

GIORGIO AGAMBEN

DÜNYEVİLEŞTİRMELER

İtalyancadan Çeviren: Betül Parlak



MONOKL

GIORGIO ARMANI BENetton DUNHAM SISTERS IRMAELER



Giorgio Agamben

Dünyevileştirmeler

Çağımızın yaşayan en önemli düşünürlerinden sayılan Giorgio Agamben (1942) Verona Üniversite'nde, European Graduate School'da ve Collège International de Philosophie'de estetik ve siyaset felsefesi dersleri vermektedir. Düşüncesinin temel kaynakları arasında Walter Benjamin ve Martin Heidegger bulunmaktadır. *Kutsal İnsan* serisi altında yayımlanan kitapları ve *Gelen Ortaklık* adlı yapıtı Carl Schmitt, Lyotard, Foucault, Derrida ve Jean-Luc Nancy ile siyaset, hukuk felsefesi ve biyopolitik alanlarında geliştirdiği etkili diyaloglara dayanmaktadır. Türkçe'de daha önce yayımlanmış yapıtları: *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat; Auschwitz'den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv; Nesir Fikri; Olağanüstü Hal; Açıklık: İnsan ve Hayvan; Çocukluk ve Tarih*'tir.

MonoKL Yayınları

- 1- Ahmet Soysal
İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar ya da Mini-Etika
- 2- Jean-Luc Nancy
Demokrasinin Hakikati
- 3- Jean-François Lyotard
Pagan Eğitimler
- 4- Ahmet Soysal
Birlikte ve Başka I ve II
- 5- Thomas de Quincey
Immanuel Kant'm Son Günleri
- 6- Jean-Luc Nancy
Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik
Dört Küçük Konferans
- 7- Emmanuel Levinas
Maurice Blanchot Üstüne
- 8- Michel Henry
Marx'a Göre Sosyalizm
- 9- Arthur Machen
Büyük Tanrı Pan - En Derindeki Işık
- 10- Sheckley, Clarke, Doyle, Asimov
Yamuk Bakan Öyküler (seçki)
- 11- Marguerite Duras
Yıkmak Diyor Kadın
- 12- Giorgio Agamben
Dünyevileştirmeler

MonoKL
“Mono Kurgusuz Labirent”

YAZININ DOSTLUĞU
ile
DOSTLUĞUN YAZISI

MonoKL Yayınları
KuloğluMah. Gazeteci Erol
Dernek Sk No:14 D:4 Taksim
Beyoğlu - İstanbul

e-posta: editor@monokl.net
www.monokl.net

Giorgio Agamben
Dünyevileştirmeler

Yapıtın Özgün Adı: *Profanazioni*

© Nottetempo
© Monokl Yayınları

İkinci Basım: 2017 Haziran
Yayıma Hazırlayan: Volkan Çelebi - Murat Erşen
Düzeltili: Barış Bayram
Kapak Tasarım: Janset Karavin
ISBN: 978-605-62624-1-8
Sertifika Numarası: 22834

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Monokl Atölye
Baskı : Karist Baskı Çözümleri Ltd. Şti.
Yeşilköy Mah. EGS Business Park,
B2 Blok, No: 8/20 34149
Bakırköy/İSTANBUL
Tel : 0 212 465 92 48
Sertifika No: 22827

GIORGIO AGAMBEN

DÜNYEVİLEŞTİRMELER

İtalyancadan Çeviren: Betül Parlak



MONOKL

İçindekiler

GENIUS	9
BÜYÜ VE MUTLULUK	29
KIYAMET GÜNÜ	37
YARDIMCILAR	47
PARODİ	61
ARZU ETMEK	87
ÖZEL VARLIK	91
BİR HAREKET OLARAK YAZAR	101
DÜNYEVİLEŞTİRMEYE ÖVGÜ	123
SİNEMA TARİHİNİN EN GÜZEL ALTI DAKİKASI	157

GENIUS¹

Olanlar oldu artık, afsunuma,
Kendi gücümle, kalakaldım.²

Prospero

¹ Bu metinde yazara ait dipnot bulunmamaktadır. Aksi belirtilmedikçe tüm dipnotlar çevirmene aittir.

² William Shakespeare, *Fırtına*, Çeviren: Haldun Derin, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1964.

Latinler doğum anında her insanın koruyucusu olan ilaha Genius derlerdi. İtalyancada sözcüğün etimolojik kökeni açıktır ve günümüzde de *genio*³ ve *generare*⁴ söz-

³ Türkçede cin, deha, zevk, memnuniyet sözcükleriyle karşılanabilecek bu sözcük Latince *geniu(m)* kökünden gelmektedir. *Gignere* yani “generare” (üretmek, doğurmak) fiiliyle bağlantılıdır. Her insanın ve her mekanın (yerin) koruyucu ilahi gücü anlamında kullanılır. Tekil olarak kullanıldığında “doğal eğilim” anlamına gelir. Antik dönemden itibaren insanlara yaşamlarında yol gösteren ya da bir kenti, bir halkı, bir bölgeyi koruyan iyi ya da kötü ruhu anlatmak için kullanılır. Bazen yaşamın belli olaylarını etkileme kapasitesine sahip hayali bir varlığı ya da gerçek bir kişiyi anlatmak için de kullanılır, cin sözcüğünü düşünürsek, iyi cin, kötü cin örneği bir fikir verebilir. Bir başka kullanımı da resim, müzik, şiir gibi sanatların merkezinde yer alan sembolik ve soyut varlığı anlatırken gözlenir, bu sanatların kişileştirilmesinde de kullanılır. Kuzey mitolojisinde cin yerine kullanımı daha belirgindir, orman cinleri, hava cinleri gibi. İkinci en önemli anlamı ise doğal bir yatkınlık, yetenek, eğilimi anlatmakta kullanılırken görülür, sanat yeteneği (dehasına) sahip olmak, iş kafasına (dehasına) sahip olmak gibi. En sık kullandığımız anlamı yaratıcı yetenek, üstün zekayı anlatmak için kullanılan dehadır. Bir başka anlamı da zevk, tat, memnuniyet durumlarını anlatırken kullanıldığında belirginleşir.

⁴ Doğurtmak, hayat vermek, dünyaya getirmek, üretmek, neden olmak.

cükleri arasındaki yakınlıkta görülebilir. Genius'un generare ile ilgisinin olduğu, Latinler için her şeyden önce mükemmel bir "evlilik" nesnesi olan yatak, yani *genialis lectus* adlandırmasından anlaşılmaktadır, çünkü üreme eylemi yatakta gerçekleşir. Doğum günü Genius için kutsaldır ve bu nedenle İtalyanlar bugün bile doğum gününü hâlâ genetliaco⁵ diye adlandırırlar. Doğum gününü kutlamak için hazırladığımız ziyafet sofraları ve verdiğimiz hediyeler, nefretlik ve sevimsiz olmasına rağmen, artık kaçınılmaz bir şekilde bütün doğum günü kutlamalarına eşlik eden Anglo-sakson etkili Happy Birthday nakaratına rağmen Romalı ailelerin üyelerinin doğum günlerinde Genius'a sundukları kurbanları, doğan hayrına verdikleri şeyleri ve yaptıkları kutlamaları hatırlatır. Horatius tanrılara armağan olarak sunulan katıksız şaraptan, iki aylık bir domuz yavrusundan, "kurban olarak sunulmuş", yani kutsanmak için üzerine sos serpilmiş bir kuzudan söz eder ama bu kutlamaların kökeninde, yani özgün halinde güzel kokular yayan tütsüler, leziz ballı çörekler ve şaraptan başka bir şey kullanılmamış gibi görünmektedir çünkü doğumu yöneten ilah Genius kanlı kurbanlar almaktan hoşlanmamaktadır.

⁵ Bu sıfat birisinin doğumuyla ilgili olan anlamına gelir. İsim olarak doğum günü anlamında da kullanılır. İtalyancada doğum günü yaygın olarak "compleanno" sözcüğüyle ifade edilirken, özellikle önemli kişilerin doğum günü söz konusu olduğunda "genetliaco" sıfatı isimleştirilerek kullanılır.

“Benim Genius’umdur o, çünkü beni dünyaya getirdi (*Genius meus nominatur, quia me genuit*)”. Ancak, mesele bundan ibaret değildir yani Genius cinsel enerjinin kişileştirilmesinden ibaret değildi. Tabii ki, her erkeğin kendi Genius’u, her kadının da kendi Iuno’su⁶ vardı, her ikisi de dünyaya getiren ve yaşamı sürekli ve ebedi kılan doğurganlığın belirtileridir. Ama varlık haline gelen herkesin doğuştan getirdiği moral ve fiziksel niteliklerin tamamını anlatan *ingenium* teriminde apaçık görüldüğü gibi Genius bir şekilde kişinin yüceltilmesi, ilahlaştırılmasıydı, kişinin tüm varlığını ifade eden ve ona hâkim olup yol gösteren ilkeydi. Bu nedenle Genius için kutsal sayılan vücut bölgemiz cinsel organların bulunduğu bölge değil, alındır; kafamız karıştığı anlarda, neredeyse kendi kendimizi unutmuşuz gibi hissettiğimiz anlarda, farkına bile varmadan yaptığımız bir hareket olan elimizi alnımıza götürme hareketi (*unde venerantes deum tangimus frontem*), Genius kültürünün ritüel hareketini hatırlatır. Tam da bu nedenle, bu ilah, belli bir anlamda, bize en yakın ve en özel ilah olduğundan onu hoşnut edip sakinleştirmek ve hayatın her anında ve her alanında ona ne isterse vermek gerekir.

