu. Elbette buna sayısız örnek verebiliriz –örneğin Klaus Vieweg hukuk felsefesinden bahsetti– sosyal bilimlerde, inşa kuramı açısından hakkıyla ele alınmamış çok fazla mesele var, toplumsallık kuramları, aile kuramları, işte bu alanlardaki kibirliliğin, salt deneyselciliğin terk edilip, felsefenin rehberliğine geçit verilmesi gerektiğine inanıyorum.



Claus Arthur Scheier: Felsefe, antikçağda İyonya'da, yani günümüz Türkiye'si toprakları üzerinde başladığı günlerden bu yana hep düşünce üretimine yönelik olmuştur; Heraklitus'tan bu yana, yani İ. Ö. 500'den beri de mantık bilimi, üretim mantığını temel almıştır. İşte bu nedenle, Hegel'in izinden giderek, dikkatimizi daima üretkenlik yolunda atılan adımlara yöneltmeliyiz; bu ister toplumsal üretkenlik olsun, ister kültürel üretkenlik.

Hegel bu konuda diğer filozoflardan farklı olarak, günümüzde de güncel bir mesele olan muazzam üretkenlik sıçramasının tam sınırında, yani eski medeniyetlerin kurulmasını sağlayan klasik elişçiliği üretimiyle, sanayi toplumlarının ve sanayi sonrası toplumların oluşmasına neden olan ve bizim sanayi devrimi adını verdiğimiz üretim arasındaki sınırda durur. Bu dönüşüm aynı zamanda, bilim düşüncesinin son iki yüz yılda radikal biçimde değişime uğradığının, bilim üzerine düşüncelerimizi, kuramsal temelde giderek tekniğe dair açık sorular üzerinden ele aldığımızın göstergesidir. Son 200 yılın düşüncesi basitçe aşılamaz, geride bırakılamaz; bu düşünce, kendini şevkle, metafizik karşıtı düşünce olarak kurmuştur –ki burada kaçınılmaz olarak Hegel'i birleşme noktasında duran filozof olarak görürüz, çünkü o, bütün radikalliğiyle farkın üretkenliği, verimliliği üzerine düşünen ilk filozoftur, bütün düşüncesini, mutlak fark –kendi ifadesiyle mutlak olumsuzluk– üzerine inşa etmiştir. Son 200 yılın düşüncesi aynı zamanda modern teknoloji, yani daha önce hiç olmamış bir şey üzerine düşüncedir; bu haliyle fark'ın düşüncesidir. Hegel burada bize rehberlik edebilir; değil mi ki, fark düşüncesi aynı zamanda özgürlük düşüncesidir, onun rehberliği sadece eşzamanlı bir rehberlik olmakla kalmayacak, artzamanlı bir rehber görevi de görecektir, çünkü her zaman, özgürlüğümüzü istismar etmemek adına tarihimizle ilişkilendirmek durumundayız, ama geçmişe bağlılık aynı zamanda özgürlük düşüncesine de bağlılık olmak durumundadır. Hegel bize bunu öğretmiş ve şimdimize ve geçmişimize açılan kapıyı aralamıştır. İşte bu nedenle Hegel vazgeçilmez bir düşünürdür, her zaman, her bağlamda bir şeyler öğrenebileceğimiz düşünürlerden biridir o.

Kenneth Westphal: Bütün yorumlarda dile getirilen bir nokta üzerine düşüncemi açıklamak istiyorum ben de. Hegel başından itibaren, felsefe yapma eyleminin varoluşsal gerekliliği, felsefi ihtiyaçların yaşamlarımızda, mevcut yaşam koşullarında, nasıl bir yaşam sürdürdüğümüzde kökenleniyor oluşu üzerine çalışmıştır; bu Hegel'le ilgilenmeye başlamamın esas nedenidir. Ben, Hegel'in epistemolojisi üzerine çalışıyorum; Hegel'in epistemolojisinin çoğu okura fazlasıyla soyut geldiğinin farkındayım. Hayır, soyut değil, Nietzsche'nin deyişiyle, Hegel'in kanıyla yazdığı satırlar bunlar. Hegel'in epistemolojisinin esas konusu, Pyrrhoncu ikileme yapıcı bir tutumla yaklaşmanın yollarıdır – elbette böyle dile getirildiğinde şu soyut felsefi konulardan biri gibi gelebilir bu kulağa. Ben Amerika'da, bu ikilemin, soyut bir meseleden başka her şey olduğu bir dönemde büyüdüm. Pyrrhoncu sep-

tiklerin ünlü düsturlarından birine göre, bir sav bir diğerinden daha az veya daha fazla değerli olamaz. Bu sav / karşı-sav meselesi ve bunları değerlendirirken, söz konusu meseleyle ilgili başka savların olup olamayacağını araştırırken başvurulacak bir kriterin eksikliği, Amerika'da büyüyen bir çocukken toplumsal ve siyasi yaşamın her alanında karşıma çıktı: siyah Amerikalıların insan hakları hareketi, feminist hareketin ikinci dalgası ve Vietnam Savaşı karşıtlığı. Ben bu kriter ikileminin ve ilgili düsturların hayati öneme sahip olduğu bir ortamda büyüdüm.

Ya bu konuları rasyonel bir temelde ve makûl yollarla anlamanın, incelemenin, onlar üzerine tartışmanın ve nihayetinde bir çözüme ulaştırmanın bir yolunu bulmak ya da şiddet kullanmak zorundasınızdır; ilkinin tek alternatifi güç kullanımı ve şiddettir. Felsefede, özellikle de Hegel'in felsefesinde bu kanlı canlı meselelere çözüm yolu ışığı görmüş olan, orta sınıf mensubu bir Amerikalıyım ve burada oturan çoğu insanın da benim gibi olduğunu, çözümü Hegel'de bulduğunu biliyorum. Durumu iyi bir ABD vatandaşı oluşum, beni bu somut toplumsal-siyasi varoluşsal sorunlardan soyutlamadı. İşte bu noktada, yorumlarımıza son verip, siz izleyicilerin yorumlarıyla ve sorularıyla devam etmek istiyorum.

İzleyici: Hegel moderniteyi pek de iyi ele almamıştır diyebiliriz; siz muhtemelen benimle aynı fikirde değilsinizdir ama sanat konusunda söyledikleri, "sanatın ölümü"nden bahsedişi bana bunu düşündürtüyor. Hegel sanatın öldüğüne, Virgilius ve Homeros'un verdiği yapıtlara benzer büyük yapıtların bir şekilde ortadan kaybolduğuna inanıyor. Siz Hegel'in bu konuda yanıldığına inanıyor musunuz? O halde, Wagner, Marlowe veya James Joyce'a sanatçı diyemeyecek miyiz?

Robert Stern: Bence Hegel bu noktada haklı. Benim görüşümce de sanat ölmüştür.

İzleyici: Peki ya Marlowe, Joyce, Beckett?

Robert Stern: Elbette onun öngördüğü kadar hızlı bir ölüm söz konusu değildi, ama sanat şimdi can çekişiyor, on dokuzuncu yüzyıl sonunda veya en fazla yirminci yüzyılın başında henüz ölmemişti. Bence "sanatın ölümü" tezi, sanatın ancak felsefeye dönüşerek niyetlenen etkiyi yaratacağı savını da içeriyor. Günümüzde sanat çoğunlukla kavramsal sanata dönüşmüştür; kavramsal sanat boyayla, diğer malzemelerle felsefe yapmaktır; bu kavramsal yapıtların anlamı felsefi terimlerle açıklanabilir, kendi başlarına pek anlam ifade etmezler. Tracey Emin adında bir sanatçı var, Türkiye'de de tanınıyor

mu bilmiyorum; kavramsal sanat yapıyor. Tracey Emin sergilerinden birine giden kişi, evinde oturup bir felsefe yapıtı da okuyabilir, pek bir şey fark etmez. Bu bakımdan, Hegel'in haklı olduğunu düşünüyorum.

O, sanat üretiminin sonlanacağını, insanların edebi yapıtları okumayı bırakacağını kastetmiyordu; o, insanlığın ilerlemesi, insanın durumunu iyileştirme gibi kriterleri temel alarak söyledi bunu. Ben burada tartışmayı hangi romanları sevdiğimiz, vb bir yöne çekme taraftarı değilim. Burada mesele, sanat üretimine yol açan koşulların neden feshedildiği. Günümüzde güzellik eski günlerdeki kadar önemli değil, yani sanatın binlerce yıl boyunca esas konu edindiği şey artık yok. Elbette bu da tartışmaya açık bir görüş...

Klaus Vieweg: Sanatın sonu savı hiçbir biçimde sanatın ölümünü öngörmez; bu, salt yanlış yorumlamadır. Hegel her zaman tarihsel aşamalandırma yöntemiyle düşünür; burada da sanatın aşamalandırılışı, sanatın aşamalarıdır söz konusu olan. Üçüncü aşamada, Hegel'in romantik sanat adını verdiği modern sanat vardır. Hegel modern sanatı, bağımsız sanatın başlangıcı olarak görür; demek ki, moderniteyle birlikte bağımsız sanat başlar; bağımsız sanat ölü sanat değildir, bitmemiştir, burada "son" ("Ende") sözcüğünün Hegel'in dönemindeki anlamı üzerine düşünmeliyiz. Bu sözcük "bitiş" anlamına gelmez. Schiller bir yazısında şöyle bir soru sorar: "Zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" [İnsan ne amaçla evrensel tarihi inceler?] Burada söz konusu olan amaçtır, hedeftir. O halde sanatın sonu, sanatın ölümü anlamına gelmez. Sanatın sonu, bağımsız sanatın başlangıcıdır. Elbette sanatın, önceki, örneğin antik Yunan dönemindeki üstün önemini yitirdiği de doğrudur.

Sanatın bağımsızlığı, sanatçının otonomisi, sanatçının devlet, siyaset veya din gibi oluşumlardan bağımsızlaşması anlamına gelir. Modern çağda sanatçı bağımsız olmalı, sanat aracılığıyla ifade ettiği düşüncelerini bağımsızca geliştirmelidir.

Kenneth Westphal: Hegel'in sanat üzerine yorumlarını çağdaş tarihsel bağlamda anlamanın bir yolu bulunabilir. Hegel'den sonra felsefe, onun sandığı kadar şanslı olmamıştır. Felsefe, bazı açılardan öyle bir dejenerasyona uğramıştır ki, sanat güncel yaşamın en mühim meselelerini iletme aracı haline gelmiştir.

İzleyici: Ben de Hegel'in çağdaş felsefedeki sorunlara nasıl cevap verebileceği bağlamında bir soru sormak istiyorum. Sanırım Hegel'i modern felsefeyle ilişki içinde, modern filozof anmak doğru olur. Modern felsefe, özellik-

le II. Dünya Savaşı'ndan sonra, postmodernler tarafından eleştirildi. Postmodernler bir taraftan moderniteyi eleştirdi ama bir taraftan modern filozofların, örneğin Hegel'in belli başlı temalarını rehber edinerek çağın özellikle politik sorunlarına yanıt bulmaya çalışmışlardır. Örneğin Rorty Hegel'in Kant'a olan eleştirisini, tarihselci bakış açısını temel alarak ya da bu temayı kullanarak Amerikan toplumunun politik sorunlarına, çokkültürcülüğe veya küreselleşmeye çözüm aradı. Dünya bir taraftan kültürel anlamda çeşitlenmekte bir taraftan da olabildiğine küreselleşmektedir. Hegel söz konusuyken bu tür sorunları nasıl ve hangi temaları temele alarak değerlendirmeliyiz?

Kenneth Westphal: Teşekkürler. Verilecek yanıta bir giriş niteliğinde bir şeyler söylemek istiyorum. Söyleyeceklerim bir nebze kaba olabilir ama… Heidegger çalışan bir arkadaşımın da isabetle işaret ettiği üzere, Rorty ne *Doğanın Aynası*'nda ne de diğer çalışmalarında, Heidegger'in Batı metafiziğinin yıkımıyla neyi kastettiğini tam olarak anlamıştır. Batı metafiziğinin yıkımı kabaca, felsefi peşin hükümlerimizin bize sunduğu kemikleşmiş, basitleştirilmiş imgelerin tahribidir. Heidegger'e göre, bu tahrip etme görevini başarıyla tamamına erdirdikten sonra, kendimizi bu kemikleşmiş peşin hükümlerden bağımsız kılıp temel felsefi soruları tekrar, en baştan ele alabiliriz. Rorty'nin, Heideggerci bir metafizik yapısökümü girişimindeki esas sorun, Heidegger'in düşüncesinin bundan ibaret olduğunu zannetmesidir. Heidegger'in çalışmasının yapıcı yönünü bilmez görünür –biliyorsa da, anlamamıştır-; işin kötüsü *Doğanın Aynası* Rorty'nin farkına bile varmadığı temel Aydınlanma ikilikleri çerçevesinde işler. Rorty bu kitapta, modern felsefenin, özellikle analitik felsefenin çeşitli ikiliklerini ele alır ve Hegel'in analitik felsefecilerin gözdesi olmadığını düşünür ama Hegel'in esas katkısının ikiliklerin çoğunun Aydınlanma'dan miras alındığını göstermek olduğunu anlamaz. Hegel bu ikiliklerin yanlış ikilikler olduğunun, yanlış düşünüldüklerinin farkına varmış, bunu kavramadıkça düşüncemizin önceden belirlenmiş kategorilerin dışına çıkamayacağını, eksik ve kaçınılmaz olarak uygunsuz çözümlere ulaşacağımızı belirtmiştir. Kusura bakmayın ama Rorty Hegel'in bu yönünü kavrayamaz. Rorty hakkında söyleyeceklerim bu kadar; modernizmi ve özellikle Hegel'i sayısız açıdan eleştirmiş olan postmodernlere gelirsek, yozlaşarak şikâyete ve yakınmaya dönüşen eleştiriyle, nesnesinin eksiklerini ve defolarını açığa çıkaran kavrayıcı eleştiri arasında bir ayrım yapmalıyız öncelikle. Jacques Derrida'nın hemen

bütün çalışmalarına saygı duymama rağmen, Derrida ve kendini onun takipçisi addetmiş kişiler arasında derin mi derin bir uçurum olduğunu düşünüyorum. Postmodern gelenekten gelenlerin çoğu, Rorty'ninkine benzer bir yol izlemiş, onun hatalarını tekrarlamıştır. Aydınlanma'dan miras alınan temel ikilikleri teşhis edememiş, onları sorgulayamamış, nihayetinde göreci olup çıkmışlardır; çünkü bilgi toplumsal ve tarihsel bir olgudur ve Hegel insan bilgisinin toplumsal ve tarihsel boyutunun aslında herhangi bir bilişsel veya normatif ilkeyi rasyonel gerekçelendirme için gerekli olduğunu gören ilk filozoftur. Postmodernlerin metinsellik veya metinlerarasılık üzerine söyleyecekleri beni ilgilendirmiyor; bana sorarsanız, postmodernler felsefi bir metnin felsefi bir okumasını yapmayı hiçbir zaman öğrenemediler. Elbette Derrida'yı tenzih ederim.