⁶ Giugno yani Haziran ayına adını veren Roma tanrıçası, dişiliğin ve doğurganlığın sembolü.

Herkesin kendi Genius'unu eğlendirip hoş etmeyi bilmesi gerekir, bu nedenle Genius ile kurulan gizli ilişkiyi mükemmel bir biçimde ifade eden Latince bir deyim vardır: *Indulgere Genio*.⁷ Genius'un isteklerine boyun eğmek, onu hoşnut etmek, kendimizi onun ellerine bırakmak gerekir. Bizden istediği her şeyi ona vermemiz gerekir çünkü onun gereksinimi bizim gereksinimimizdir, onun mutluluğu bizim mutluluğumuzdur. Hatta bizim gereksinimlerimiz ve taleplerimiz akıl dışı ve kapristen öte şeyler değilmiş gibi görüldüğünde bile, onun taleplerini hiç itiraz etmeden kabul etmek en iyisidir. Eğer yazmak için o özel kağıda, o özel kaleme, sol taraftan belli bir eğimle gelen o loş ışığa ihtiyacınız varsa –Genius'un ihtiyacı varsa– her çeşit kalem, kağıdın ve ışığın iyi olduğunu, aynı işi görebileceğini söylemek faydasızdır. Eğer o gök mavisi keten gömlek olmadan (Tanrı aşkına! Memur yakalı beyaz gömlek asla olmaz!) yaşamaya değmezse, eğer o siyah kağıtlı uzun sigaralar olmadan hayatınıza devam edemeyecekmişsiniz gibi geliyorsa, bunların manilerden (*manias*), takıntılardan ibaret olduğunu, artık büyüyüp olgunlaşmak, akıl yaşına ermek gerektiğini tekrarlayıp durmak hiçbir işe yaramaz. Ge-

⁷ Genio'nun gönlünü hoş etmek.

nium suum defraudare yani kendi *genio*'muzı kandırmak, aldatmak, Latincede yaşamı hüznülı hale getirmek, kendi kendimizi zora sokmak anlamına gelir. Gözünü ölümden ayıran yaşam *genialis*, yani dahice bir şeydir ve onu dünyaya getirmiş olan *genio*'nun iteklemesine, teşvikine hiç duraksamadan yanıt verir.

Ancak, bu çok yakın, kişisel ve mahrem ilah, aynı zamanda bizim içimizdeki en kişiselleşmemiş şeydir, bizde bizi aşan ve bize fazla gelen şeyin kişiselleşmesi olarak görülür. "Genius bizden kaynaklanmayıp bize kaynaklık etmiş olduğundan yaşamımızın ta kendisidir." Genius bizimle özdeşleşmiş gibi görünüyorsa, bunun tek nedeni, kendimizden daha fazlası olmadığımızı anlamamız, bize kendimizin, aşağı yukarı kendimiz olduğunu göstermek içindir. Genius'ta örtük olarak bulunan insan anlayışını kavramak, insanın sadece Ben ve bireysel bilinç olmadığını, doğumundan ölümüne kadar kişiselleşmemiş ve bireysellik öncesi bir öge ile birlikte yaşadığını anlamak demektir. İnsan iki aşamalı tek varlıktır, karmaşık bir diyalektiğin sonucudur, bu diyalektikte bir aşamada (henüz) özellikleri bilinmeyen ve yaşanmamış bir taraf, öteki aşamada bireysel deneyim ve yazgının etkisindeki bir taraf bulunur. Ancak,

kişiselleşmemiş ve özellikleri bilinmeyen taraf bir zamanlar, ilelebet ardımızda bıraktığımız ve belleğimiz ile yeniden anımsayabileceğimiz kronolojik bir geçmiş değildir. O her şeye rağmen, her zaman oradadır, bizim içimizdedir, bizimle birlikte, kötülükte ve iyilikte bizden ayrılamaz. Genius'un genç çehresi, uzun titrek kanatları; onun tıpkı çocukken olduğu gibi, çok yakınımızda, içimizde soluk aldığı ve hatırlanması çok güç bir şimdi gibi şakaklarımızda zonkladığını hissettiğimiz, bizi ürpertip duran zamanı bilmediği anlamına gelir. Bu nedenle doğum günü, geçmiş bir günün anılması ve kutlanması olamaz. Tam aksine her gerçek kutlama gibi, zamanın ortadan kaldırılması, kutsallığın görkemli bir biçimde görünüşü ve Genius'un mevcudiyeti olabilir. Bu kaçınılamaz mevcudiyet, kendi kendimizi tözsel bir kimliğe kapatmamızı engeller ve Genius Ben'in kendi kendine yetme talebini ikiye böler.

Tinselliğin, her şeyden önce, bütün özellikleriyle bireyleşmiş varlığın, tamamıyla bilinebilir olmadığı; sadece muhafaza edilmesi değil, aynı zamanda da saygı duyulması gereken, bir bakıma, tıpkı verdiğimiz taahhütleri yerine getirmemiz, borçlarımızı zamanında ödeyip bitirmemiz gibi, gönlü hoş edilmesi ve onurlandırılması gereken, özel-

likleri tam bireyleşmeyen belli bir gerçeklik yükü içerdiği-
nin farkında olmamızı sağlayan bu bilinç olduğu söylenir.
Ancak, Genius tinsellikten ibaret bir şey değildir, sadece
en soylu ve en yüksek olarak değerlendirmeye alıştığımız
şeyleri kontrol etmez. Bizde kişisel olmayan her şey yara-
tıcı gücümüzle ilgilidir, yaratıcı gücümüzle ilgili olan, her
şeyden önce, damarlarımızdaki kanı hareket ettiren ya da
uykuya dalmamızı sağlayan kuvvettir, vücudumuza belli
belirsiz bir ılıklik yayan hoşluğu düzenleyip dağıtan ve kas-
larımızın kasılıp gevşemesini sağlayan bilinmez güçtür. En
kendine özgü olanın aynı zamanda en yabancı ve en kişisel
olmayan olduğu, en yakın olanın en uzak ve en denetlene-
mez olduğu fizyolojik yaşantımızın mahremiyetinde, belli
belirsiz bir biçimde gösterdiğimiz şeydir Genius. Kendimi-
zi Genius'un ellerine bırakmasaydık, eğer sadece Ben ve
bilinçten ibaret olsaydık işlememiz bile mümkün olmazdı.
Bu anlamda Genius ile yaşamak, yabancı bir varlığın mah-
remiyetinde, onunla yakın ve samimi bir ilişki içinde yaşı-
mak demektir, bunun anlamı sürekli olarak bilinmeyen bir
bölgeyle ilişki içinde olmaktır. Ancak, bu bilinmeyen böl-
ge bir bastırma, bir bilinçdışına atma bölgesi değildir, bir
deneyimin yerini değiştirmez, bir deneyimi bilinçten alıp,

onu, tedirgin edici bir geçmiş gibi tortusunu bırakacağı ve semptomlarda ve nevrozlarda yeniden yeşereceği yer olan bilinçdışına yerleştirmez. Bu bilinmeyen bölgeyle kurulan mahremiyet günlük gizemli bir pratiktir. Bu pratikte Ben, bir çeşit özel, neşeli ezoterizm içinde, gülümseyerek kendi mahvoluşuna, harap oluşuna yardım eder ve ister yediklerimizin hazmından ister aklın aydınlanmasından ibaret olsun, durmak bilmeden mahvoluşuna inançsızca tanıklık eder. Genius bize ait olmadığı sürece bizim hayatımızdır.