Klaus Vieweg: Toplumsal meseleler konusunda bir iki şey ekleyeyim. Rorty'nin *Olumsallık, İroni, Dayanışma*'da toplumsal sorunları oldukça isabetli bir biçimde ele aldığına inanıyorum. Ama esas sorun, onun bu sorunları kuramsal olarak nasıl meşrulaştırdığıdır. Bana Rorty'nin değil de herhangi bir muhafazakârın duruşunu benimsememem için bir neden verin. Sadece çağrıda bulunmak yeterli değil; birkaç geçerli savda bulunması da gerekiyor.

Ralf Beuthan: Burada kısaca bir şey eklemek istiyorum, çünkü postmodern kelimesinin, doğrudan Rorty'yle eş tutulmasından rahatsızlık duyuyorum. Rorty haklı olsun olmasın, postmodernizm her iddiasında haksız sayılmaz. Hegel ve postmodern düşünce birçok noktada kesişir. Bu noktaya dikkat çekmek istiyorum. İçinde yaşadığımız zamana dair sorularımıza felsefenin vereceği yanıtların ne olduğunu sormak bile bir bakıma Hegelci bir yaklaşımdır. Bu bakımdan, postmodernizmin, yani birkaç postmodern kuramcının –ki Derrida da bunlardan biridir– tam da bu yaklaşımı benimsediğini düşünüyorum. Burada iki saik var: Derrida, Deleuze, Lyotard gibi kuramcıların hepsi, modern seleflerinden farklı olarak, geçmişle salt yıpratıcı bir ilişki kurmaz, geçmişi terk etmez, aksine geçmişle, felsefenin geçmişiyle, felsefe tarihiyle, çok ince, eleştirel bir ilişki kurmayı tercih eder. Geçmişten kopuş değil, –özellikle Derrida için geçerlidir bu– geçmişle çok eleştirel ve yapıcı bir ilişki söz konusudur. Bu önemli nokta, aynı zamanda Hegel'le bu yazarlar arasındaki bir benzerliktir: geçmişle yapıcı, eleştirel ilişki. Derrida, hem yıkma hem tesis etme anlamlarını içeren yapı-söküm terimini icat eden kişidir sonuçta; bu terim, tam da tarihle eleştirel ve yapıcı bir ilişki içine girmenin tanımıdır.

Hegel ve postmodernizm arasındaki bir başka temas noktası da farklılıklara karşı duyarlılıktır. Bay Scheier'in de söylediği gibi, Hegel'den, farklılıklara kavramsal temelde nüfuz etmeyi denemek gerektiğini öğreniriz; yapmamız gereken farklılıkları defetmek değil, farkın ne olduğunu kavramaya çalışmaktır.

Matthias Haeussler: Elbette burada Adorno'nun bunu nasıl yaptığına da bakabiliriz. Hegel'in doğum yıldönümlerinden birinde yaptığı bir konuşmada, modernizmin ne olduğunun anlaşılmamasının ya da modernitenin küçümsenmesinin kendini çok sinirlendirdiğini söylemişti. Ona göre, sorulması gereken soru Hegel'in moderniteden önceki hali değil, modernitenin Hegel'den önce ne durumda olduğuydu. Siz de küreselleşmeden ve siyasi süreçlerin eşzamanlı işlemeyişinden bahsettiniz. Şimdi *Hukuk Felsefesi*'nin temel düşüncesine bakarak konuşalım. Dünyada kaç devletin gerçekten işleyen kurumları var ya da kaçında devletten bağımsız, işlevini yerine getiren bir sivil toplumdan söz edebiliriz? Bunun yanıtı için komşu ülkelere, Akdeniz ülkelerine ya da Atlantik bölgesine bakabilir ve büyük bir boşluk olup olmadığını görebiliriz.



Claus Arthur Scheier: Biraz önce romanlar üzerine konuştunuz, izleyicimiz romanın geleceği üzerine bir soru sordu. Ben aslında bu soruyu yanıtlamaktan çok, bu konuda bir şeyler söyleyerek yeni düşüncelere yol açabilmeyi umuyorum. Roman, Helenizm döneminde, yani büyük kentlerin ortaya çıktığı dönemde bulunmuştur; büyük kentlerin kültür öğesi ve iletişim formudur. Kent yaşamı olduğu sürece roman da olacaktır. Hegel de modern yaşamda dilsel açıdan en önemli öğenin düzyazı olduğuna dikkat çeken ilk düşünürdür. Romanın esas öğesi de düzyazıdır ve fark düşüncesinin uğradığı büyük ve radikal dönüşümle, metafizikteki büyük farklardan modernitenin, hepsi birbiriyle eşitlenen küçük farklarına geçişle birlikte roman, ondokuzuncu ve yirminci yüzyılın karakteristik sanat dallarından biri haline gelmiştir. Roman, çevrilebilirlik gibi bir avantaja sahip olduğu için, azami bilgi ve katılım sağlayan bir sanat dalıdır. Küreselleşen dünyada ise, kültürler arasındaki iletişimin, haberler veya medya üzerinden sağlanmadığını, tek tek insanlar söz konusu olduğunda anlatılar üzerinden gerçekleştiğini görüyoruz. Modern anlatıların da hepsini roman veya novella adı

altında gruplayabiliriz, elbette çok sayıda farklı anlatı tarzları da gelişiyor, yine de roman en merkezi öneme sahip ve bu anlamda geleceğinin çok parlak olduğunu düşünüyorum.

İzleyici: Panelistlerin az önce vurguladıkları özgürlük kavramına ve güncel önemine değineceğim. Hegel'de çoğulculuğun ortaya konulmasıyla bugünkü kültürel çoğulculuk anlayışı adına iki farklı anlayışın sunulduğunu görüyoruz. Kültürlerin egemenliği temelinde, her bir kültür kendi içerisinde farklılıkları yadsıyor, insanları tektipleştirmeye çalışıyor, oysa özgürlük kavramının farklılıkların doğmasına olanak tanıması gerekmez mi? Bugün özgürlük bu despot yapıların farklılıkları tanımamasına olanak tanıyacak bir anlayışa yaklaştırılmadı mı? Hegel bu konuda nasıl bir yaklaşımda olurdu? Bir de, bu eksende çok hukukluluğun değerlendirilmesini istiyorum.

Kenneth Westphal: Bu konu doğrudan bir sonraki yuvarlak masa toplantısına geçiş yapmamızı sağlayacak, bu nedenle yanıt vermeden önce diğer panelistleri de sahneye davet ediyorum. Hegel'in *Hukuk Felsefesi*'nde özgürlük felsefesinin ve toplumsal ve siyasi şartlar çözümlemesinin en önemli yönlerinden biri de ulusların bağımsızlığı ve egemenliği ve devlet içinde adaletin sağlanması için gerekli asgari koşullar konusunda en az Kant kadar sarih bir yaklaşımı olmasıdır. Ama o, diğer ulusların ve devletlerin asgari adalet ve egemenlik standartlarını, kendi coğrafi, tarihsel ve kültürel koşullarına en uygun biçimde nasıl yakalayabileceklerini de göstermiştir. Bu, Hegel'in pratik felsefesinin en önemli yönüdür ve yeterince hakkı verilmemiştir. Aynı zamanda Hegel'in bugünkü öneminin de bir göstergesidir. Onun, Batı'da, Avrupa'nın Otuz Yıl Savaşları'na tepki olarak doğan modern doğa hukukuyla olan bağının göstergesidir. Bu savaşlar, bugünün standartlarına göre oldukça önemsiz kültürel farklar nedeniyle patlak vermiştir ama Hıristiyan mezhepleri arasındaki bu "küçük" farklar otuz yıl süren bir savaşa yol açmıştır. İnsanlar bunun sonucunda barış içinde bir arada yaşamayı olanaklı kılacak, gerekçelendirilmiş siyasi örgütlenme ve kamusal yaşam ilkeleri belirlemek zorunda olduklarını anlamışlardır. Modern doğa hukuku geleneğinin yanıt verdiği temel sorun işte budur ve bu gelenek Hume, Rousseau, Kant ve nihayet Hegel'de en incelikli şekline kavuşmuştur.

İzleyici: Marx olmaksızın Hegel'in burada bahsini ettiğimiz güncel sorunlar açısından önemli olamayacağını düşünüyorum; örneğin, kapitalizmi

Marx'a atıfta bulunmadan anlamanın yolu yok. Benim sormak istediğim, Hegel'in Marx'ın yardımı olmadan güncel meseleler üzerine söyleyecek bir şeylerinin olup olmadığı.

Robert Stern: Çağdaş toplumsal, siyasi ve ekonomik yaşam üzerine anlamlı bir şeyler söyleyebilmek için Marx'a ihtiyaç duyduğumuz doğru olsa bile; sizinle hemfikir olsak ve Hegel'in güncel meselelerde, toplumsal veya siyasi alanda, Marx olmadan herhangi bir önemi olmadığını söylesek bile, öncelikle şu noktayı vurgulamalıyız. Hegel güncel öneme sahip bu meseleleri birebir ele almaz, oysa güncel açıdan acil çözüm gerektiren sorunlar olsa da bunlar, salt güncel meseleler olarak da görülemezler; örneğin, özgür irade ve din veya bilim tarafından belirlenen kavrayışların hükmettiği deterministik bir dünyada yaşıyor oluşumuz vb. Hegel'in çok fazla konuda söyleyecek çok şeyi vardır, ki bunlardan bazılarına Marx değinmez bile.



Klaus Brinkmann: Ben kapitalist ekonominin güncel durumunun Marx'ın yardımı alınmadan anlaşılamayacağı konusunda sizinle hemfikir değilim, bunun nedeni, Marksist kapitalizm çözümlemelerinin önemli bir defosu olması: artık değer kuramı, artı değerin üretim aşamasını yanlış teşhis eder; Marx kuramını yapay bir varsayım olan asgari ücret kavramı üzerinden genişletir; onun zamanında geçerli olsa da, uzun vadede geçerliliğini kaybeden bir varsayımdır bu, çünkü zamanla işçi sendikalarına gerek duyulmuştur; zamanla sermaye sahiplerine karşı gelip, ücret anlaşmaları için masaya oturur hale gelmiştir işçiler. *Kapital*'in dayanak noktası olan Marksist çözümlemenin artık değerin kökeninin açıklaması olduğunu düşünüyorum. Bu teori yanlışsa bu koca yapı çöker, ki yanlıştır çünkü kapitalizmde artık değerin ortaya çıktığı ânı yanlış teşhis eder.

Clark Butler: Ben Marx ve Hegel'in birbirlerini tamamladığı konusunda sizinle hemfikirim. Elbette Karl Marx'ın bazı kuramlarına katılmıyorum. Karl Marx, günümüz işçi sendikalarının olmadığı ondokuzuncu yüzyıl kapitalizmini inceliyordu. Sanayi toplumlarında işçi sendikası hareketi son yıllarda kan kaybetmeye başladı; günümüz ekonomik krizi gibi du-



rumlar da orta sınıftan insanların kendilerini proletarya olarak görmesine neden oluyor, bu insanlar artık asgari ücrete muhtaç durumdalar. Elbette, asgari ücret, geçerli yaşam standardına göre değişir, yani iki bin yıl öncesinin asgari ücreti şimdikinden çok daha azdır.