O halde özneye bir gerilimler alanı olarak bakmamız gerekir, öznenin karşıt kutupları Genius ve Ben'dir. Bu alan iki karşıt güç tarafından kat edilmiş bir alandır, biri bireysel olandan kişisel olmayana, diğeri kişisel olmayandan bireysel olana hareket eden birleşen ama birbirine karşıt olan iki güç söz konusudur. Bu iki güç bir arada yaşarlar, birbirlerinin içine geçerler, birbirlerinden ayrılırlar ama birbirlerinden tamamen ayrılıp özgürleşmeleri, ya da birbirleriyle tamamen özdeşleşmeleri mümkün değildir. O halde Ben için Genius'a tanıklık etmenin en iyi yolu hangisidir? Ben'in yazmak istediğini varsayalım. O ya da bu yapıtı yazmak değil, sadece ve sadece yazmak istediğini, başka bir şey istemediğini. Bu şu anlama gelir: Ben bir taraftan Genius'un

var olduğunu hissederim. Benim içimde kişisel olmayan bir güç olduğunu ve beni yazmaya ittiğini hissederim. Ancak, eline (bırakın bir bilgisayar) bir kalem bile almamış olan Genius'un ihtiyaç duyduğu en son şey bir yapıt yazmaktır. Kişisellikten uzaklaşmak, yaratıcı olmak için yazarız, yazarak şu ya da bu yapıtın yazarı olarak tanınır hale geliriz, böylece bırakın bir yazar olmayı, asla bir Ben biçimine sahip olamayacak Genius'dan uzaklaşırız. Ben'in, kişisel öğenin, Genius'un sahiplenilmesine, onu kendi adına yapıtı imzalamaya zorlamasına yönelik her türlü girişimi zorunlu olarak başarısızlığa yazgılıdır. Genius'un varlığının, mevcudiyetinin eseri mahvederek, onu yıkıma uğratıp harap ederek gerçekleştiği avangard ve benzeri akımlarda olduğu gibi ironik işlemlerin başarısı ya da yetkinliği Ben'e aittir. Ancak, eğer sadece kendi kendini tahrip eden ve geçersiz kılan bir yapıt Genius'a layıkça, eğer gerçek dahi sanatçı yapıtı olmayan sanatçıysa, o zaman, Duchamp'ın⁸ Ben'i asla Genius ile örtüşmeyecektir ve dünya üzerinde kendisine duyulan genel

⁸ Marcel Duchamp, 1887-1968 yılları arasında yaşamış bir Fransız ressam, heykeltıraş ve satranç oyuncusudur. 20. yy'ın en önemli sanatçıları arasında sayılmış, özellikle de kübizm, dadaizm, sürrealizm ve kavramsal sanat ile ilgilenmiştir.

hayranlık içinde, kendi var olmayışının melankolik kanıtı gibi, tıpkı kendi yapıt veremezliğinin ünlü taşıyıcısı gibi dolaşılıp durulur.

Tam da bu nedenle Genius ile karşılaşma korkunçtur. Eğer kişisel ve kişisel olmayan, Ben ve Genius arasındaki gerilimi ayakta tutan yaşam, şiirsel yaşam ise, panik, Genius'un bizi her taraftan aştığı ve bize fazla geldiği duygusudur, bu da bizim tahammül edebileceğimizi sandığımızdan çok daha kötü şeylerin durmadan başımıza geldiği duygusudur. Bu nedenle insanların büyük bir bölümü kendi kişiselleşmemiş taraflarıyla karşılaştıklarında dehşete kapılıp kaçarlar ya da ikiyüzlü bir biçimde onu kendi küçük boyutlarına indirgemeye çalışırlar. O halde kişisel olmayanın bastırılması durumunda, onun daha da kişisel olmayan tik ve semptomlar biçiminde, daha da abartılı ağız yüz hareketleriyle yeniden ortaya çıkması mümkündür. Ancak, aynı ölçüde gülünç, boş ve yüzeysel bir başka şey daha vardır, bu da Genius ile karşılaşmayı bir ayrıcalık gibi yaşayan kişinin durumudur, bir takım pozlar takınan ve havalara giren ya da daha da kötüsü sahte bir alçakgönüllülükle sahip olduğu nimet için şükredip duran şairin durumu böyledir. Genius'un karşısında büyük adamlar

yoktur, herkes aynı ölçüde küçüktür. Ama bazıları, kendilerini Genius tarafından sarsılıp altüst olmaya bırakacak kadar bilinçsizdir, öylesine bir bırakış söz konusu olur ki, sonunda paramparça olurlar. Kimileri ise, daha ciddi ama daha mutsuzdur, üçüncü tekil öznesiz formu kişileştirmeyi, kendilerine ait olmayan bir sesi kendi dudaklarına ödünç almayı reddederler.

Genius ile ilişkilerin bir etiği vardır, bu etik her varlığın seviyesini, ait olduğu toplumsal sınıfını da gösterir. En aşağı seviyede ya da toplumsal sınıfta olanlar, kendi dehasına tıpkı bir kişisel büyücüye güvenirlermiş gibi güvenenlerle yarışır. Aşırı güven sahipleri (“Her şeyin üstesinden nasıl da kolayca geliyorum!”, “Eğer, benim deham, eğer sen beni terk etmezsen...”) çoğu kez ünlü mü ünlü yazarlardır. Oysa bu kirli suç ortağını dikkate almayan o şairin hareketi ne kadar sevgi dolu ve ölçülüdür, çünkü o şair “Tanrı’nın yokluğunun bize yardım ettiğini” bilir!

Çocuklar saklanmaktan çok özel bir keyif alırlar. Üstelik sonunda biri onları bulsun diye saklanmazlar. Kirli çamaşır sepetine, bir dolabın içine, bir koltuğun köşeciğine neredeyse gözden yitecek ölçüde saklanıyor olmakta, benzersiz bir keyif, özel bir yürek çarpıntısı vardır ve herhangi bir ne-

denle yaşadıkları bu duygudan vazgeçmeyi asla istemezler. Walser'in kendi okunamazlığının koşullarını temin eden hazzı kadar, Benjamin'in tanınmamak için duyduğu inatçı arzu da bu çocuksu yürek çarpıntısından kaynaklanır. Bir gün gizli sığınağını çocuğa açmış olan o münzevi şanın bekçileridir onlar. Çünkü şair, tıpkı korku ve iç sıkıntısıyla kendi gizli sığınağının *genius loci*'lerini keşfeden çocuk gibi, zaferini tanınmamışlıkta kutlar.

Simondon'a göre, heyecan bireysel öncesiyle ilişkiye girmemizi sağlayan şeydir. Heyecanlanmak içimizde kişisel olmayı hissetmek, Genius'u iç sıkıntısı ya da keyif, güven ya da korku olarak deneyimlemek anlamına gelir.

Bilinmeyen, bilinç-olmayan bölgesinin eşiğinde Ben kendi özelliklerini bırakmak, sevgi, hayranlık ve merhamet gibi duygularla dolup taşmak zorundadır. Tutku Genius ve bizim aramızda gerilmiş bir iptir, bu ipin üzerinde yürüyen de ip cambazı* yaşamdır. Bunlardan çok daha önce bizi dışımızdaki dünya karşısında şaşırtan ve ona hayranlık duymamızı sağlayan şey, içimizde hiçbir zaman olgunlaşmayan, her türlü bireyleşmenin eşiğinde tereddüt eden, sonsuza kadar ergen kalan bu (bölümün) mevcudiyetidir. Bu ele avuca sığmayan ergen, bu inatçı çocuk bizi başka-

larına doğru itekleyip durur, başkalarında aradığımız tek şey kendimizde anlaşılmamış kalan heyecandır, onun bir mucize eseri başkasının aynasında açığa çıkmasını ve anlaşılır olmasını umarız. Eğer başkasının tutkusuna, aldığı zevke bakmak en üst heyecan ise, izlenmesi gereken siyaset buysa, bunun nedeni, Genius ile kurulacak ilişkiyi, kendi başımıza kuramamamız, o ilişkiyi, gizli zevkimizi ve ölüm öncesi yaşadığımız duyguyu başkasında aramamızdır.

Zamanla Genius ikiye bölünür ve etik bir nitelik kazanmaya başlar. Kaynaklar, belki de her insandaki melek/şeytan temasını işleyen Yunan kaynaklarının da etkisiyle, bir iyi dehadan bir de kötü dehadan, bir iyi cinden, bir kötü cinden, bir beyaz Genius'tan ve bir siyah Genius'tan söz ederler. İlki bizi iyiye yöneltir ve bize iyi olanı öğütler, ikincisi ise ahlakımızı bozar, bizi kötüye yönlendirir. Horatius, büyük bir ihtimalle, haklı nedenlerle sadece bir Genius'tan söz etmeyi önerir, ama bu Genius değişkendir, bazen saf, masum, lekesiz, bazen karanlık ve gizemli, kimi kez bilge ve akli başında, kimi kez de ahlaksız ve yoldan çıkmıştır. Dikkatlice bakarsak, bu durum değişenin Genius değil de, bizim onunla ilişkimiz olduğunu gösterir. Bazen ıslıl ıslıl ve açık seçik bir ilişki kurarız, bazen de belli belirsiz ve karan-

lık bir ilişki. Yaşam ilkemiz, var oluşumuzu yönlendiren ve sevilesi kılan yoldaş, aniden garip, gizemli, sessiz bir kaçak haline gelir, bizi her adımımızda bir gölge gibi izler ve bize karşı gizli saklı komplolar kurar. Roma sanatı, biri diğeri-nin yanı başında duran iki Genius figürüne sahiptir, birinin elinde yanan bir meşale, ölüm ulağı olan diğeri-nin elinde ise tersine çevrilmiş bir meşale bulunur.

Bu geç dönem hermeneutik yorum açısından bakarsak, Genius'un açmazı tamamıyla gözler önüne serilir: Genius bize ait olmadığı ölçüde bizim yaşamımızsa eğer, sorumlu ol-madığımız bir şeylere yanıt vermemiz gerekir, kurtuluşumuz ve mahvoluşumuz çocuksu bir yüze sahiptir ve bu yüz bize ait değildir.