Marx-Hegel ilişkisini daha genel anlamda ele almak istiyorum. Marx'ın bence en önemli yönü, tarihsel materyalist yöntemdir, Marksist doktrin değil. On dokuzuncu yüzyıl kapitalizminden bu yana köprünün altından çok sular aktı ve bizim yeni bir Karl Marx'a ihtiyacımız var. Bu yeni Marx'ın muhakkak bir kişi olması gerekmiyor, çok büyük bir araştırma ekibi de olabilir. Hegel ve Marx'ın birbirini tamamlayıcı olmasının nedeni de şu: Hegel, tek başına şimdiki zamanı kutlar, şimdinin geçmişin çelişkileri karşısında kazanılmış bir zafer olduğuna inanır. Bizim de, Hegel gibi, şimdinin geçmişin çelişkileri karşısında kazanılan bir zafer olduğunu kavramamız gerekir ama bir yandan da şimdinin kendi çelişkilerini üretmiş olduğunu da görmeliyiz. Hegel'in dikkat çektiği en önemli çelişki olan fakirlik, günümüzde de baki kalmıştır. Karl Marx'la günümüz yeni Marksçıları arasındaki en önemli farklardan biri, Roma Kulübü'nün 1972 yılında *The Limits of Growth* [Büyümenin Sınırları] başlıklı kitabını yayımlamasıyla ortaya çıkmıştır. Marx'ın hayali, ekonominin sürekli büyümesi, bütün ihtiyaçların karşılandığı bir bolluk ortamı ve muhtaçlığın ortadan kaldırılmasıydı. Biz de 1972'den sonra, küresel ısınma nedeniyle kaynakların azalması yüzünden büyümenin de sınırları olduğunu giderek daha çok fark etmeye başladık. Elbette, geçerli sınırlar alternatif enerji elde etme yollarıyla esnetilebilir, ama bu da en azından şimdilik gerçekleşmiş değil. Şimdi bizim Marx'a da, en az Hegel'e olduğu kadar ihtiyacımız var.

Bence Hegel hakkındaki şu gerçeğin de farkına varmalıyız. Hegel de ontolojik açıdan bir tarihsel materyalist; metodolojik açıdan tarihsel materyalist değil, çünkü o geçmişi, şimdinin kendini tesis etmesine yarayan diyalektiğin ışığında yorumlar ve ilerlemenin de diyalektik olarak gerçekleştiğine, özgürlüğün Fransız Devrimi ışığında geliştiğine inanır. Onun zamanında özgürlüğün, bağımsızlaşmanın ekonomik koşulları mevcuttu ama Karl Marx şimdiki zamanın, sadece geçmişin çelişkilerine karşı kazanılmış bir zafer

değil, aynı zamanda bir sorunlar yumağı olduğunu gördüğünde bile, küresel sivil toplumda, şimdinin çelişkilerini bertaraf etmeye, onların karşısında zafer kazanmaya yönelik sayısız hareket olduğunu görmez ya da bunun farkına varamaz. İşte bu nedenle de, bir felsefeciyken, uluslararası bir ekonomist olma yolunda kendini eğitmeye başlamıştır. Biz felsefecilerin de, zamanımızın meseleleri üzerine düşünebilmek, onlara çözüm bulabilmek için yapmamız gereken budur. Bizim yapmamız gereken tarihsel materyalist yöntemi günümüz küresel toplumunun hareket kanunlarını araştırmak için kullanmak ve böylece mevcut pozitif ve negatif trendleri görüp, pozitif olanları bütün gücümüzle desteklemektir. Ama, dünya tarihinin şanlı sonu komünizm değil, evrensel insan haklarıdır.

Klaus Vieweg: Evet, ben de Hegel'le Marx'ı bu kadar yakından ilişkilendirmeyi sorunlu buluyorum. Ben bu konuda sizinle hemfikir değilim, kısaca açıklamaya çalışayım: Örneğin, fakirlik ve zenginlik meselesi; Hegel bu meseleyi *Hukuk Felsefesi*'nde ele almıştır. "Burjuva Toplumu" başlıklı bölümde, fakirliğin, burjuva toplumuna katılımın kaybıyla koşut geliştiğini, fakirliğin bireyi sağlık, bakım, eğitim gibi hizmetlerden mahrum kalarak burjuva topluma katılım hakkının kaybıyla tehdit ettiğini yazmıştır. Hegel için burjuva toplum özgürlüğün temeli olduğundan, sosyal devlet düşüncesini geliştirmiştir. Günümüzde de, Avrupa devletlerinin büyük bölümünün kısmen ve belli sınırlar dahilinde de olsa sosyal devlet olduğunu söyleyebiliriz. Hegel'e göre burjuva topluma katılım gerçekleşmediğinde, bir muhalefet, direniş hukuku oluşur ve bu hukukun amacı yeni bir toplum oluşturmak değil, burjuva topluma katılımı tekrar sağlamaktır. Bir başka toplum oluşturma fikri ise Marksizmin ta kendisidir. Bunu da sorunlu buluyorum çünkü, tarihsel materyalizmden, ekonomik bir temellendirmeden yola çıkan bu yeni toplum bağımsızlık ilkesini tahrif eder, çünkü burjuva toplumu tanımaz ve böylece bağımsızlığı imkânsız kılar. İşte bu nedenle, Hegel'in sosyal devlet tasarımıyla Marksist toplum tasarısını birbirinden ayırmalıyız. Marx, modern kapitalizmin belirli veçhelerini doğru tanımlamış olsa da, kuramsal açıdan birbirinden çok ayrı iki dünyadan bahsediyoruz. Ben yeni bir Marx'ın gelmesini falan beklemiyorum, benim beklediğim Hegel'in nihayet doğru okunması ve ciddiye alınması. Yeni bir Marx'a ihtiyacımız yok.

Clark Butler: Ben yeni bir Marx'a ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum çünkü insan haklarının kapsamının genişletilmesi etik açıdan gerekli. Tarih-

te, ekonomik koşullar, diyalektiğin gelişimini de belirler. Örneğin, Düşüş ve Yaratılış öyküleri salt edebi öyküler değil, tarih veya tarihöncesidir. Tarım devriminden ve kırsal devrimden önce insanlar yaşamlarını alın teriyle kazanmıyorlardı. İşgücü insanın ekmek kapısı haline gelince, Mutlakta bir bölünme yaşanır, özne ve nesne arasındadır bu kopuş olur çünkü hammaddelerin ürünlere dönüştürülmesi gerekmektedir. Kartezyen düalizmi, Fichte düalizmi, bilinç ve düşünüm işte alın teriyle yaşamda kalmayı öğrendiğimiz bu patriarkal devrimde temellenir. Geleceğimiz söz konusu olduğunda, ütopyalara teslim olmayacaksak, hepimiz ekonomist olmalı, küresel ekonomi konusunda eğitmeliyiz kendimizi. Söylediğim gibi, yürürlükteki negatif ve pozitif güçleri ayırt edebilmeliyiz. Dünyanın en fakir ülkelerinden bazılarında yeni bir mini-sömürgecilik gelişmekte ama bu Batılı bir büyük gücün, çok fakir Afrika ülkelerini denetlemesi anlamında eski sömürgeciliğe benzer değil. Şimdi o fakir Afrika ülkesi, altyapıya yatırım yapan ve ticaret kanalları oluşturan Fransız veya Avrupa kurumlarıyla işbirliğine gidiyor; böylece küçük bir köyün nüfusu fakirlikten kurtulabiliyor. Ama söz konusu Afrika ülkesi de sömürülmüyor çünkü çeşitli sanayi devleriyle iş ortaklığına gidiyor. Bence bu daha ayrıntılı incelenmesi gereken çok önemli bir gelişme. Sadede gelirsek, ekonomi konusunda bilgi sahibi olmayanlar, ütopist konumuna düşer.

Eyüp Ali Kılıçaslan: Hegel ve Marx konusunda bir iki şey de ben söylemek isterim. Şimdi ben Lenin'den geriye doğru gelmeye çalışayım. Lenin *Felsefe Not Defterleri*'nde Marksistlerin bir an önce Kant ve Feuerbach'la bağlarını koparmalarını ve Hegel'e geri dönmelerini söylüyor. Yani bu *Devlet ve Devrim*'in yazarı Lenin, *Felsefe Not Defterleri*'nin yazarı Lenin. Örneğin gene Hegel'in *Mantık Bilimi*'nde *idea* yerine *meta*'yı koyduğunuzda Marx'ın *Kapital*'iyle çok rahatlıkla karşı karşıya kalabileceğinizi söylüyor. Gene Lenin'in, örneğin Marx için söylediğini, Marx'ın da rahatlıkla Hegel'e söyleyebileceğini düşünebiliriz. Lenin gene diyor ki, Marx bize mantık bırakmadı sadece *Kapital*'in mantığını bıraktı, ama biz biliyoruz ki Marx *Kapital*'i



yazarken Hegel'in *Mantık Bilimi* kitabı hemen sağ tarafında duruyor, oradan kendi yaptığı özetler var. Söylemek istediğim şey şu: 1844 *El Yazmaları*'nda geçmişiyle uzun bir hesaplaşmaya girdiğini görebiliriz, bunun sol Hegelcilikle bağlarını koparmaya yönelik bir girişim olduğunu düşünebiliriz hatta bunu *Feuerbach Üzerine Tezler*'de ve *Kutsal Aile*'de görebiliriz. Fakat genel olarak Hegelci felsefenin felsefe tarihi içinde gerçekleştirmiş olduğu şeyin pek fazla ötesine geçebileceğini düşünemedi; özellikle bilgi kuramı açısından, dine yaklaşım ya da topluma yaklaşım konusunda bu problemlerin aşılamayacağını düşündüğü için Hegelci çerçeve içerisinde kalarak modern toplumun sorunlarına daha fazla eğilmeye çalıştı ve politik ve iktisadi çalışmalara ağırlık verdi. Ben aslında Marksizmi Hegel'in altında, özellikle Hegel'in alternatif son kanadının bir ürünü olarak görüyorum. Marx ona belli başlı noktalarda alternatif getiriyor; elbette tarihsel maddecilik bir alternatif olarak görülebilir ama genel olarak baktığımızda Hegel'in önüne koyduğu problemlere genel olarak bir alternatif getirmiyor. Bir de şöyle bir durum var: gerek Alman Sosyal Demokrat Parti içindeki tartışmalar gerek Rus Sosyal Demokrat Parti içindeki tartışmalarda bir dönem öyle sıkışmalar oluyor ki hem Engels hem Lenin tekrar Hegel'e gidip Marksizmi yeniden Hegel üzerinden kurma ihtiyacını duyuyorlar. Bunlardan örneğin *Anti-Dühring* böyle bir çabanın ürünü. Gene Lenin'in *Materyalist*'i ya da başka eserleri buna işaret ediyor. Marksizm içindeki teorik kriz Marksizmi kaçınılmaz olarak Kant ve Hegel arasında sıkıştırıyor. Ama elbette, Marksizm içerisinde Kantçı eğilimin baskın olduğu dönemler de var Hegelci eğilimin baskın olduğu dönemler de var. Özellikle Lukács gibi adamlara, Marcuse gibi adamlara ya da Lenin gibi siyasetçilere baktığımız zaman bunların Hegelcilikle olan bağlarının çok güçlü olduğunu görüyoruz; yani bu bitmez bir tartışma.

Kenneth Westphal: Teşekkür ederim. Ben Marx söz konusu olduğunda, üçlü bir ayrıma gitmemiz gerektiğini düşünüyorum: Siyaset kuramcısı Marx, iktisatçı Marx ve siyasi aktör Marx. Siyaset kuramcısı Marx, Clark Butler'ın da belirttiği nedenlerden dolayı, çözmesi gereken çok kapalı sorunlar olduğunu düşünüyordu ve bizden adaletin koşullarını, yani adaletin bizim için işlediği koşulları basitçe aşmamızı ister, daha sonra bir fantazi olduğu ortaya çıkan artık değer kuramı üzerinden yapmamızı ister bunu. Siyaset kuramcısı Marx'ın yazdıklarını büyük yapıtlar olarak değil de, karalamalar olarak görme eğilimindeyim; elbette orada yazdıkları da oldukça an-

lamlı ama çok da ilgi çekici değil. Ama, artık değer üretimi kuramı üzerinden adalet sisteminin koşullarını aşacağımıza dair o fazlasıyla iyimser beklenti, bence, Marx'ın siyasi bir aktör veya siyasi bir aktivist sıfatıyla eylediklerindeki temel bir yanlışlığı işaret ediyor. Marx'ın materyalist veya ekonomik tarih kuramıyla açılayamadığı iki şey var. Marx neden kendi yaşadığı dönemde kapitalist üretimin bütün olanaklarını tüketeceğini, gelişiminin duracağını ve böylece, tarih bunu gerektirdiği için, büyük bir toplumsal ve siyasi devrimin zamanının geleceğini varsayar? Çevrecilerin çeşitli yollardan dikkatimizi yönlendirmemizi istediği bir gerçek de şu ki, Marksist kuramın iddia ettiği artık değer bir yana, doğa bizim üretim yoğunluğumuzu bile kaldıramıyor. İnsanlık, günümüzde daha önce hiç görülmemiş kıtlık koşullarına mahkum ve elbette siyaset kuramcısı Marx'ın aşabileceğini düşündüğü hukuki koşullar için de geçerli bu... Hegel'in *Hukuk Felsefesi*'nin hâlâ bu kadar geçerli ve güncel olmasının nedeni adaletin koşullarına, adaletin modern bir sanayi toplumunda nasıl gerçekleştirilebileceğine ve uyarlanabileceğine dair en kapsamlı kuram olmasıdır. Weber'den sonra hepimiz biliyoruz ki, kurumlar Hegel'in kuramında olduğu gibi uslu uslu durmazlar; siyasi ve ekonomik kurumlar da ellerinden geldiğince büyümeye çalışırlar. Hegel'in siyaset kuramının faziletlerinden biri de sosyal kurumları çok incelikli bir biçimde entegre ederek siyasi özerklik ve katılımın da temellerini radikal biçimde atmasıdır, öyle ki, siyasi ve sanayi güçlerin 1822'den sonra benimsedikleri o agresif büyüme politikasının önüne geçilebilir. Şimdi bizim kurumların bu yayılmacılığı hakkında Weberci kaygılar taşıyor olmamız bile Hegel'in toplumsal ve siyasi entegrasyon, ekonomik entegrasyon üzerine siyasi kuramının bizim güncel durumumuz açısından kadar önemli olduğunun bir göstergesidir.

İzleyici: Bu tartışmalar sürerken değinmek istediğim konu, ilk çağlardan itibaren süregelen insan doğasının iyi veya kötü olduğuna dair tartışmalar. Bunu Marksizm ve kapitalizm çerçevesinde değerlendirerek birkaç bir şey sormak istiyorum. Komünistler ya da idealistler insan doğasının iyi olduğunu ve ahlaki şartlara göre düzgün yaşayabileceklerini iddia edip böyle ütopik bir sistem kurdular ama sonunda ortaya çıkan zengin Politbüro üyeleri ve Küba'daki 1956 model Chevrolet'ler oldu. 1500'lerde coğrafi keşiflerle ve daha çok kralların feodallere karşı güçlenmek için desteklediği keşif seferleriyle başlayan kapitalizmdeyse, dünyanın geri kalanını sömüren kapitalistler zenginliklerini arttırmak adına da "merchandising" adını verdikleri sistem-

leri geliştirdiler. Bugün vardığımız noktada, yani kapitalist dünyanın küreselleşmesi olarak adlandırdığımız bu son aşamada, dünyada 65 trilyon dolarlık bir hasıla ve 7 milyarlık bir nüfus var; böldüğünüz zaman kişi başına aylık 80 dolar düşer. Dünyada üretilen değerler eğer eşit paylaşılsaydı bugün geldiğimiz noktada olur uyduk? Ekonomik kriz hepinizin malumu. İnsanlar eşit midir değil midir? Realist düzene göre sadece güçlü fakiri ezmeli midir? Ya da güçlüler gücünü devam ettirmek için fakiri fakir bırakmaya devam mı etmelidir? Bütün bu soruların ışığında, insan doğasını doğru analiz edip ona uygun olacak ve sonunda insanlığın durumunu daha da kötü hale getirmeyecek bir sistem bulunabilecek mi, felsefeciler burada nerede duruyor? Ya da nerede durmalı?

Robert Stern: Bu soruyu Hegel ve Marx arasındaki farklar açısından ele alırsak, insan doğasına yaklaşımları açısından karşılaştırarak yanıtlayabiliriz. Marx bunu görmezden gelir ya da hepimizin bildiği nedenlerden dolayı bu konuda pek konuşmaz. Aslında ben Clark Butler'ın Hegel'in şimdi'yi kutladığına dair yorumuna katılmıyorum. Elbette insanın sınırlarının farkındadır, ki devletin yapılarını, devletin sivil toplumla olan ilişkisini vb siyaset felsefesinde bu kadar kesin biçimde belirlemiş olmansın nedeni tam da budur. Yani yaşamımızı sürdürürken birtakım denetimlere tabiyizdir. Ama Hegel'in özgül yapılarının sizin önem verdiğiniz denetimleri sağlayıp sağlamayacağı ilginç bir soru... Yine de demokratik yapıların belirleyici özelliklerinden biri de bu denetimi sağlamak için tesis edilmiş olmalarıdır. Ama elbette nasıl işler bu denetim? Oy verme hakkını örnek alırsak, bu sistemde medyanın işleyiş biçimi, insanların nasıl bilgi sahibi olduğu vb elbette çok belirleyicidir. Bunlar Hegel'in çok duyarlı olduğu konular çünkü onun meselesi, iki taraf arasında dengeyi sağlayarak nasıl bir yandan kendi faydamızı sağlayıp bir yandan da diğerleriyle özdeşleştiğimizi ve onun daha evrensel bir duruş açısı adını verdiği şeyi sağladığımızı görmek. Ben insanlarda ikisini de yapabilme kabiliyeti olduğunu düşünüyorum, asıl mesele bu ikisini nasıl dengeleyeceğimiz, nasıl hizalayacağımız. Hegel'in bunun üzerine çok düşünüp önemli çalışmalarda bulunduğunu düşünüyorum. Medyanın işleyiş biçimi üzerine, aslında hiç de ihtiyaç duymadığımız şeylerin nasıl da elzem ihtiyaçlarımızmış gibi sunulduğu üzerine yazar örneğin. Yaşadığı döneme göre oldukça duyarlıdır. Yapıları doğru yerde, doğru biçimde tesis etmenin önündeki engellere karşı çok duyarlıdır. Bilmem bu söylediklerimle sorunuza tam olarak yanıt verebildim mi?

Clark Butler: İnsan doğası üzerine bir şeyler söylemek istiyorum. Bence bu konuda Hegel'le Marx arasında bir fikir ayrılığı söz konusu. Bir işkolik olan Karl Marx insan doğasını kendini ölçüt alarak görmeyi tercih etmiştir. Kapitalizmin çöküşünden sonra insanların kültürel yaratımın baskın olduğu bir yaşam yerine bir hippinin yaşamını tercih edeceklerini göremez ve bunu zaten anlayamazdı.

Bundan başka, Marx'ın Hegel'le tam olarak hesaplaştığına inanmıyorum, çünkü bence Marx Hegel'i anlamadı. Marx'ın arkadaşı Engels, Hegel'i baş üstü çevirdiğini iddia eder, bu o kadar yanlış ki. Hegel üstyapının ekonomik temelini kavramıştır ama o, Marx'tan farklı olarak, ekonomik temeli inceleme ihtiyacı duymamıştır. Marx bu temeli gelecek devrimin ekonomik koşullarını bulmak için incelemiştir.

Vurgulayacağım son nokta da şu ki, Hegel'in sadece her haliyle insan doğasını değil, insan doğasını evcilleştirerek insan hakları çağının başlangıcına yol açacak kurumları coşkuyla yücelttiğini anlamadan, Hegel'in Fransız Devrimi üzerine düşüncelerini okumak bir işe yaramaz.

Eyüp Ali Kılıçaslan: Burada tabii idealistler arasında da belirgin görüş farklılıkları var. Kant ve Fichte'nin devlet anlayışlarıyla Hegel'in devlet anlayışları çok farklı. Bir mekanizma, bir zor aygıtı olarak devletle, bir organizma, istenci olan ahlaksal varlık olarak devlet anlayışı arasında bir fark var. Ama Marx'ı etkileyen hatta Marksizm üzerinde büyük etkisi olan nokta şu: Devlet'in görevi Fichte'de eşitlik ve özgürlüğü, sosyal adaleti ve özgürlüğü kurana kadar devam eder. Bu kurulduktan sonra Devlet'in varoluş koşulları da ortadan kalkacaktır ve Devlet de doğal olarak ortadan kalkacaktır. Bu düşünce aslında idealizmden gelir. İkinci nokta, devrim ve felsefe arasındaki ilişki. Clark Butler'ın da belirttiği gibi, Hegel Fransız Devrimi'ni över ve onun Aydınlanma felsefesinin bir sonucu olduğunu söyler. Yani felsefe dünyaya müdahale etmiş ve iktidara gelmiştir. Fakat şöyle bir eklemede bulunur: Bu devrim, soyut düşüncenin devrimidir. Onun ayrıntılarına girmeyim. Hegel'de de devrim sorunu Kant'tan farklı olarak bir açık kapı olarak kalır. Fichte'de devrim, devletin yapısının, anayasasının halk tarafından değiştirilmesi bir seçenek olarak öne sürülür. İdealistler devrim söz konusu olduğunda pasif filozoflar olarak görülemezler. Bu bakımdan, Marksizm'in devrim söz konusu olduğunda idealistlerden çok etkilendiğini düşünüyorum. Hatta Hegel'in 1843'te yazdığı *Hukuk Felsefesi*'nin eleştirisinin Fichte'nin *Devlet Öğretisi*'nden etkilenerek yazıldığını düşünüyorum.

İzleyici: Hegel'le Marx arasında çok yakın bir bağ var ama, çok önemli bir noktada ayrılıyorlar. Hegel'in felsefesindeki en önemli sorunsal tamamlanış'tır (Vollendung). Hegel işte bu nedenle, Marx'ın aksine, fütürist ya da ütopist değildir. Marx bu özelliği nedeniyle, özellikle erken döneminde antropolojik bir düşünce yapısı geliştirmiştir ve Hegel'den çok Feuerbach'a ve Fichte'ye yakındır. Marx'ın antropolojizmi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Klaus Vieweg: Hegel'in ütopist olmadığı konusunda sizinle hemfikirim. Onda ütopya yok; hiçbir zaman gelecek üzerine konuşmamış. Modern dönem başlar ve orada artık ütopyalara yer yoktur. Oysa Marx sürekli gelecek-



teki güzel günlerden, komünizmden bahseder. Ütopyacı olan Marx'ın ta kendisidir, Hegel değil. Hegel'in siyaset kuramında özgürlük düşüncesinin merkezi önemini tekrar vurgulamak isterim, *Hukuk Felsefesi*'nde de bu defalarca vurgulanır. Buna karşın Marx'ın vurguları akla Fichte'nin kapalı ticaret devletini andırır. Bu, diktatör bir sistemdir, bireysel özgürlüğün tahribidir. Bunu muhakkak vurgulamalıyız. Ben bu oturumda Hegel'le Marx'ın bu derece ilişkilendirilmesine karşıyım. Biri özgürlük düşünürüyken, diğeri diktatör düşünürdür, bunu unutmayalım. Evet, ne der Marx? Proletaryanın diktatörlüğü.

Kenneth Westphal: Ben de Marksist antropoloji ve insan doğası üzerine birkaç şey söylemek istiyorum. Bence hem Hegel hem Marx'ın insan doğasının salt doğal değil, toplumsal ve tarihsel olduğunu kavradıklarını unutmamalıyız. Toplumsal ve tarihsel koşullardan sıyrılmış birine insan diyemeyiz. Hegel ve Marx –Marx'ın İngilizceye nedense "species-being" olarak çevrilmiş olan *Gattungswesen* kavramını ben bu bağlamda böyle anlıyorum- bireylerin ve üyesi oldukları toplumsal grupların karşılıklı olarak bağımlı olduklarını söylerler ama siyaset vizyonları farklıdır. Marx siyaset tarihinde sınıf diktatörlüğünün siyaset olduğuna inanır ve devrimle nihayet proletaryanın diktatörlüğü ele geçireceğini umar. Marx bu en kötü durumdaki sınıf için başka ne düşünebilirdi ki? Bu bence oldukça ilginç bir soru. Toplumsal ve tarihsel birer varlık olan insanlar hak ettikleri toplumsal konum ve siyasi duruşu nasıl ele geçirecekler? Marx modern ekonomimizin adaletin mevcut koşullarını aşmamızı sağlayacağını düşündüğü için bu konuda pek bir şey söyleyemez. Oysa Hegel siyasi, toplumsal ve sivil kurumların nasıl düzenlenebileceğini eksiksizce anlatır. Bir toplumun her bireyini güvene almanın yollarını araştırır. Bir ulus bir devlete dönüştüğünde, belirlenmiş bir alan, yani ulusal sınırlar dahilindeki tek otorite olduğunda bireylerin bir başka yere gidip alın teriyle yaşamlarını kazanma gibi bir şansları kalmaz. Devlet de bütün bireylere yeterli yaşam koşullarını sağlamakla yükümlüdür. Hegel devletin koşulları iyileştikçe her bir vatandaşın da yaşam şartlarının iyileşmesi gerektiğini söyler. Bu Hegel'in siyaset felsefesinin çok çok önemli bir özelliğidir.

İzleyici: Özel mülkiyet konusuna gelirsek, Marx'ın, insanların birbirlerine ve ürüne yabancılaşması üzerine söylediklerini düşünürsek, önemli olan yabancılaşmayı aşmak. Ben deminki sorumda, Hegel'i güncel sorunlar bağlamında ele almak için Marx'ın yardımına ihtiyacımız var derken, aslında çok da kabalaşmamaya çalışıyordum. Bence, illa Hegel'le güncel sorunlar arasında bir ilişki kuracaksak, Hegel ancak Wittgenstein'ın ya da Sextus Empiricus'un merdiveni olabilir. Her neyse, Marksist kuram ve yabancılaşma hakkında ne düşünüyorsunuz?

Clark Butler: Bence felsefe tek başına efendiliği ve köleliliği feshedecek durumda değil, temelinde faydalı bir ekonomik yönelim bulundurmadan yapamaz bunu. Bence bu yine Marx ve Hegel arasındaki tamamlayıcılığın bir örneği. Marx ve Hegel'in önemine, özellikle Hegel'in önemine dair şunları söylemek istiyorum. Ben komünizmin yerine insan haklarını koy-

dum çünkü Fransız ve Amerikan devrimleri henüz bitmemiştir, günümüzde bir dünya devrimi halinde devam etmektedir. Bu devrim, herhangi bir felaket olmazsa, insan hakları dünyada kurumsallaşana kadar da devam edecektir.

İzleyici: Tarihçi Charles Tilly'ye göre Batı 1500 yılında dünyanın yüzde 15'ini, Hegel'in yaşadığı dönem olan 1800'lü yıllarda yüzde ellisini yönetiyordu. I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra Batı dominasyonu yüzde 85'lere ulaşmıştır, günümüzdeyse modern bir dünyada yaşıyoruz, Batılı modern değerler, inançlar ve kurumların dünyada baskın olduğu bir dünyada... Bu tarihsel bağlamda, Batı'nın bütün dünyaya ihraç ettiği değerlere bakarsak, Hegel'in günümüzdeki önemini anlarız. Elbette Hegel felsefesinde Kartezyen felsefenin, kartezyen düalizmin, zihin beden, özne nesne, olgular ve değerler düalizmi vb düalizmlerin gerçekten üstesinden gelmeyi istemiştir. İkincisi kapitalist üretim araçları, üçüncüsü de hümanizm ve Hıristiyanlıktır, elbette burada hümanizm deyince, insanı merkeze yerleştirip etrafındaki her şeyi veya herkesi insanın çevresi olarak görmeyi kast ediyorum. Benim sorum da işte bu noktayla ilgili. Heidegger buna insan merkezli bakış açısı adını vermişti ve ona göre bir doğanın bir parçasıyız. Hegel'e göre ise, (ki ben Hegel'i çok iyi bilmem ve sizden bu kongrede Hegel hakkında çok şey öğrendim) her gün doğal felaketlerle karşılaşıyoruz ve Hegel bir noktada, hayvan tiniyle ilgili yazarken doğanın önemini vurguluyor; ama özellikle özne kendini diğer özneler üzerinden tanır ve gerçekleştirir. Benim sorum, günümüzde yaşıyor olsaydı, güncel gündelik felaketler üzerine ne yazardı sizce?