Genius'un Hristiyanlıkta bir karşılığı vardır: koruyucu melek –hatta iki melek söz konusudur, biri iyi ve aziz bir melektir, bize selamete ermemiz için yol gösterir, diğeri ise kötü ve yoldan çıkmıştır, bizi günaha iter. Ancak, İran me-lekbiliminde Genius, en açık ve en inanılmaz, en sıra dışı açıklamaya sahiptir. Bu öğretiyeye göre, her insanın doğumu-na eşlik eden, güzeller güzeli bir genç kız görünümünde Daena isimli bir melek vardır. Daena göksel bir arketiptir, her birey ona benzer biçimde yaratılmıştır, aynı zamanda

bu melek, bizi sürekli takip eden, yaşamımızın her anında bize eşlik eden sessiz tanıktır. Bu yolculukta, meleğin yüzü zamanla değişir, tıpkı Dorian Gray'ın portresinde olduğu gibi, belli belirsiz bir biçimde her hareketimizle, her sözcüğümüzle, her düşüncemizle dönüşür. Böylece ölüm anında, ruh, kendisini karşılamaya gelen meleğini, hayatta nasıl davrandıysa bu davranışına uygun bir biçimde değişmiş halde görür, bazen daha da güzel bir varlığa, bazen de korkunç bir şeytana dönüşür ve şu sözleri fısıldar: "Ben senin Daena'nım, düşüncelerinin, sözlerinin, davranışlarının oluşturduğu şeyim ben". Baş döndürücü bir yer değiştirmeye, yaşantımız, sürdürmüş olduğumuz hayat, suretine göre yaratıldığımız arketipe şekil verir, onu biçimlendirir.

Hepimiz Genius ile, yani içimizde bulunup bize ait olmayan şeyle bir ölçüde uzlaşırız. Herkesin Genius'tan uzaklaşma, ondan kaçma biçimi karakterini ortaya koyar. Genius karşılaşmaktan kaçınıldığı ve ifade edilmeden bırakıldığı için Ben'in yüzüne damgasını vurur, ağız yüz hareketlerinde kendini gösterir. Bir yazarın biçemi, tıpkı her canlının zarafeti gibi, onun dehasına çok da bağlı olmayabilir, ama onda dehadan yoksun olan şeye, karakterine bağlıdır. Bu nedenle, birini sevdiğimiz zaman, onun ne dehasını, ne de

karakterini sevmiş oluruz (onun Ben'i de değildir sevdiği-miz), asıl sevdiğimiz şey, onun her ikisinden de kaçmak için takındığı özel tavidir, deha ve karakter arasında gidip gelen uyanıklığını, çabukluğunu severiz (Örneğin şairin Napoli'de dondurmaları gizlice yalayıp yutarken yaptığı çocuksu hareketi ya da o filozofun konuşurken odada bir ileri bir geri gidip durmasını ve aniden durakalıp gözlerini tavanın uzak bir köşesine dikeyiyor olmasını severiz).

Yine de herkes için Genius'tan ayrılma vakti gelir. Bu geceleyin aniden gerçekleşebilir, tam da sokaktan geçen şamatacı bir grubun seslerini duyduğunda, neden olduğunu bilmeden ilahının seni terk ettiğini hissedersin. Ya da onun gitmesine biz izin verimiz, (tıpkı onu terhis edermiş gibi), hem de içinde kurtuluşun bulunduğu nurlu mu nurlu bir anda göndeririz onu, çünkü biz artık kurtulmak istemiyoruzdur. Çek git Ariele! Prospero'nun "büyülerini bir kenara bıraktığı ve kaldığı kadarıyla gücünün kendisine ait olduğunu"⁹ bildiği bu an şimdi onundur, son mevsimdir, geç olmuştur artık, bu anda sanatçı fırçasını bir kenara bırakır ve hayranlıkla bakar. Neye mi? Hareketlere: Onlar ilk kez her türlü büyüden tamamıyla kurtulmuşlardır, büyü

⁹ Bkz. Shakespeare, *Fırtına*, ed.n.

bozulmuştur. Tabii ki Ariele olmadan hayat gizemini kaybetmiştir, ama öte yandan da hayat şimdi sadece bize aittir, şimdi sadece tamamıyla insani ve dünyevi bir hayat yaşamaya başlayacağımızı, şimdiye kadar verdiği sözleri tutmamış olan hayatın bundan sonra bize sonsuza kadar daha fazlasını verebileceğini biliriz. Zaman tükenmiş ve askıya alınmıştır, aniden çöken yarı gölgede Genius'u unutmaya başlarız, gecenin dileği yerine gelmiştir. Ariele hiç var oldu mu? Zayıflayan ve uzaklaşan bu müzik de ne? Sadece ve sadece son veda hakikidir, ancak o zaman kendimizle ilgili anlamış olduğumuz her şeyi unutmamızı sağlayacak uzun mu uzun süreç başlar. Bu süreç tam da yavaş hareket eden çocuğun, ardında bıraktığı utangaçlıkları ve tereddütleri kararlılıkla birer birer ele alıp, hatalarını düzeltmek için geri dönmesinden önce başlar.

BÜYÜ VE MUTLULUK

Benjamin bir keresinde çocuğun dünya ile ilgili ilk deneyiminin “büyüklerin ondan daha güçlü olması değil de, kendisinin büyü yapma yeteneğinden yoksunluğu” olduğunu söylemiştir. Bunu söylediğinde yirmi miligramlık bir doz miskalinin etkisi altında olması söylediğinin doğruluk değerini azaltmaz. Gerçekten de, bazen çocukların dalıp gittiklerinde kapıldıkları derin hüznün, büyü yapma konusunda bir yetkinlikleri olmadığının bilincinde olmalarından kaynaklanıyordur muhtemelen. Meziyetlerimiz ve çabalarımızla ulaşabileceğimiz şey aslında bizi gerçek anlamda mutlu edemez. Bizi mutlu edebilecek tek şey bü-

yüdü. Bu durum Mozart'ın çocuksu dehasından kaçmamıştır, Bullinger'e yazdığı bir mektupta büyü ve mutluluk arasındaki gizli dayanışmayı net bir biçimde kısaca şöyle ifade etmiştir: "İyi yaşamak ve mutlu yaşamak iki farklı şey, ikincisi, bir büyü olmadan, kesinlikle başıma gelmeyecek. Bu nedenle, kesinlikle ve kesinlikle başıma doğal olmayan bir şeyler gelmeli."

Çocuklar, tıpkı masal kahramanları gibidirler, mutlu olmak için, şişede bir cinleri, evlerinde para sıçan eşekleri ya da altın yumurtlayan tavukları olması gerektiğini bilirler. Dahası her durumda, doğru yeri ve yöntemi bilmek belli bir amaca ulaşmak için dürüstlikle çabalayıp durmaktan çok daha fazla işe yarar. Büyü tam olarak, hiç kimsenin mutluluğa layık olmadığı ve eskilerin bildiği gibi, insanla ölçüldüğünde herhangi bir mutluluğun daima kibir (*hybris*) olduğu anlamına gelir, o daima kendini beğenmişliğin ve aşırılığın sonucudur.*Ancak, birileri talihin bacağını aldatmacayla kırabilirse, eğer mutluluk o kişinin ne olduğuna bağlı değil de, sihirli bir cevize ya da açıl susam açıla bağlıysa, işte o zaman, tam da o zaman, ne mutlu ona denebilir.

Mutluluğun hak edilebilecek bir şey olmadığını ifade eden bu çocuksu bilgeliğe, ahlak her zaman itiraz etmiş-

tir. Bu itirazını da, onurumuzla hak ettiğimiz gibi yaşamak ile mutlu yaşamak arasındaki farkı, diğer tüm filozoflardan daha az anlamış olan filozofun sözleriyle dile getirmiştir. Kant şöyle yazmıştır: “Senin içinde yanıp tutuşarak mutluluk isteyen şey içindeki eğilimdir. Bu eğilim senin önce mutluluğu hak etmen gerektiğini koşul haline getirir, bu koşulu koyan da aklındır”. Ancak, layık olabileceğimiz bir mutlulukla, (ya da içimizdeki çocuğun layık olabileceği bir mutlulukla) ne yapacağımızı da bilemeyiz. Eğer bir kadın bizi ona layık olduğumuz için severse bu ne büyük bir felakettir! Eğer mutluluk iyi yapılmış bir işin karşılığı ya da ödülü olarak gelirse ne can sıkıcı bir şeydir!