Kenneth Westphal: Bence öncelikle bu siyasetçilerin ve diğerlerinin, be meseleler bu kadar kötü hale gelmeden önce 1820'de bana kulak vermiş, beni okuyup anlamış olsalardı, bunlar olmazdı, derdi. Eğer bunu Hegel'in felsefesi üzerinden tekrar düşünürsek felsefenin çözümlemek istediği şeyi bile çözümleyemeyecek bir durumda, soyut bir kavrayışa dönüştüğünü görüyoruz. Çünkü felsefe teşhis ettiği bir şeyi yeniden bütünleştirmeyi beceremiyor. Toplumsal parçalanmanın, ekonomik parçalanmanın ve açıkçası entelektüel parçalanmanın hiç olmadığı kadar azdığı bir dönemde yaşıyoruz. Hegel bugün yaşasaydı gözü korkardı ama sanırım geliştirmeye çalışacağı deva şu olurdu: 1821'de kaleme aldığı *Hukuk Felsefesi*'nde sunduğundan çok daha ayrıntılı bir çözüm sunardı.

Klaus Vieweg: *Hukuk Felsefesi*'nde doğaya değer vermek, doğayı koru-

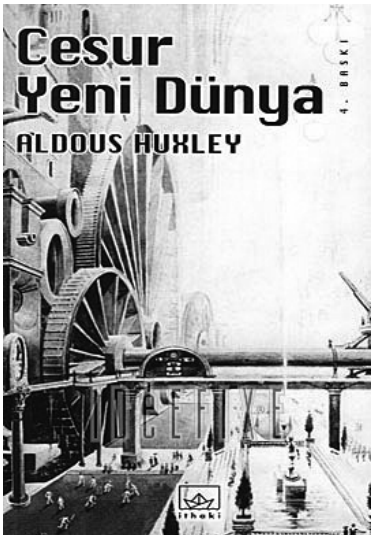
makla ilgili bir bölüm var. Hegel orada balık dolu bir gölden bahsediyor ve göldeki bütün balıkları tutmanın akıl kârı olmadığını, çünkü o zaman gölün balıksız kalacağını anlatıyor.

Kenneth Westphal: Evet, bu kongreye ve yuvarlak masa toplantısına katılan bütün arkadaşlarıma ve siz izleyicilere teşekkür ederim. Dünya çapında bir kongre oldu; burada başlattığımız fikir alışverişinin bütün ideolojik farklarımıza rağmen verimli bir biçimde devam etmesini dilerim. Hangi filozofu kendimize daha yakın bulduğumuzdan, Hegel'in mi Marx'ın mı haklı olduğunu tartışmaktan çok günümüz sorunlarını teşhis ederek her tür kavramsal, toplumsal ve siyasi kaynaktan faydalanmamız gerektiğini düşünüyorum. Teşekkür ederim.

Almanca ve İngilizceden çeviren: Şeyda Öztürk

Aldous Huxley'nin Ölümünün 45. Yılı Ya da *Cesur Yeni Dünya*'nın Düşündürdükleri

M. ABDULLAH ARSLAN - SADIK EROL ER



Belki de bu dünya başka bir dünyanın cehennemidir.

Huxley

Çünkü herkesin bildiği gibi, tikeller, erdem ve mutluluğu getirir; genellikler ise entelektüel açıdan kaçınılmaz belalardır. Toplumun omurgasını düşünürler değil, oymacılar ve pul koleksiyoncuları oluşturur.

Cesur Yeni Dünya

Antikçağ'dan günümüze felsefenin başat disiplinlerinden Etik'in genel çerçevesini belirleyen "mutluluk ve özgürlük" kavramları, ideal devletten yaşanı(lır)labilir bir topluma kadar gerek ontolojik gerekse de siyasal belirlenimin hareket noktaları olarak karşımıza çıkar. Felsefe tarihi göz önünde bulundurulduğunda Sokrates'le başlayan "kendini bilme" merkezli mutluluk ve özgürlük arayışı Stoa ve Epikür düşünceleriyle daha da bireyselleşerek "zenginleşmiş", modern dünyaya gelindiğinde ise toplumsallaşma teşebbüsleriyle farklı sapaklara evrilmiştir. Her ne kadar bu iki yaklaşımın temel parametreleri örtüşmese de, eşitlikçi, doğru, haktanır, yetkin bir düzen içerisinde kötülüklerden arındırılmış mutlu yaşam vaat eden "kusursuz toplum"un olanaklılığını ortak paydalar olarak değerlendirebiliriz. Geçmişe baktığımızda yerleşik toplumsal ve siyasal düzenlerin adil olmamasından duyulan derin hoşnutsuzluğu dinden, eğitim ve özel yaşama kadar pek çok alanda meydan okuyucu bir biçimde eleştirerek var olan düzene yeni ülküler ve seçenekler sunan birçok yazar, kendi düzenlemelerini mutluluğun anahtarı olarak sunmuştur. Ütopya diye adlandırdığımız ve Platon'un *Dev-*

let'iyle başlayan daha sonra Thomas More'un *Ütopya*, Campanella'nın *Güneş Ülkesi*, F. Bacon'ın *Yeni Atlantis*'i ve bu ütopyalara karşı özellikle "karşı/kara–ütopya" diyebileceğimiz 1900'lü yıllarda kaleme alınan Orwell'ın *1984*'ü, Zamyatin'in *Biz*'i ve asıl soruşturma alanımız olan Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sını sayabiliriz. Bunların yanı sıra 1950'lerden itibaren Marksist André Gorz'un *Farewell to Working Class* (1982) ve *Paths to Paradise* (1985) sol ütopyacılığın önemli mihenk taşları olarak atlanılmamalıdır.

Toplum felsefesi açısından düşündüğümüzde gerçekte var olan ve uygulamadaki toplumsal düzene Latince "topos" kökünden gelen ve "yer" anlamında kullanılan "topia" denilirse, geleceğe yönelik emelleri dile getiren ve devrimci bir görev yüklenmiş bulunan düşünceler bütününe de "hiçbir yer" anlamına gelen "ütopya" denilebilir. Zaten Thomas More'un da Platon'dan esinlenerek yazdığı *Ütopya* eserinde bu sözcüğü "hiçbir yer", "olmayan yer", en azından yeryüzünde bulunmayan, pek de bulunacak gibi gözükmeyen bir topluma ya da toplum düzenine karşılık gelecek şekilde kullandığını öteden beri biliyoruz. Bu bağlamda ütopya, her ne kadar Cioran için "yaşlı halkların Protestanlığı" anlamına gelse de, Mannheim'a göre "yürürlükteki toplumsal düzene aykırı ve onu aşan, yıkıp yenisinin kurulmasına çalışan düşünceler dizgesi", Dahrendorf'a göre ise "toplumsal bütünleşme teorisi"dir. Ütopya yazarı kendi seçeneğini ortaya koyarken iyimserdir, bir tür yeryüzü cenneti sunar. Karşı-ütopya ise "eşitlik ve toplumsal mutluluk adına bireysel eğilimlerin ve değerlerin geriye itilmesi, bunlara hiç yer tanınmaması referansıyla ortaya çıkar. Karşı-ütopya yazarı, düşüncede cennet vaat edenlerin yol açtığı cehennemi sergilemeye çalışır. Böylece karşı-ütopistler, ütopyalardaki gerçekleşmesi mümkün olmayan idealleri yergi, eleştiri ve ironi sanatını kullanarak çürütüp gerçekleri kendine özgü çeşitli yollarla göstermeye çalışır.[1] Ya da başka bir ifadeyle karşı-ütopyada toplumsal ve kültürel öğeler, iş bölümü ve bireyler arası farklılık devletin denetimindedir. Bu düzende bireylere düşen görev, kurallara boyun eğmek olduğu gibi, mevcut düzen anlayışına herhangi bir toplumsal isyan eylemidir. Bu da beraberinde devletin "meşru savunma hakkı"nı getirir. Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* adlı eseri her ne kadar bilim kurgu roman geleneği içerisinde değerlendirilse de bu romanın en dikkat çekici tarafı böyle bir karşı-ütopyacı anlayışın önemli işaret fişeklerinden olmasıdır.

Huxley erken dönem eseri olarak görülen bu kitabı 1932 yılında daha 38 yaşında kaleme alırken, şüphesiz 20. yüzyılın karmaşık siyasal ve ekonomik gelişmelerini görmezden gelemezdi. Kimilerince "güç ve güvenilirlik" çağı olarak sunulan 1900'lü yıllar, daha ilk çeyreğinde dünya savaşıyla masumiyetini kaybetmiş, sonraları 1929 yılında patlak veren ekonomik bunalım ve bunun birkaç yıl öncesinde "fordist" üretim bandıyla kapitalist sistem "vahşi" önekiyle "sınıf atlayarak" cennetleştirmeye çalıştırdığı yeryüzüne cehennem mevsimleri yaşatmaya başlamıştı. Kitabın ana omurgasını oluşturan ve kitapta birçok kez "Ford'umuz bizi korusun ya da F.S. (Ford'tan Sonra)" şeklinde ifade edilen Birleşik Devletler'li otomotiv sanayicisi Henry Ford'un, "üretim bandı" tekniğinin mucidi olarak Fordist üretim tarzına geçmesi kapitalist sistemin iş örgütlülüğüne yeni bir ivme kazandırdı. Bu teknikle birlikte üretim süreci, doğrusal bir hat üzerinde parçaların sırayla bir araya getirilip monte edildiği bir iş organizasyonu ekseninde örgütlenmeye başladı. Daha öncesinde tam bir karmaşanın hâkim olduğu üretim ve montaj aşamaları böylelikle üretimi, üretim hızını en üst seviyeye çıkaracak biçimde orga-

nize edildi. İş gücünden önemli ölçüde tasarruf sağlanan bu yöntemle sistemin kurucusu Ford, tüm üretimini tek bir modelde (T-modeli) yoğunlaştırarak özelde otomobil sektörü genelde ise kapitalist sisteme yeni bir boyut kazandırdı. Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sının başlangıcı ya da miladı işte T modeliyle başlar ve kitap boyunca Ford "tanrısallaştırılarak", kapitalizme göndermelerde bulunulur. Başka bir ifadeyle Huxley'in erken döneminde kapitalist olduğu düşünülürse Ford onun için yeni kapitalist sistemin/yeni dünya düzeninin "[T]anrısı" ya da miladı olmanın yanında endüstri felsefesinin de en güçlü referans sahasıdır. Ya da İngilizcede Tanrı anlamında kullanılan "Lord" kelimesi "Ford" halini alır ve T modelinin logosu, Hıristiyan haç sembolünün yerini alır. Ford'un "Tarih bir saçmalıktır." sözü Dünya Devleti'nin geçmişe yönelik yaklaşımını tasvir eder, insan medeniyetinin itici gücü olan tarihe yapılan Marksist vurguya karşın, Huxley'in karşı-ütopyası/toplumu, tarih ve geleneği reddeder.[2]

Bu çalışmamızda *Cesur Yeni Dünya*'yı iki ana başlık altında incelemeye çalışacağız. İlk olarak, kitapta, M. Foucault'nun ortaya attığı ve *Hapishanenin Doğuşu*'nda temellendirdiği Panoptik toplumun "gözetim" merkezli modelin izini sürerken, daha sonra koşullanma (klasik) odaklı "yetiştirilen" insanların toplumsallaşma sürecini ele alıp bu insanların sınıflarını kodlayarak, *Cesur Yeni Dünya*'nın sınıflı toplum yapısını çözümleyeceğiz.

Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde toplumsal ilişkileri –özneleşme/tebaalaşma sürecinin hiyerarşik katmanlarını– ele alırken, uzama dayalı Panoptik sistem modelinden hareketle temellendirmeler yapar. Foucault için modernitenin meydan okuyucu icadı/sembolü olan Bentham Panoptikon'u bedeni zincirlerle sınırlamayan, öldürmeyen bir model olmanın yanında aslında bu sistemin amacı yine ona göre kişiyi/özneyi yok etmek değil, rehabilite etmektir. Bedenden ziyade zihin ve ruh üzerindeki işleyişiyle kendini gösteren bu sistem, aslında bir izleme teknolojisidir; mahkûmda "iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik etkisi yaratarak, teknolojinin gücünün ve etkisinin zorbalığına dikkatleri çeker. Başka bir ifadeyle bedeni vahşice sınırlamaya kalkmaz, bedenleri uzamda akıllıca konumlandırır. Merkezi bir gözetleme kulesinin çevresinde konumlandırılan tek kişilik hücrelerde mahkûmlar birbirleriyle iletişim kuramazlar, ancak kule tarafından gözetlenirler.[3] Denetimin temel misyonunun "gözetleme"ye dayalı olduğu bu sistemde davranışlar devamlı olarak gözlenir ve listelenir; çeşitli şekillerde düzenlenip en ince ayrıntılarına kadar çözümlenir ve rapor edilir. Bu aynı zamanda insanı "çalışma nesnesi" olarak gören kapitalist denetim toplumlarının disiplini sağlamak ve onu kurumsallaştırmak için başvurdukları yegâne paradigmadır. Huxley, aslında Foucault'nun Jeremy Bentham'dan devşirerek modern dünyaya uyarladığı Panoptisizm'i daha da radikalleştirerek yeni bilişim teknolojisinin getirisi olan aygıtlar aracılığıyla gözetimin ve denetimin sağlanmasını dünya çapında örgütlü yaşamın "tek mantıklı" itaat kültürüne kadar götürür. Daha kitabın başlangıcında tüm şehrin görebileceği ve herkese gözetlendiği hissi uyandıran otuz dört katlı, sanki "dünya devleti"nin merkezi yönetim birimi olan "Londra Kuluçka ve Şartlandırma Merkezi"nin ayrıntılı tasvirinin verilmesi tesadüf olamaz. Sloganı "CEMAAT, ÖZDEŞLİK VE İSTİKRAR" olan bu devlette bireylerin saklanacak hiçbir yeri olmadığı gibi özel olan hiçbir yaşam biçimlerine de yer verilmez. İzlenildiğini bilen ve şartlandırıldığı sosyal role uygun davranışlar sergileyen bi-

reyler için geçerli olan itaat etmektir. Doğrusu bu ifadeler 16. yüzyıldan beri özellikle eğitim kurumlarında görülen gözetimin yaşamsal tüm dokulara sinerek, çok boyutlu gözetim ve disiplin anlayışını tetikleyen kapitalist ekonominin dünyayı "şeffaf bir hapishane"ye çevirmesinin algı modelidir. Eric Fromm'un biraz da Huxley'e atfen söylediği, "Bugünkü batı toplumumuz maddi, entelektüel ve politik ilerlemesine rağmen gitgide zihin sağlığından uzaklaşıyor ve bireydeki iç güvenliği, mutluluğu, aklı ve sevme kapasitesini baltalamaya yöneliyor; bireyi insanlık başarısızlığının bedelini, gitgide artan zihinsel hastalıkla iş ve sözde hazza yönelik delice bir dürtünün altına gizlenmiş umutsuzlukla ödeyen bir otomata çevirmeye yöneliyor."[4] tespiti ontolojik mahiyette *Cesur Yeni Dünya*'nın vermek istediği ana fikir olarak görülmelidir. Gerçekten de gözetim ve şartlandırma merkezli disipliner anlayış içerisinde yüksek teknolojiye dayalı homojen bir toplum ya da tek dünya devleti kurgusu Huxley için suç, fakirlik, daha da önemlisi mutsuzluğun ortadan kaldırılmasının yegâne ölçütüdür. Zaten kitapta da bolca vurgulanan toplumsallık, "Ama herkes herkese aittir.[5], Herkes herkes için çalışır"[6] vb. ya da Ford için söylenen ve mutluluğu ifade eden ilahilerle gözetim için en kolay yol olan "kitlesel gözetleme" steril ve güvenilir yöntem olarak öne çıkarılırken bireyselleşme ötelenir. Burada herkes üretime ve tüketime dahildir ve bireyler şartlandırmayla oluşturulan alın yazılarına yazılan toplumsal rollere uygun biçimde davranmalıdır. Eğer bireyler alın yazılarından farklı davranış modelleri geliştirirlerse tespit edilir ve Kuluçka Şartlandırma Merkezi'nde tekrar koşullandırılırlar. Yani gözetim toplumunun disipliner sistemine uymayan bireyler yapılan rehabilitasyon çalışmasıyla topluma yeniden kazandırılır. Ya da başka bir ifadeyle gözetim ve disiplin, "doğum öncesinden ölüme kadar maruz kalınan teknolojik ve biyolojik müdahale"yle ortaya çıkar; Dünya Devleti içinde bireysellik, sistem için tehlike olarak görülür ve buradaki mantık "birey hissederse toplum kaybeder" anlayışı üzerine temellendirilir. Dahası Dünya Devleti, aklı harekete geçirecek olan bilimsel ya da ampirik gerçeği bastırmaya çalışırken, bir yandan da bilimi sansürleyerek sadece yüzeysel mutlu bir dünya yaratır. Çünkü insan doğası ve akıl arayışının ontolojik ve epistemolojik temelinin sorgulanması devletin kontrolünü zedeleyecek anarşist bir girişim olmasından dolayı yasaktır. Bu bağlamda Dünya Devleti'nin denetçileri modellerini sağlamlaştırmak için tebaasına/vatandaşlarına kişisel özgürlüklerini umursamayacakları şekilde aile kurumundan ahlaki değerler ve duygulara kadar uzanan geniş toplumsal zemini yeniden inşa ederken, F.Ö.'deki "doğal ya da pre-kapitalist" dünyanın tortuları –aile, cinsellik, annelik, babalık vb.– kıyasıya eleştirilir.

Dünya Devleti'nin disiplini sağlayan bir başka yöntemi ise *soma* adı verilen ve bireylere mutluluk hissi veren ilaçtır. *Soma* yeni dünya halkının mutluluğu ve sevincidir. İnsanların gerek özel hayatında gerekse de toplumsallaşma sürecinde ortaya çıkan sorunlar *soma* ile giderilmeye çalışılır. Hükümetin bizzat desteklediği *soma*, bireylerde ortaya çıkan huzursuzluk ve istenmedik davranış ve düşünceleri önleyici bir güvence olarak görülür. Eğer eşleştirmek mümkünse Marksizm'in "din halkın afyonudur" sözü *Cesur Yeni Dünya*'da "*soma* halkın afyonudur"a dönüşür. Başka bir ifadeyle *soma*, "yeni dünya düzenleyicisi ya da Gözyaşsız Hıristiyanlık"[7]tır. Ya da daha keskin bir söylemle "onun için uygarlığa dönüş, *soma*'ya dönüş" demektir.[8]

Cesur Yeni Dünya'da sunulan despotik siyasal sistemin makineleşmiş dokusu sosyolojik bağlamda ele alındığında sınıflara ayrılan bir yapıya sahiptir ve her sınıf kendi özgül belirlenimi içerisinde kapalı hiyerarşik görünümüyle dikkatleri çeker. Ancak sınıfların oluş(turul)ması bilindik siyasal ve ekonomik gelgitlere bağlı olarak belirmez. Her şey siyasal ve toplumsal merkezin tepesinde bulunan dünya yöneticilerinin erklerine uygun şekilde daha bireyler doğmadan (şişelenmeden) koşullandırılarak organize edilir. Yani burada "yurttaşların düzen içinde tutulması için şartlandırmaya gözetimden daha çok önem verilir. Dünya yöneticileri toplumu sınıflara ayırarak cemaati oluştururken, özdeşlik kavramını, uykuda şartlandırma uygulaması olan *hipnopedia* sistemi ile ortaya koyarlar." Doğumdan itibaren bireyler, *hipnopedia* ile bağlı bulundukları sınıfın söylemiyle şartlandırılır ve istikrar bireylerin zekâlarının sınırlandırılmasıyla sağlanır. Bu bağlamda toplum sınıfsal açıdan baktığımızda beşe ayrılmaktadır.



Tıpkı Platon'un *Devlet*'inde olduğu gibi toplumsal sınıfın en tepesinde akıllı ve zeki olan yöneticiler bulunmaktadır. *Cesur Yeni Dünya*'da her şeyi denetleyip düzenleyen yöneticiler (Mustafa Mond), daha önce ifade ettiğimiz gibi insanları makinelerde üreterek, kimin hangi sınıfta yer alacağını daha doğmadan önce hazırlanan tüplerde belirlerler. Bireylerin aileye, cinselliğe, dine, ahlaka, insan ilişkilerine ve hatta doğaya bakışları bile önceden kurgulanan yapısal özelliklere göre şekillenir. Kitapta bu durum şöyle açıklanır:
"Aynı zamanda bireylerin yazgılarını belirleyip şartlandırıyoruz. Bebeklerimizi şişeden sosyalleşmiş insanlar olarak çıkarıyoruz. Alfalar ya da epsilonlar olarak, geleceğin kanalizasyon işçileri ya da geleceğin…"[9] ve hatta bu belirlenmişliğin daha da ileri boyutunu göstermek için şunları söyleyecektir: "Ne kadar alt sınıfa aitse o kadar az oksijen veriyoruz"[10] Ya da bizzat dünya denetçisinin ifadeleriyle "Buradaki tüm şartlandırmaların asıl amacı insanlara kaçınılmaz toplumsal yazgılarını sevdirmektir."[11] Zaten kitabın ikinci bölümünün başlangıcının "ÇOCUK YUVALARI. Bildiri panosunda YENİ-PAVLOVCU ŞARTLANDIRMA ODALARI"[12] ifadesiyle açılması ve burada yapılan işlemlerin ayrıntılı tasviri okuyucuya her şeyi anlatıyor. Burada özellikle şu bölümler dikkatten kaçmamalıdır: "Kitaplara ve çiçeklere, eskiden psikologların içgüdüsel dediği bir nefret besleyerek büyüyecekler. Refleksleri değişmez bir biçimde şartlandırılır. Hayatları boyunca kitaplardan ve botanikten uzakta, güvende olacaklar."[13] Ya da "Şartlar ne olursa olsun ahlak eğitimi asla ussal olmamalıdır."[14] Veya kahramanımız Bernard'ın ifadeleriyle "Şimdilerde herkes mutlu. Çocuklara beş yaşında öğretiyoruz bunu."[15] Ve belki de en dikkat çekeni: "Onların üstündeki on katın tamamını oluşturan yatakhanelerde, halen öğleden sonra uykusuna gereksinim duyan küçük erkek ve kız çocukları da herkes kadar meşgullerdi, gerçi bilmiyorlardı, ama uykularında, bilinçsiz bir biçimde, hijyen, sosyallik, sınıf bilinci ve yeni yürümeye başlayanların aşk hayatı derslerini öğreniyorlardı."[16]
Yönetim bağlamında *Cesur Yeni Dünya*'nın rejimi monarşik despotizmdir. Yönetim devlet denetçileri olan yönetici zümrenin himayesindedir. Onlar, toplu-

mu genetik olarak tasarlanan bireysel katmanlara ayırarak kast sistemine yakın hiyerarşik bir yapılanma modelinin insan doğasına uygun olduğunu savunurlar.[17] Yöneticiler, kendilerinden sonra alfaları ve betaları daha üst bir konuma yerleştirdikleri gibi sadece bu sınıfın bireylerini kopyalanmamış tek yumurtadan oluşturmuşlardır. Alfalar en zeki bireyler olarak tasarlanırken hemen arkasından memuriyet işlerinden sorumlu betalar gelir, geri kalanlar ise gama ve epsilonlardır. Epsilonlar kas gücü gerektiren işler için en düşük zekâyla oluşturulmuş, bedensel özellikleri ön plana çıkarılacak şekilde tasarlanılmıştır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere devletin işleyişi ve kontrolü tamamıyla bu yönetici zümreye aittir ve bu yönetici zümrenin işleyişi aksatan bireylere şiddet uygulaması meşrudur ki, bu şiddet aykırı davranışlar sergileyen bireylerin tekrar koşullanma merkezine gönderilerek yeniden koşullandırılmasıdır. Zaten *Cesur Yeni Dünya*'nın tüm dokularına sinen bu monarşik despotizm anlayışı devletin diğer iki özelliği olan aile ve ekonomik alanda da kendisini belirginleştirir. Özerk aile yapısının ya da başka bir ifadeyle, modernleşmeyle ortaya çıkan çekirdek aileye ve hatta son kertede ailenin kurumsal olarak toptan reddine kadar giden radikal tespitler dikkatlerden kaçmamaktadır. Duygusallığın, aile kan bağının yoksandığı bir toplumsal yapıda toplumsal birimler arasındaki ilişkiler mekanik, rasyonalist bir perspektifte ele alınır. Anne, baba, kardeş gibi kavramlar büsbütün ortadan kalkmış daha da önemlisi bu kelimelerden söz etmek iğrenç, aşağılayıcı bir niteliğe bürünmüştür. "Aile, tekeşlilik, romantizm. Her yerde bir özel hayat, her yerde bir ilgi odaklanması, itki ve enerjinin dar bir kanala yönlendirilişi."[18] Ya da "Bebeklerini emziren iki genç kadını görünce kızarıp yüzünü çevirdi. Ömründe böyle edepsiz bir şey görmemişti."[19] Veya "bu sözcük (baba, müstehcen olmaktan çok –çocuk doğurmanın tiksindiriciliği ve ahlaki çarpıklığından bir derece uzak kavramı ima ettiği için– salt kaba sayılıyor, pornografik bir ahlaksızlıktan çok belden aşağı bir terim olarak görülüyordu."[20]

Cesur Yeni Dünya'nın ekonomik yapısına baktığımızda tamamen tüketime dayalı ultra-kapitalist bir ekonomik sistemin işleyişi görülür. İnsanların süreç içerisinde üzerlerindeki baskıdan hoşlanarak teknolojik belirlenimin jakobenliğinin meşruiyetini kabul etmeleri elbette üretim ve ilişkilerini belirleyen ana etken olarak değerlendirilmelidir. Disneyland benzeri bir tüketim çılgınlığının evetlendiği bu dünyada insanlar daima tüketim sarmalının içerisindedir ve ayrıca tüketim insanlar için en yüce değer olarak görülmektedir. Kitapta onlarca defa tüketim kelimesi geçer, bu aslında modern dünyanın gerçekliği simulasyona uğratan, popüler tv dizileri, yarışmalar, sanal sex, vitrin kültürü, tele-alışveriş vb. enstrümanlarla "obez" toplumun ya da eğlence endüstrisinin kıyasıya bir eleştirisidir. Başka bir ifadeyle kitabın ana paradigması olan "herkes herkes içindir" sözü "herkes tüketim içindir" paradigmasına evrilir. "İnsanların, tüketimi arttırmaya hiçbir katkısı olmayan karmaşık oyunları oynamasına izin vermenin ne kadar ahmakça olduğunu düşünsenize. Delilikten başka bir şey değil."[21] Ya da "Oturup kitap okursanız fazla bir şey tüketmezsiniz… Her erkek, kadın ve çocuk, bir yıl içinde belli bir miktarda tüketime zorlanacaktı. Sanayinin çıkarları adına."[22] Veya "Öldükten sonra bile toplumsal fayda sağlayabileceğimizi düşünmek güzel. Bitkileri büyütebilmek gibi."[23] Gerçekten de geleneksel dinsel corpus'un yerini Ford gibi teknolojik bir figüre bıraktığı yeni dünyada elbetteki tüketimin yabancılaşma ve aidiyetsizlik duygusunu köreltme noktasına kadar radikalleşmesi bir "ihti-

yaç" haliydi. Huxley'e göre ise bu durum geçekten de günümüzün tek boyutlu kapitalist dünyasından başka bir şey değildir.

Sonuç olarak ölümünün 45. yılında (22 Kasım 1963) kendi ifadesiyle "mülksüz ve geçmişi olmayan" Huxley, aydınlanma felsefesinin Tanrı ile aklı yer değiştiren egemenliğinin tiranlaşarak dünyayı nasıl da epistemik bir teknolojik indirgemeciliğe doğru sürüklediğini teşhis etmesi, hiç şüphesiz yeni bir söylem olmasa da, etkili bir düşüncedir. Elbette Huxley, bu eseriyle kapitalizm, sosyalizm gibi ekonomik modelleri ve kutsallaşan teknolojiyle birlikte hayatın her yönünün faydacı etikle açıklanabilirliğini eleştirmesinin yanında "Amerika'nın geleceği dünyanın geleceğidir." kehanetiyle de oldukça yerinde bir tespitte bulunur. Bugün içinde yaşadığımız iki binli yıllarda meydana gelen ve gelmekte olan baş döndürücü (Baudrillard'ın ifadesiyle dikiz aynalarının işe yaramadığı bir yüzyıl) değişim/dönüşümlerin tetiklediği yeni toplumsal belirlenimlere uygun suni rol dağılımları gerçekten de Huxleyci yeni dünya düzeni gözetim toplumunun faşist disipliner modeliyle oldukça büyük paralellikler taşımakta. 11 Eylül'le birlikte dünyanın büyük abisi (Big Brother) ABD küresel terörizmi bahane ederek totaliter gözetim pratiklerini bir bir uygulamaya koyarken, tıpkı *Cesur Yeni Dünya*'da olduğu gibi "koşullanmış alın yazılarına uygun davranmayan devletleri" yeniden koşullandırırken, Huxley bu tehlikeyi 75 yıl öncesinden bize haber vermekteydi. Bu bağlamda şu anda Huxley, bu kitabıyla içinde yaşadığı dünyanın sosyoekonomik/politik açmazlarını ve çıkışı bulunmayan sefil durumumuzu resmederken, gerçekliğin yitimi üzerine kafa yoran düşünce ürünlerine bir uyarı manifestosu sunar. Bugün çıkarları uğruna kitlelerin duygu ve düşüncelerini manipüle etmekten kaçınmayan egemen güçler ya da günümüzün "dünya denetçileri", totaliter yönetim anlayışıyla dünyadaki bir kısım ülkelerin vatandaşlarını "dünyanın kanalizasyon işçileri" olarak görmekten büyük mutluluk duymaktadır. Kısacası içinde yaşadığımız dünya bir korku-ütopyası olan *Cesur Yeni Dünya*'nın anlattıklarına ne kadar da benzemektedir; ya da başka bir ifadeyle gözetim ve disiplinin her yerdeliğiyle "korku coğrafyasında" terbiye edilen insanoğlu Huxley'in ifadesiyle "başka bir dünyanın cehennemini" yaşamaya mahkûm mu edilmiştir? Ya da hangimiz dünyada olup biten bütün bu olumsuzlukları anlatmakta "Vahşi" kadar inatçıyız?

Notlar

1 Sarp Erk Ulaş, *Felsefe Sözlüğü* (Haz. A. Baki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Hüsrev Yolsal), Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 2002. s. 1508.
2 M. Keith Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism,* Greenwood Press, 1994. s. 63.
3 M. Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, İstanbul, 2000. s. 252.
4 Eric Fromm, aktaran Doç. Dr. Bahadır Akın, "Bilimkurgu Romanları ve Geleceğin Toplumu Yeni Ekonomi ve Toplumsal Endişeler Üzerine Bir Değerlendirme." www.bilgiyonetimi.org.
5 Aldous Huxley, *Cesur Yeni Dünya*, Çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları, İstanbul, 2002. s. 67.
6 *A. g. e*. s. 108
7 Nicholas Murray, *Aldous Huxley: A Biography*, Thomas Dunne Books/St. Martin's Press, 2003. s. 281.
8 A. Huxley, *Cesur Yeni Dünya,* s. 203.
9 *A.g.e.* s. 36.
10 *A.g.e.* s. 37.
11 *A.g.e.* s. 39.
12 *A.g.e.* s. 42.
13 *A.g.e.* s. 45.
14 *A.g.e*. s. 50.
15 *A.g.e*. s. 59.
16 *A.g.e.* s. 196
17 Peter Bowering, *Aldous Huxley: A Study of the Major Novels*, Oxford University Press, 1969, s. 132.
18 A. Huxley, *Cesur Yeni Dünya*, s. 67.
19 *A.g.e.* s. 153.
20 *A.g.e.* s. 201–202.
21 *A.g.e.* s. 56.
22 *A.g.e.* s. 79.
23 *A.g.e.* s. 108.

Medyada Şiddet Efsanesi

Eleştirel Bir Giriş

David Trend, medyada şiddete duyulan ihtiyacı ve karşı hareketlere rağmen, şiddet içerikli medyanın neden büyümeye devam ettiğini açıklıyor. Bu konudaki örnekler, falaket ve korku fimlerinden bilim kurgu filmlerine, oyuncaklardan suç programlarına, MTV'den haberlere, kitaplardan bilgisayar oyunlarına uzanıyor.



Medyada Şiddet Efsanesi
Eleştirel Bir Giriş
David Trend
Çeviren: Gül Bostancı
184 sayfa, 10 YTL

California Üniversitesi'nden David Trend, farkında olsak da olmasak da gündelik hayatımızın tam ortasında duran "şiddet"e, medya çerçevesinden farklı ve ufuk açıcı bir bakış sunuyor: **Medyada Şiddet Efsanesi**, medyada karşılaştığımız şiddetin gelişimini ve değişimini değerlendiriyor; bu şiddeti, kınamadan ya da desteklemeden inceliyor. Kitap, medyada şiddete duyulan ihtiyacı ve karşı hareketlere rağmen şiddet içerikli medyanın neden büyümeye devam ettiğini açıklıyor.

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ ▪ İSTANBUL: 212 252 47 00 / 502 ▪ İZMİR: 232 463 82 90 ▪
ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** ▪ ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** ▪ www.ykykultur.com.tr
İNTERNET SATIŞ ▪ http://alisveris.yapikredi.com.tr
YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş. 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

geçen sayıdakiler

Paul Ricœur

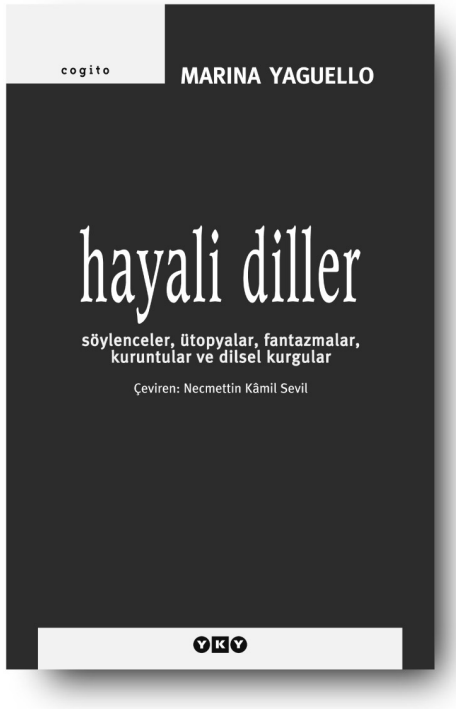
Cogito / Sayı: 56

Cogito'dan / Paul Ricœur **/** Paul Ricœur: Tarih ve Anlatı • Mehmet Rifat: "Daha İyi Anlamak İçin Daha Fazla Açıklamak" İsteyen Bir Yorumbilimci: Paul Ricœur • Olivier Abel: Ricœur Kuşkucu mu? • Önay Sözer: Dünyaya "Yer" Vermek: Paul Ricœur'ün Felsefesinin İzinde • Paul Ricœur: Özgürlük ve Kurumları • Ayşe Ece: Paul Ricœur'ün Yaklaşımıyla Babil Kulesi'nden Dillerin Konukseverliğine Çeviri Eylemi • François Azouvi ve Marc de Launay: Paul Ricœur'le Söyleşi • François Dosse: Bellek İzlerini Tarihselleştirmek • Richard Kearney: Paul Ricœur'le Söyleşi: Dilin ve Mitin Poetikası • Fiona Tomkinson: Ricœur'ün Eğretileme Kuramı• Zeynep Direk: Paul Ricœur'le Söyleşi: Hafıza, Tarih, Unutma • Ahmet Soysal: Kendi (Paul Ricœur Üstüne) • Necmiye Alpay: Ricœur ve *Yoruma Dair* • Eren Rızvanoğlu: Ricœur'de Söylem, Yorum, Metin ve Anlam • Kronoloji • Başlıca Yapıtları **Geçen Sayıdakiler /** Sayı 56: Paul Ricœur • Yazarlar Hakkında

İnsanoğlunun "kurgusal" dil macerası

Hayali Diller

"Dil yaratıcıları her şeyden önce çılgın âşıklardır: Kendilerine ait olan bir nesneyi ancak bir toplulukla paylaştıkları ölçüde severler; ama bu nesneyle her birey ayrıcalıklı ve özel bir ilişki sürdürür. (…) dil, özellikle insanları insan, daha açık bir söyleyişle hem benzer hem de farklı kılan şeydir."



Hayali Diller
Söylenceler, Ütopyalar, Fantazmalar, Kuruntular ve Dilsel Kurgular
Marina Yaguello
Çeviren: Necmettin Kâmil Sevil
308 sayfa, 16 YTL

"Star Trek" gibi filmler için kurgulanmış diller, "Yüzüklerin Efendisi"nin fantastik "Elf" dili ya da "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört"ün ideolojik dili "Yenikonuş"… Dilbilimci Marina Yaguello, Hayali Diller'de, sinemadan edebiyata, felsefi yapıtlardan dini topluluklara uzanan bir çizgide, yaratılmış/kurgulanmış hayali dillerin izini sürüyor: İnsanın konuştuğu varsayılan ilk dil, ruh çağırma ve "glossolalia" deneyimlerinin gizemli dilleri ve tarihin satıraralarında unutulmuş pek çok aykırı dil kuramcısı…

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ ▪ İSTANBUL: 212 252 47 00 / 502 ▪ İZMİR: 232 463 82 90 ▪ ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** ▪ ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** ▪ www.ykykultur.com.tr **INTERNET SATIŞ** ▪ yky.estore.com.tr ▪ www.yapikredi.com.tr **YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş.** 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

Yazarlar Hakkında

M. Abdullah Arslan: Erzincan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Okutmanı.

Ernst Behler: (1928-1997) Washington Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat profesörü olarak görev yapan Behler, 1977-1998 yılları arasında aynı bölümün başkanlığını yürüttü, Alman Romantizmi üzerine çok sayıda kitabın editörlüğünü yaptı. Kitaplarından bazıları: *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie* (1972), *Studien zur Romantik* (1988), *Derrida-Nietzsche, Nietzsche-Derrida* (1988).

Ralf Beuthan: Friedrich Schiller Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde çalışan Beuthan. Alman İdealizmi, Ortaçağ felsefesi ve film teorisi çalışmaktadır. Hegel'in Jena Dönemindeki felsefesi üzerine yazdığı makalelerle tanınmaktadır.

Klaus Brinkmann: Boston Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde profesör olan Brinkmann antik Yunan felsefesi, Alman İdealizmi ve ontoloji çalışıyor. Kitaplarından bazıları: *Idealism Without Limits: Hegel and the Problem of Objectivity* (yayıma hazırlanıyor), *Kurswissen Politische Philosophie: Staat - Recht – Politik* (1995), *Aristoteles' allgemeine und spezielle Metaphysik* (1979).

Clark Butler: Indiana-Purdue Üniversitesi İnsan Hakları Kuruluşu'nun başkanı ve felsefe profesörü Clark Butler, *Hegel'in Mektupları*'nın ve *Mantık Dersleri*'ni İngilizceye çevirdi. İnsan hakları, siyaset felsefesi konularından çalışan Clark Butler'ın kitaplarından bazıları**:** *Hegel's Logic: Between Dialectic and Hystory* (1996), *History as the Study of Freedom* (1997), *Human Rights Ethics: A Rational Approach* (2008).