Büyü ve mutluluğu sıkı sıkıya bir arada tutan bağ kolayca ahlak dışı diyebileceğimiz bir şey değildir, üstelik bu bağ eski bir özdeyişte üstün bir ahlak anlayışının kanıtı olarak yer alır, bu özdeyişe göre mutlu olduğunu fark eden kişi, mutlu olmayı bırakır. Yani mutluluk öznesiyle paradoksal bir ilişkiye sahiptir. Mutlu olan kişi mutlu olduğunu bilemez, mutluluğun öznesi bir özne değildir, en iyisinden bile olsa bir bilinç biçimine sahip değildir. Bu noktada büyü istisnasını ortaya koyar, bir insana mutlu olduğunu söyletebilecek ya da mutlu olduğunu bilmesini sağlayacak tek şey

odur. Kim büyü sayesinde bir şeyden yararlanırsa, mutluluğun farkındalığında örtük olarak bulunan hybris'ten (kibirten) kurtulur, çünkü mutluluk ona sahip olmanın yolunu bulsa da, kişinin kendisine ait değildir. Tıpkı Zeus'un, kocası Amphitryon'a benzerliğinden yararlanarak, güzel Alkmene ile birleştiğinde aldığı haz gibi, çünkü o anda aldığı hazzı ne Zeus olarak, ne dış görünüşünün benzerliğine rağmen güzel kadının kocası Amphitryon olarak almıştır. Neşesi tamamen büyüye aittir, büyü'nün sapa yollarından geçerek elde ettiği şeyin tamamıyla ve bilinçli bir biçimde hazzını yaşar. Sadece büyülenmiş olan gülümseyerek "ben" diyebilir ve gerçekten de sadece ve sadece hak ettiğimizi düşlemediğimiz mutluluk hak edilen mutluluktur.

Yeryüzünde tek bir mutluluk olanağı bulunduğunu söyleyen ilkenin dayanağı, nihai gerekçesi işte budur: Tek mutluluk olanağı ilahi olana inanmak ama ona ulaşmayı istememektir; bu Kafka'nın Janouch ile bir konuşmasında yer alan ümit var ama bizim için değil ifadesinin ironik bir değişkesidir. Açıkça çileci olan bu tez, eğer o "bizim için değil" ifadesindeki anlamını kavrarsak anlaşılabilir hale gelir. Bu tez, mutluluğun sadece başkalarına ait olduğu anlamına gelmez (mutluluğun tam da bizim için olduğu anla-

mına gelir) ama mutluluk, bizi hedeflemediği anda, bizim için olmadığında payımıza düşen şeydir. Yani mutluluk ancak büyü yoluyla bizim olabilir. İşte o noktada, onu kadehin elinden çekip aldığımızda, mutluluk tamamıyla bizim büyüye kadir olduğumuzu bilmemize, çocukluk hüznünden tamamıyla uzaklaşırken yaptığımız el sallama hareketine denk bir şey haline gelir.

Eğer bu doğruysa, eğer kendimizi büyü yapma gücüne sahip hissetmekten başka bir mutluluk yolu yoksa, Kafka'nın verdiği bulmacamsı, şifreli büyü tanımını da anlaşılır hale gelir, Kafka hayatı doğru isimle adlandırdığımız, onu doğru isimle çağırdığımızda geldiğini, çünkü "bunun büyüünün özü olduğunu, yaratmadığını ama çağırdığını" yazmıştır. Bu tanım kabalistlerin ve büyücülerin her zaman büyük bir tutarlılık ve kararlılıkla izledikleri antik gelenek ile de uyum içindedir. Bu geleneğe göre büyü öz itibarıyla gizli isimler bilimidir. Her şeyin, her varlığın aslında görünür adından başka gizli bir adı daha vardır, bu adıyla çağrıldığında mutlaka cevap verir. Büyücü olmak bu gizli adı bilmek ve bu adla çağırmak anlamına gelir. Büyücünün başı sonu belli olmayan -şeytani ve meleklerle özgü- isimler listesi ruhsal güçler üzerinde egemenlik kurmasını sağlar.

Büyücü için gizli isim, o ismi taşıyan canlının ölümü ve yaşamı üzerindeki gücünün simgesinden ibarettir.

Daha kolay anlaşılır başka bir gelenek daha var, bu geleneğe göre gizli isim büyücünün sözüyle nesnenin hizmetimize girmesinin sırrını içermez, daha ziyade onun dilden bağımsızlaşmasını buyuran monogram, tek heceli yapıdır. Gizli isim canlının cennette çağrıldığı isimdir, bu ismi söyleyerek, tüm görünen isimler, tüm isimler Babil'i paramparça olur. Bu nedenle öğretiyeye göre, sihir mutluluğu çağırır, gizli isim aslında, yaratılmış olanı ifade edilmiş olana iade eden harekettir. Son tahlilde büyü isimleri bilmek değildir, ismi büyüden kurtaran harekettir. Bu nedenle çocuk kendine gizli bir dil icat ettiği zamanki kadar mutlu olmayı bir daha asla beceremez. Çocuğun hüznü ne sihirli isimleri bilmediği için, ne de kendisine konulan isimden kurtulmayı başaramadığı içindir. Bunu başarır başarmaz, yeni bir isim uydurur uydurmaz, kendisine mutluluğu veren izin kağıdını ellerinin arasında sıkıca tutar. Bir isme sahip olmak suçtur. İsimsiz adalet, büyü gibidir. Sadece hareketlerle konuşan büyücüler ülkesinin kapısını çalan isimsiz canlıya ne mutlu.

KIYAMET GÜNÜ

Sevdiğim fotoğraflarda beni çeken, beni büyüleyen ne? Basitçe ifade edersem şu olduğunu sanıyorum: Benim için fotoğraf bir biçimde Kıyamet Günü'nün yeri, fotoğraf dünyayı son gününde, Mahşer Günü'nde nasıl görünürse, o biçimde gösteren şey. Bu kesinlikle bir konu meselesi değil. Sevdiğim fotoğrafların ağır, ciddi hatta trajik bir şeyi gösterenler olduğunu söylemek istemiyorum. Hayır, fotoğraf bir yüz, bir nesne, herhangi bir olay gösteriyor olabilir. Mario Dondero gibi bir fotoğrafçının çalışmaları ve Robert Capa gibi aktif gazeteciliğe hep sadık kalmış birinin fotoğrafları mesela. Capa fotoğrafçıya özgü "flânerie", yani aylak fotoğ-

rafçılık denilebilecek şeyi çok sık yapmıştır: amacı olmadan gezinir durur ve karşısına çıkan şeylerin fotoğraflarını çeker. Ancak, “bu karşısına çıkan” –İskoçya’da bisikletle dolaşan iki kadının yüzü, Paris’te bir dükkânın vitrini” mesela– Kıyamet Günü’nde, yani Yargı Günü’nde kurulacak mahkemeye çağrılacaktır.

Fotoğraf tarihinin ta en başından beri, bu söylediğimin doğru olabileceğini mutlak bir açıklıkla gösteren bir örnek vardır. Hepiniz içinde insan figürü görünen ilk fotoğraf sayılan *Boulevard du Temple*’ın (Tapınak Bulvarı) dagerreyotipi tekniğiyle basılan ilk fotoğrafını biliyorsunuzdur. Gümüş şerit Daguerre’nin ofisinin penceresinden günün yoğun bir saatinde çektiği ünlü bulvarın fotoğrafını gösterir. Bulvar o saatte insan ve atlı araba kaynıyor olmalıydı, ama o dönemin aletleri oldukça uzun bir poz verme zamanı gerektirdiklerinden, bu hareket halindeki kitleden kesinlikle ve kesinlikle hiçbir şey görünmemektedir. Bu hiçbir şeyin bir istisnası bulunmaktadır, kaldırımındaki siyah küçük bir gövde, fotoğrafın sol alt köşesinde. Bu gölge çizimlerini boyatmakta olan bir adama aittir, çizimlerini boyatırken uzun bir süre hareketsiz kaldığından ayakkabı boyacısının

sandığına koymak için kaldırdığı ayağı ile poz verir gibi durmuştur.

Kıyamet günü'ne, nihai Yargı Günü'ne daha uygun bir görüntü hayal edemiyorum. İnsan kalabalığı –hatta bütün insanlık– orada ama görünmüyor, çünkü kıyamet gününde verilecek yargı tek bir kişiyi, tek bir hayatı ilgilendiriyor: tam da resimdekini, bir başkasını değil. O hayat, o kişi, aynı zamanda fotoğrafın meleği de olan Kıyamet Günü meleği tarafından hangi biçimde yakalanmış, kavranmış ve ölümsüz hale getirilmiştir? En sıradan ve en gündelik hareketlerinden biriyle, çizmelerini boyatırken! Ölüm anında, o son anda, insan, her insan daima en bayağı ve en gündelik hareketin eline düşer ve fotoğraf makinesinin objektifi sayesinde bu hareket bütün bir yaşamın ağırlığını yüklenir, o önemsiz, hatta sarsak ve aptalca görünen vücut hareketi, o duruş her şeyi özetler ve varoluşun tüm anlamını kendinde toplar.

Hareket ve fotoğraf arasında gizli bir ilişki olduğunu sanıyorum. Hareketin, meleklerle özgü güçlerin tüm düzenini bir araya getirme ve özetleme gücü, fotoğraf makinesinin objektifinde oluşur ve kendi locus'una yani yerine, yere ait zamanına fotoğrafta sahiptir. Benjamin bir kez Julien

Green'den söz ederken, onun karakterlerini, kader yüklü bir hareket ile temsil ettiğini, onları cehennemi bir öte dünyanın geri dönülmezliğinde sabitlediğini yazmıştır. Bu noktada sözü edilen cehennemin pagan bir cehennem olduğunu, Hristiyan cehennemi olmadığını sanıyorum. Hades'de, ölülerin ruhları sonsuza kadar hep aynı hareketi yineleyip dururlar: İksion tekerleğini döndürüp durur, Danaos'un kızları boşu boşuna delik bir testi ile su getirmeye çalışırlar. Ama burada bir cezalandırma söz konusu değildir, pagan gölgeler cehennemlik günahkârların gölgesi değildir. Bu örnekte sonsuz tekrar bir apokatastasis'in¹⁰, bir varlığın sonsuz bir biçimde yeniden ele alınmasının ve özetlenmesinin gizli şifresidir.