Oğuz Cebeci: 2 Ocak 1961'de İstanbul'da doğdu. 1982 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni ve 1991'de Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 19. yüzyıl şiiri üzerine çalışan yazar, master tezini Emily Dickinson, doktora tezini ise Robert Browning üzerine yazdı. *Sombahar*, *Defter*, *Ludingirra*, *Folklor ve Edebiyat* gibi dergilerde makaleleri ve şiir çevirileri yayınlanan Oğuz Cebeci, Edgar Allan Poe'nun şiirlerini (İthaki, Bütün Şiirleri, 2003) ve Emily Dickinson'dan *Seçilmiş Şiirler* (Korsan) adlı bir seçkiyi yayınladı. Psikanalitik edebiyat eleştirisi ve rüya yorum yöntemlerinin edebiyata uyarlanması alanlarında da çalışan yazar, çağımızın önde gelen psikanaliz ekollerinden "kendilik psikolojisi"nin kurucusu Heinz Kohut'un *Kendiliğin Yeniden Yapılandırılması* adlı yapıtını Türkçeye çevirdi (Metis). Halen Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışan Oğuz Cebeci, University of Washington at Seattle'da (1996) öğrenci ve asistan, University of Michigan, Ann Arbor'da ise (2000) konuk öğretim görevlisi olarak bulundu. Oğuz Cebeci'nin, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni* ve *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* adlı kitapları İthaki Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Oğuz Demiralp: (1952) İlk yazılarını ve çevirilerini 1973'ten başlayarak Yeni Dergi'de, kurucularından olduğu Yazı, Soyut ve Oluşum'da yayımladıktan sonra 1980'lerde ürünlerini *Tan*, *Yazko Edebiyat* ve *Gergedan*'da gün ışığına çıkardı. Edebiyat üzerine denemelerinde "özel" bir metafizik kurmaya yöneldiği, eleştirel denemelerinde Türk edebiyatının güçlü kalemleri (Abdülhak Şinasi Hisar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, İsmet Özel) üzerinde çözümleyici bir yaklaşımla durduğu göze çarptı. İlk kitabı *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme*'de (YKY, 1993, 2001) Tanpınar'ı büsbütün öznel bir okuma perspektifinden işledi. Walter Benjamin üzerine *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme* (YKY, 1995) adlı bir kitap yazdı. Tekil denemelerini *Okuma Defteri* (YKY, 1995) ile *Yazı ve Yalnızlık*'ta (YKY, 1997) topladı.

David Ellison: Miami Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde ordinaryus profesör olarak görev yapan Ellison ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl Fransız edebiyatı, Alman ve Fransız edebiyatı, felsefe konularında çalışıyor. Kitaplarından bazıları: *The Reading of Proust* (1984), *Understanding Albert Camus* (1990), *Of Words and the World: Referential Anxiety in Contemporary French Fiction* (1993), *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny* (2001).

Sadık Erol Er: Atatürk Üniversitesi Felsefe Bölümü Doktora Öğrencisi.

Mehmet Sabri Genç: 1983 yılında Gaziantep'te doğdu. Salzburg Üniversitesi Kültür ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans öğrenimi gördü. Başlıca çalışma alanı Franz Brentano ve günümüz felsefesi olup bunun yanı sıra Alman Dili ve Edebiyatı, Sosyal Psikoloji ve Sosyal Ontoloji ile de ilgilenmektedir. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli yayın organlarında; makaleleri, çevirileri, denemeleri yayınlanmış olup, *Şey ve Tan* isimli bir de kitabı vardır. Kendisi halen Avusturya'nın Salzburg şehrinde yaşamakta olup yakında doktora çalışmalarına başlayacaktır.

Matthias Haeussler Siegen Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde doçent olan Haeussler. özellikle Alman İdealizmi ve din felsefesi üzerine çalışmalarıyla tanınmaktadır. Yayımlanmış çalışmaları: *Der Religionsbegriff in Hegels Phänomenologie des Geistes, "Unternehmenspublizität und Kapitalkosten"*.

Linda Hutcheon: Toronto Üniversitesi'nde İngilizce ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü olan Hutcheon postmodern kültür ve eleştirel kuram alanlarında çalışıyor. 1999'da Modern Languages Association'ın başkanlığına seçilen Hutcheon, Kuzey Amerika'nın önde gelen edebiyat kuramcılarından biri. Kitaplarından bazıları: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1994), *A Theory of Parody* (2000), *Politics of Postmodernism* (2002), *A Theory of Adaptation* (2006).

Savaş Kılıç: 1975'te doğdu. İstanbul Üniversitesi'ni bitirdikten sonra çeşitli yayınevlerinde editör, redaktör olarak çalıştı. Aldous Huxley, Raymond Williams gibi yazarlardan çeviriler yapan Savaş Kılıç'ın dil, şiir ve felsefe üstüne yayımlanmış çeşitli yazıları ve bir kitabı bulunmaktadır (*Anlamın Gizi*, İthaki 2003). Bir süre Yıldız Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevliliği yapan Kılıç, halen Paris X - Nanterre Üniversitesi'nde doktora eğitimini sürdürmektedir.

Eyüp Ali Kılıçaslan Ankara Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde doçenttir. Yüksek lisans ve doktora derecesini ODTÜ'den alan Kılıçaslan Alman İdealizmi çalışıyor. "Hegel'in Tinin Görüngübilimi'nden Tarihsel İdealizmi'nden Mantık Bilimi'nin Saltık İdealizmi'ne Geçiş Sorunu" teziyle doktorasını tamamlamıştır. Fichte ve Hegel üzerine birçok çevirisi ve uluslararası hakemli Hegel dergilerinde yayımlanmış çeşitli makaleleri bulunmaktadır.

Berel Lang: Albany, State University of New York'ta felsefe profesörü. Kitaplarından bazıları: *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature* (1990), *Mind's Bodies: Thought in the Act* (1995) ve *Heidegger's Silence* (1996).

John Owens: Auckland, Yeni Zelanda, Good Shepherd College'da felsefe dersleri veren Owens yirminci yüzyıl felsefesi ve teoloji üzerine çok sayıda makale kaleme aldı.

Kaan H. Ökten: İstanbul Bahçeşehir Üniversitesi öğretim üyesi ve rektör danışmanı. *Aristoteles Kitabı* (2007), *Heidegger Kitabı* (2004), *Reformasyon Dönemi Siyasal ve Dinsel Düşünce Tarihine Giriş* (2003), *Heidegger ve Üniversite* (2002) adıyla yayımlanmış dört kitabının yanı sıra ontoloji ile din fenomenolojisi konularında pek çok makalesi var.

Örsan Öymen: 1965 doğumlu.1987 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden mezun oldu. 1990 yılında New York Üniversitesi (NYU) Felsefe Bölümü'nden yüksek lisans, 1999 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden Doktora derecesini aldı. 2001 yılında Yardımcı Doçent, 2006 yılında Doçent ünvanını aldı. Felsefede ilgi ve çalışma alanları: Epistemoloji, etik, siyaset felsefesi, kuşkuculuk, varoluşçuluk, Sextus Empiricus, David Hume, Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard, Karl Marx, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre. Bahçeşehir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi, Felsefe Sanat Bilim Derneği Yönetim Kurulu Başkanı (www.felsefesanatbilim.org) , Assos'ta Felsefe (www.philosophyinassos.org) oluşumunun kurucusu ve yöneticisidir.

Claus Arthur Scheier: Carola-Wilhelmina Teknoloji Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde profesör olan Scheier klasik felsefe, Alman İdealizmi, fenomenoloji ve sanat felsefesi çalışıyor. Yayımlanmış çalışmalarından bazıları: *Die Selbstentfaltung der methodischen Reflexion als Prinzip der Neueren Philosophie. Von Descartes zu Hegel, Analytischer Kommentar zu Hegels Phänomenologie des Geistes. Die Architektonik des erscheinenden Wissens, Kierkegaards Ärgernis. Die Logik der Faktizität in den Philosophischen Bissen, Nietzsches Labyrinth. Das ursprüngliche Denken und die Seele.*

Jean Starobinski: 1920 Cenevre doğumlu edebiyat eleştirmeni. Cenevre Üniversitesi'nde edebiyat ve tıp eğitimi gördü. Johns Hopkins Üniversitesi'nde Fransız Edebiyatı dersleri verdi. On sekizinci yüzyıl Fransız edebiyatı üzerine çalışan Starobinski'nin Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Voltaire, Montaigne vb incelemeleri yayımlanmıştır.

Robert Stern: Sheffield Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde profesör olan Stern' Hegel, Kant-sonrası Alman felsefesi, epistemoloji, metafizik, etik ve politik felsefe üzerine çalışmalar yürütmektedir. Blackwell tarafından yayıma hazırlanan *European Journal of Philosophy*'nin editörlüğünü Stern İngiltere Hegel Topluluğu'nun başkanı Kitaplarından bazıları: *Hegel and the 'Phenomenology of Spirit*, *Transcendental Arguments and Scepticism*, *Hegel, Kant and the Structure of the Object*.

Süreyya Su: 1971 yılında Sivas'ta doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, sosyoloji bölümünden lisans diploması aldı. Hacettepe Üniversitesi, antropoloji bölümünde yüksek lisans yaptı. *Kültürleşen İslam: Türk Müslümanlığında Senkretizm* (İletişim Yayınları) adlı bir kitabı var. Halen sanat sosyolojisi alanında çalışmalarına devam etmektedir.

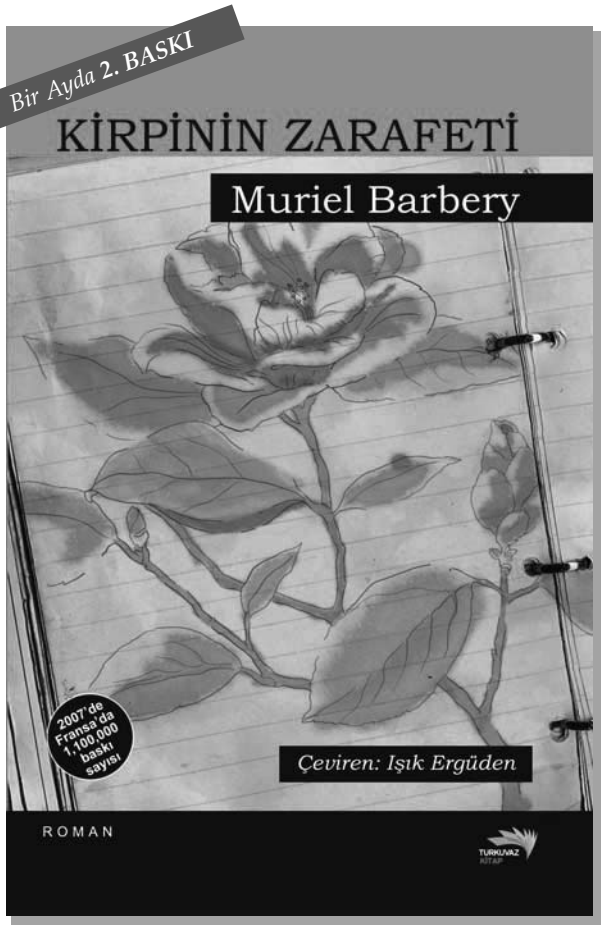
Kenneth Westphal: Kent Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde profesör olan Westphal özellikle, Kant ve Hegel başta olmak üzere Alman İdealizmi üzerine çalışmalarıyla tanınmaktadır. Yayımlanmış çalışmalarından bazıları: *Hegel's Critique of Cognitive Judgment: From Naïve Realism to Understanding, Kant's Transcendental Proof of Realism, Hegel's Epistemology: A Philosophical Introduction to the Phenomenology of Spirit, Hegel's Epistemological Realism: A Study of the Aim and Method of Hegel's Phenomenology of Spirit.*

Klaus Vieweg: *Friedrich Schiller Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde profesör olan Vieweg Alman İdealizmi, kuşkuculuk ve gerçekçilik üzerine sayısız makalesi ve çalışmalarıyla tanınmaktadır. Alman idealizimi üzerine çok sayıda kitabın editörlüğünü yaptı. Kitaplarından bazıları: Philosophie des Remis – Der junge Hegel und das Gespenst des Skeptizismus* (1999), *Skepsis und Freiheit* (2007).

Fransa'da 2007'nin Kitabı

KİRPİNİN ZARAFETİ

Muriel Barbery



Roman - 280 sayfa

Çeviren: Işık Ergüden

"Yatmadan önce başladığım Muriel Barbery'nin *Kirpinin Zarafeti* adlı romanını bitirmeye niyetliyim ya... İmkânsız! Daha yarılamamışım bile kitabı. Yoksa erkenden çıkıp Çengelköy veya Beylerbeyi'nde denize karşı çay mı içsem? Tam o sırada, 77. sayfanın tepesindeki not gözüme çarptı.

'Sabah kahvaltısında ne olduğunu, ne gördüğünü söyle bana, bileyim ben de kim olduğunu!'

Haşmet Babaoğlu / Sabah Gazetesi

"Romanın başında Renée ve Paloma'nın hayatın anlamını tartışan iç monologlarıyla hayat felsefesi yapmaya soyunan soğuk bir metin gibi ilerleyen *Kirpinin Zarafeti*, adına yakışır bir şekilde yavaş yavaş açıyor içini, roman kişilerini tanımaya başladıkça tuhaf biçimde onlara bağlanıyoruz. Barbery, trajedilerini başkalarından farklı olmalarına bağladığı kişilerinin insani yönlerini ağır ağır ortaya çıkarmış."

A. Ömer Türkeş / Radikal Kitap

TURKUVAZ KİTAP

İnternet Satış: www.turkuvazkitap.com.tr - info@turkuvazkitap.com.tr
Barbaros Bulvarı Ufuk Apt. C. Blok No: 58/4 Balmumcu - Beşiktaş /İstanbul
Tel: 0212 288 50 68 **Fax:** 0212 288 50 67