İyi bir fotoğrafçı hareketin bu öte dünyasal (eskatolojik) doğasını yakalamayı becerir. Bunu yaparken fotoğrafı çekilenin tekilliğine ve tarihselliğine ait hiçbir şeyi kesip atmaz. Dondero ve Capa savaş haberlerini ya da duvar yıkılmadan bir gün önce Reichstag'ın çatısından çekilen doğu Berlin

¹⁰ *Apocatàstasi*. Yunanca kökenli bu sözcük, restorasyon, yeniden yapılanma anlamları taşıyor. Stoacılar tarafından dünyanın sonunu getirecek büyük yangından sonra kendini bütün özellikleriyle yeniden biçimlendirmesi ve tekrarlamasını anlatmak için kullanılır. Teolojik anlamda ise zamanın sonu geldiğinde her şeyin Tanrı'nın istediği düzende yeniden oluşması. Origenes'in öğretisinde, tüm günahkarlar o zaman hiçbir ayırım gözetilmeden Tanrı'nın affına mazhar olacaktır.

fotoğrafını düşünüyorum. Ya da aynı ölçüde ünlü bir fotoğraf olan, Saurraute'den Beckett'e, Simon'dan Robbe-Grillett'ye kadar *nouveau* (yeni) roman yazarlarının 1959 yılında Editions de Minuit'nin merkez binasının önünde Dondero tarafından çekilmiş grup fotoğrafını, düşünüyorum. Bütün bu fotoğraflar başka şeylerle karıştırılamayacak tarihsel bir iz, bir işaret, silinmez bir tarih içeriyorlar ve her şeyden önce, hareketin kendine özgü, özel gücü sayesinde, bu iz, şimdiyi, kronolojik her türlü zamanınkinden daha acil ve daha güncel bir başka zamana havale ediyor.

Ancak, sevdiğim fotoğrafların her ne pahasına olursa olsun söylemekten çekinmeyeceğim bir başka yönü daha var. Fotoğrafı çekilen kişi bir şeye gereksinim duyuyor, bizden bir şey istiyor. Gereksinim, ihtiyaç kavramının yüreğimde ayrı bir yeri var ve bu kavramı olgusal, gerçek bir zorunlulukla karıştırmamak lazım. Fotoğrafı çekilen kişi günümüzde tamamen unutulmuş olsa da, adı insanların hafızasından tümüyle silinmiş olsa da, buna rağmen –hatta tam da bu nedenle– o kişinin, o yüzün, adına ihtiyacı var, unutulmamaya ihtiyaçları var.

Benzer bir düşünce, Cameron Hill'in fotoğraflarıyla ilgili olarak, –balıkçı kadının görüntüsünün– bir zamanlar ha-

yatta olan kadının adına gereksinim duyduğunu yazdığında Benjamin'in de aklından geçiyor olmalıydı. Belki de tam da bu yüzden, ilk dagereyyotipi fotoğraflara bakanlar gözlerini baktıkları şeyden kaçırmak zorunda kalıyorlardı ve hatta bazen fotoğraftaki kişilerin kendilerine baktıklarını hissediyorlardı ki, tanımadıkları birinden gelen bu dilsiz ve sessiz yönelmeye, o bakışa katlanamıyorlardı (Çalıştığım ofiste yazı masasının yanındaki bir mobilyanın üstünde bir fotoğraf var –oldukça da ünlü bir fotoğraf– Brezilyalı bir kız çocuğunun yüzü, bu çocuk bana gözlerini dikmiş, sert sert bakıyormuş gibi geliyor ve kesinlikle bildiğim şey şu ki, bugün beni kıyamet günündeki gibi yargılayan ve yargılayacak kişi o çocuk olacak.)

Dondero, bir keresinde hayranlık duyduğu iki fotoğrafçı olan Cartier Bresson ve Sebastiano Salgado ile aralarında belli bir mesafe olduğunu dile getirmişti. Bresson'da abartılı bir geometrik inşa, Salgado'da ise abartılı bir estetik mükemmellik görmekteydi. Her ikisinin fotoğrafla ilgili estetik anlayışının karşısına, insan yüzünü anlatılacak bir öykü ya da keşfedilecek bir coğrafya gibi gören kendi anlayışını koymuştur. Benim için fotoğrafların bizden istedikleri şeyin, gereksinim duydukları şeyin estetikle hiç-

bir ilişkisi yok. Bu daha ziyade bir selamete erme, işlediği günahlardan kurtulma gereksinimi. Fotoğraftaki görüntü her zaman bir görüntüden çok daha fazlası olmuştur: bir atığın, işe yaramaz bir şeyin yeridir fotoğraf, kopya ve gerçek, anı ve ümit, duyulur ve düşünülür olan arasındaki en yüksek ayrımın yeridir.

Yeniden dirilme meselesinde Hristiyan tanrıbilimciler kendi kendilerine, aslında tatmin edici bir yanıt bulamadan, hep aynı soruyu sorup duruyorlardı: İnsan vücudu ölüm anında bulunduğu koşullarda mı yeniden dirilecek (yaşlı, kel ve bir bacağı olmadan) yoksa gençliğinin en verimli evresindeyken olduğu gibi mi? Origenes bu sonuçsuz tartışmaları dirilecek olanın beden değil de onun figürü, onun *eidos*'u olduğunu söyleyerek kısa kesmiştir. Fotoğraf bu anlamda ışıklar saçan bedenin nurlu halini yansıtan bir kehanettir.

Proust'un fotoğraflar konusunda saplantılı olduğu, sevdiği ve hayran olduğu kişilerin fotoğraflarını edinmek için her yolu denediği bilinir. 22 yaşındayken aşık olduğu gençlerden biri olan Edgar Auber, ona, ısrarı üzerine kendi fotoğrafını armağan etmiştir. Üstüne ithaf olarak şunları yazmıştır: *Look at my face: My name is Might Have Been,*

I also called No More, To Late, Farewell (Yüzüme bak: “Benim Adım, Olabilirdi, Bana Artık Yeter, Çok Geç, Elveda da derler.”) Bu kesinlikle aşırı güven abidesi ithaf, aslında her fotoğrafa can veren gereksinimi, her fotoğrafın ruhunda bulunan gereksinimi kusursuzca ifade ediyor, bu ithaf her zaman yitip gitmekte olan gerçeği, onu yeniden mümkün kılmak için yakalamaktadır.

Bütün bunlardan yola çıkarak fotoğrafın, yeni kıyamet meleşinin –yani fotoğraf meleşinin– günlerin sonunda, yani her gün, ellerinin arasında tuttuğu yaşam kitabına benzeyen fotoların tanıklık ettiği bu yitip gitmiş isimlerin anımsanmasını istediği söylenebilir.

YARDIMCILAR

Kafka'nın romanlarında karşımıza “Yardımcılar” (*Gehilfen*) olarak tanımlanan yaratıklar çıkar. Ancak yardım meselesine gelince bu tipler hiç de yardım edebilecek yeterlilikteymiş gibi görünmezler. Hiçbir şeyden anlamazlar, ellerinde işlerine yarayacak araç gereç yoktur, aptallık ve çocukluk konusunda üstlerine yoktur, insanı bezdirirler, hatta bazen “arsız” ve “şehvet düşkünü” olurlar. Dış görünüşlerine gelince, birbirlerine, tıpkı sürüngenler gibi, öylesine çok benzerler ki, sadece isimleri (Arturo, Geremia) sayesinde onları birbirinden ayırt edebiliriz. Ancak, dikkatli gözlemcilerdir, “uyanık, hızlı” ve “ele avuca sığmaz” tipler-

dir, gözleri ıslıl ıslıldır, çocuksu davranışlarına karşın, yüzleri yetişkinlerinkine, sanki öğrencilerinkine benzer, uzun ve gür sakalları vardır. Kimdir bilinmez ama birileri onları görevlendirmiştir, insanların yakalarından düşmelerini sağlamak hiç de kolay değildir. Yani kısacası “kim olduklarını bilmeyiz”, belki de düşmanın gönderdiği kişilerdir (bu durum neden gizlenip durduklarını, neden pusuya yatıp insanları gözetlediklerini açıklar). Ama belki de meleklerle, ya da teslim etmeleri gereken mektubun içeriğini görmezden gelen ulaklara benzemektedirler; içeriği görmezden gelirken, gülümsemeleri, bakışları, hatta yürüyüşleri bile bir “mesajmış gibi” görünür.

Hepimiz, Hint efsanelerindeki *gandharva*’lara benzeyen, Benjamin’in “alacakaranlıkta çıkan” ve “yarım kalmış, tamamlanmamış” olarak tanımladığı bu yaratıkları tanıımı-sızdır, bunlar yarı iyi cin, yarı şeytandırılar. Hiçbirinin sabit bir yeri, net ve ayırt edici çizgileri yoktur; aralarında yükseliş ve düşüş halinde olmayanı, düşmanı ya da komşusuyla alışveriş etmeyi, yaşını başını almamış olanı, buna rağmen de olgunlaşmış olanı yoktur, üstelikte hiç biri yorgun ve tükenmiş gibi görünmez, sanki hala uzun bir yolculuğun başındaymış gibidirler”. Diğer arkadaşlarımızdan daha

akıllı ve yeteneklidirler, her zaman hayaller kurup geleceğe ilişkin tasarılar kurarlar, tasarıları gereken tüm niteliklere sahipmiş gibi görünür, ama hiçbir şeyi bitirmeyi beceremezler ve genelde yapıtsız kalırlar. Aslında ilelebet öğrenci kalan tiplerin, iflah olmaz dalgacı ve dolandırıcıların cisimleşmiş halidirler, kötü yaşlanırlar ve en sonunda, istemeden de olsa, onları geride bırakmak zorunda kalırız. Ancak onlarda bir şey vardır, yarım kalmış bir hareket, birdenbire ortaya çıkan bir lütuf, yargılarında ve zevklerinde ortaya çıkan ince hesaplı bir kendine güven, kollarındaki, bacaklarındaki ve sözlerindeki çeviklik havası onların tamamlayıcı bir dünyaya aitliğini kanıtlar, yitirilmiş vatandaşlıklarını ya da ulaşılamaz ve içine girilemez başka bir yere aitliklerini üstü kapalı bir biçimde söyler. Bu anlamda, bize yardım ettiklerini söyleyebiliriz, ama hangi konuda nasıl yardım ettiklerini söyleyemeyiz. Belki bu, tam da yardım edilemez oluşlarından, inatla tekrarlayıp durdukları “bizim için yapacak bir şey yok” lafından, ama özellikle de en sonunda onlara bir şekilde ihanet edeceğimizi biliyor olmamızdan kaynaklanır.

Belki de çocuk tamamlanmamış bir varlık olduğundan, çocuk edebiyatı yardımcılarla doludur, bu yardımcılar

kahramanlarla paralel ilerleyen veya çok yakınlarında olan varlıklardır, ya çok küçüktürler ya da çok büyük, cüceler, larvalar, iyi devler, cinler, kaprisli periler, konuşan cırcır böcekleri ve sümüklü böcekler, para sıçan sıpalar ve büyülenmiş pek çok başka yaratık, bunlar tehlike anında mucize eseri orada bitiverirler, iyi prensesi ya da korkusuz prensi içine düştükleri beladan çekip çıkarırlar. Bunlar öykünün sonunda anlatıcının unuttuğu karakterlerdir, öykü sonlanınca başkahramanlar mutlu mesut günlerini geçirirler ama aslında her şeyi borçlu oldukları, sınıflanamayan o ayak takımıyla ilgili hiçbir şey bilinmez. Bir de bütün büyülerini bir kenara bırakıp diğerk insanlarla birlikte Dukalığına dönerken, Ariele'siz hayatın neye benzediğini Prospero'ya sormayı deneyin.

Pinokyo mükemmel bir yardımcı örneğidir, Geppetto'nun dünyayı dolaşıp “bir somun ekmek, bir bardak şarap” alacak parayı kazanmak için yapmak istediği muhteşem kukla. Pinokyo ne canlıdır, ne ölü, yarı golem yarı robot bir şeydir, daima her türlü ayartılmaya hazır haldedir ama her hatasının ardından “bugünden sonra iyi olacağım” sözünü vermeye de hazırdır. Romanın ilk versiyonunda yazarın aklına romana eğitici bir son eklemek gelmeden önce, insani

olmayanının zarafeti ve ciddiyetinin ebedi arketipi bir an gelir “ayaklarını kurutmak için uzatır” ve utanç verici bir biçimde bir çocuğa dönüşmeden ölür. Lucignolo (Kandil Fitili) da bir yardımcıdır, “kuru, sert, uzun boylu ve zayıf çocukcağız tıpkı bir gaz lambasını yeni fitili gibidir”, Eğlenceler Ülkesi’ni arkadaşlarına o bildirir, eşekkulaklarının uzamaya başladığını fark edince kahkahalarla güler. Walser’in “yardımcıları” da aynı hamurdandır, umutsuzca canlarını dişlerine takarak, vasıfsız demeyelim de, yüzeysel bir yapıta katkıda bulunmak için uğraşırlar. Eğer ders çalışırlarsa –çok çalışıyormuş gibi görünürler– kocaman bir sıfır elde etmek içindir. Dünyanın ciddi saydığı ama aslında çılgınlıktan başka bir şey olmayan bir şeye neden yardım etmek zorunda olsunlar ki? Eğer yürürlerken bir köpek ya da bir başka canlı ile karşılaşırlarsa, ona şunu fısıldarlar: “Sevgili hayvancık, sana verecek hiç bir şeyimiz yok, eğer olsaydı, sana memnuniyetle verirdik”. Diğerlerinden farklı olarak yaptıkları tek şey, sonunda bir çayıra uzanıp acı acı “kendi ahmaklıklarıyla dolu aptal varlıklarına” ağlamaktır.

Nesneler arasında da yardımcı yerine geçenler vardır. Herkes bu işe yaramaz nesneleri saklar, biraz anı biraz da tılsım olsun diye, bu nedenle biraz utanırız ama ne paha-

sına olursa olsun bu işten vazgeçmeyiz. Bazen sakladığımız şey çocuk cinayetlerimize rağmen hayatta kalmayı başarmış eski bir oyuncaktır, bazen yitirilmiş bir kokuyu muhafaza eden ahşap bir kalem kutusu, bazen de “erkek” gömleklerini koyduğumuz çekmecede, mantıklı bir neden yokken saklamaya devam ettiğimiz küçülmüş gömlektir. *Yurttaş Kane* için kızıağı *Rosebud* benzer bir şey olmuş olabilir. Takipçileri için belki de, Malta Şahini de aynı anlama gelir, sonunda “düşlerin yapıldığı maddeden” yapılmış olduğu ortaya çıkar. Ya da Sohn-Rethel’in muhteşem Napoli tasvirinde sözünü ettiği krema makinesine dönüşen motosiklet motorudur. Bu yardımcı nesnelerin, bu itiraf edilmemiş cennetin tanıklarının başına ne gelir, sonları ne olur? Onların gidebileceği bir depo, sonsuza kadar toplanabilecekleri, değerli eşyaların, kutsal şeylerin konulduğu bir sandık var mı? Onlar için Yahudilerin okunamayan ama içinde Tanrı’nın adının yazılı olabileceğini düşündükleri için muhafaza ettikleri kitapları koydukları *genizah*’a benzer kurtarıcı bir yer, bir Nuh’un gemisi yok mu?

Ibn Arabî’nin başyapıtı *Fütuhat-ı Mekkiye*’nin 366. Babı “Mesih’in yardımcılara” ayrılmıştır. Bu yardımcılara *vüzerâ* denir. Bu sözcük *Bin Bir Gece Masalları*’nda pek çok

kez karşılaştığımız vezir sözcüğünün çoğuludur. Vüzerâ, yani vezirler dünyevi zamanda, Mesih zamanının tüm özelliklerine zaten sahip olmuşlardır, onlar o zaman bile son güne ait insanlardır. Burada garip olan –kim bilir belki de tam da bu nedenle– bu insanların Araplar arasından seçilmemiş olmasıdır, Arapların dilini konuşuyor olsalar da, onların arasındaki yabancılardır. Mehdi, yani zaman dolduğunda gelen Mesih, yardımcılara gereksinim duyar, yardımcılar, bir şekilde kendisine rehberlik ederler, aslında rehber olmasalar da, aslında onun sahip olduğu bilgeliğin “durakları” ya da niteliklerinin kişileşmesinden başka bir şey değildir. “Mehdi kararlarını alır, hükümlerini dile getirir ama bunları ancak onlara danıştıktan sonra yapar, çünkü onlar ilahi gerçeklikte mevcut olanın hakiki bilicileridir”. Mehdi, yardımcıları sayesinde hayvanların dilini anlayabilir ve adaletini hem insanlar hem de cinler arasında dağıtır. Gerçekten de yardımcılarının niteliklerinden biri de Tanrı’nın dilini insanların diline aktaran “çevirmen” (mütercim) olmalarıdır. Ibn Arabî’ye göre, bütün dünya ilahi dilin çevirisinden başka bir şey değildir ve yardımcılar bu anlamda ardı arkası kesilmeyen bir teofani’nin¹¹, yani

¹¹ Bir *théophanie* (Yunanca *théo-*, θεός “Tanrı”, ve *phan-*, “görünme”) dini anlamda, bir

Tanrı'nın kendini, sürekli olarak başka şeylerde açığa vurmasının aracılarıdır. Yardımcıların bir başka niteliği de “her şeyi görebilmeleridir”, bu nitelikleriyle “görünmez alanın insanlarını”, yani insan ya da hayvan biçiminde kendilerini gizleyen diğer ulak ve melekleri de görüp tanıyabilirler.

Peki, bizler yardımcıları, çevirmenleri nasıl tanıyabiliriz? Eğer onlar, inananlar arasında saklanan, her şeyi görüp bilecek görüş gücüne sahip yabancılar, onları ayıracak görüş gücü kimde olacaktır?

Benjamin'in çocukluk anılarında hatırladığı kambur cüce, vüzerâ ile Kafka'nın yardımcıları arasında bir ara yaratıktır. Bu “yamuk yumuk yaşamın kiracısı” sadece çocuksu beceriksizliğin simgesi olmakla kalmaz, bir şeyler içmek isteyen bardağını, dua etmek isteyen duasını çalan düzenbaz hergele de değildir sadece. Aslında daha ziyade, ona bakan kişinin “dikkat yeteneğini kaybetmesine” neden olan kişidir. Ona bakan, hem kendine hem de cüceye dikkat edemez hale gelir. Aslında unutulmanın temsilcisi olan

tanrının ya da Tanrı'nın zuhur etmesidir. Bu süreçte de genelde insanlara ilahi bir mesaj ya da sadece bir uyarı gelir. Başlangıçta, bu Yunanca sözcük (θεοφάνια / *theophánia*), bu halkın antik dininde, tanrı heykellerinin tamamının, özellikle de Delphi tapınağında halka açık olarak sergilendiği bir bayramı ifade ediyordu. Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla, sözcük sadece ilahi tezahür anlamında kullanılmaya başlandı. Hz. Musa'ya yanan çalılgın görünmesi ve Mesih İsa'nın doğunu Eski ve Yeni Ahit'in başlıca teofanileridir [ed. n.].

zavallı kambur, her şeyde unutulmuş olan parçayı talep etmek için ortaya çıkar. Bu unutulan parça, tıpkı dikkatsizlik sonucu unutmanın günahların kefareтини önceden ödemekten başka bir şey olmaması gibi, zamanın sonu, dünyanın son günü ile ilgilidir. Yamuk yumuk şekiller, ipe sapa gelmez düşünceler, kambur, her türlü kamburluk, şeylerin unutuluşta aldığı biçimden başka bir şey değildir. Çoktan unutmuş olduğumuz, neredeyse hiç hatırlamadığımız şey Tanrı'nın Krallığıdır, bizler sanki Krallık biz değilmişiz gibi yaşarız. Ama Mesih geldiğinde çarpık çurpuk, yamuk yumuk olan düzelecek, utanç ve çekingenlik kendine güven halini alacaktır, unutulmuş olan kendi kendini hatırlayacak, hatırlatacaktır. Çünkü "onlar ve benzerleri için, eksik ve beceriksiz olanlar için ümit verileceği" söylenmiştir.

Tanrı'nın Krallığının dünyevi zamanda korkunç ve yamuk yumuk biçimlerde mevcut bulunduğu, kıyamet anı öğelerinin bugün rezil ve alaya alınmış gibi gözükken şeylerde saklandığı, aslında utancın gizli bir şekilde şan ve şeref ile ilişkisi olduğu düşüncesi derin Mesihçi bir temadır.

Bugün bize kötülük timsali ve beş para etmez gibi gözükken her şey, son gün kurtarmak zorunda olduğumuz rehine, tutmak zorunda olduğumuz sözdür ve bizi selamete

götürecek yolda kaybettiğimiz yoldaştır. Boruyu çalan meleğin ya da yaşam kitabının elinden düşüp gitmesine kayıtsız kalan dikkatsiz meleğin yüzünde göreceğimiz yüz onun yüzüdür. Bu anlamda yardımcılar kötü okul arkadaşlarına da benzerler, hani şu bize sıra altından ilk kez gördüğümüz açık saçık fotoğrafları uzatanlar ya da birinin bize ilk kez ayıp yerlerini gösterdiği darmadağınık ve pis kiler gibidirler. Yardımcılar bizim tatmin edilmemiş arzularımızdır, onlar kendi kendimize bile itiraf etmediğimiz şeylerdir, yargı günü karşımıza çıkıp Arturo ve Geremia gibi gülümseyeceklerdir. O gün, birisi o zamana kadar yaşadığımız yüz kızarmalarını cennete girişimiz karşılığında verdiğimiz çek olarak kabul edecektir. Hüküm sürmek, krallığa sahip olmak tüketmek anlamına gelir. Tüketilmemiş, tatmin edilmemiş olan artakalan demektir.

Yardımcı yitirilen şeyin figürüdür ya da daha doğrusu yitirilen ile ilişkinin figürüdür. Tıpkı bireysel yaşamda olduğu gibi, kolektif yaşamda da her an unutulmuş figürlerin hepsini anlatmak için kullanılır, bu figürlere ait olan belirsiz kütle geriye döndürülemeyecek şekilde yitirilmiş olanlardır. İçimizdeki ontolojik müsriflik olan unutuş ve yıkımın ölçüsü, anılarımızın ve vicdanımızın merhametini

her an fazlasıyla aşar. Bu unutulmuşun biçimsiz kaosu bize sessiz bir *golem* gibi eşlik eder ve ne atıl ne de etkisizdir, tam aksine, o içimizdedir, farklı biçimde de olsa, bilinçli anıların sahip olduğu güç ile hareket eder. Orada bir güç, unutulmuş olanın bir seslenişi bulunur, bunlar bilinç terimleriyle ölçülecek şeyler olmadıkları gibi, bir miras gibi biriktirilebilecek şeyler de değildirler, ama orada ısrarla bulunuşu her türlü bilgi ve bilinç seviyesini belirler. Yitirilenin gereksinim duyduğu şey, kendisine kulak verilmesi, isteklerinin dinlenmesi ya da hatırlanmak değildir, unutulmuş olarak, yitirilen olarak içimizde kalmaktır onun gereksinimi, bu tam da unutulamaz olan tek şeydir. Bu anlamda işte bu yardımcı eve aittir, ev ahalisinden biridir. O unutulamaz olan metni, yavaş yavaş, hecelerin üstüne basa basa okur ve bu metni sağır dilsizlerin diline çevirir. Dur durak bilmeden yaptığı o el kol hareketleri, mim oyuncularına benzer ifadesiz yüzü bu yüzdendir. O çaresiz, çözülemez, anlam belirsizliği de bu yüzdendir. İşte bu nedenle unutulamaz olana sadece parodi uygundur. Şarkının yeri boştur. Krallığı hazırlayan yardımcıları onun yanında ve etrafında yapılacak işler verilir.

PARODÌ

Elsa Morante, *Arturo'nun Adası*¹² adlı kitabında, büyük bir olasılıkla kendi poetikasıyla ilgili kilit değerinde bir gösterge de içeren, parodi ile ilgili bir düşünce gizlemiştir. “Parodi” terimi (büyük harfle yazılan) kitapta aniden lakap olarak ortaya çıkar, üstelik bu lakap hakaret içeren, incitici bir lakaptır. Romanın merkezindeki kişi sayılabilecek anlatıcı ses Arturo'nun idolü ve babası Wilhelm Gerace'nin lakabıdır. Arturo, bir sözcüğü ilk kez duyduğunda sözcüğün anlamını iyice kavrayamaz ve sözcüğü unutmamak için zihninde tekrarlayıp durur (Üstelik aynı şeyi, babasıyla

¹² Can Yayınları, İstanbul, 2007. çeviren: Şadan Karadeniz.

paylaştığı tek şey olduğunu düşündüğünü gizli ıslık diline çevirirken de yapar). Eve döndüğünde, sözlüğe bakar ve şu açıklamayı görür: “Başkalarının söylediklerini taklit etmek, taklit ederken de başkalarının ciddi bir biçimde yaptığı gülünç, komik, grotesk hale getirmek.”

Bir retorik kitabından alınmış bu tanımın bir yazınsal metne sokulması tesadüfi bir şey olamaz. Romanın sonundan, yani Arturo’yu babasından, adadan ve çocukluğundan ayıracak olan romanın son düğümünün çözüldüğü, gerçeklerin ortaya çıktığı bölümden hemen önce bu terimin yeniden ortaya çıkması tesadüfen kullanılmadığını gösterir. Ortaya çıkan gerçek şudur: “Senin baban bir Parodi!”. Bu kez Arturo, sözlükteki tanımları aklına getirir, babasının zayıf ve zarif görüntüsünde bu lakabı haklı kılacak komik ya da grotesk yanları boşu boşuna arayıp durur. Kısa bir süre sonra, babasının, ona hakaret eden adama aşık olduğunu anlayana kadar bu çabası sürecektir! Bir yazınsal türün adı burada, ciddi olandan komik olana geçişle ilgili bir tersine çevirmeyi gösteren gizli bir şifre değil, arzu nesnesiyle ilgili bir şeydir. Ancak, tam da aynı sebeple, roman kahramanının eşcinselliğinin, (aynı zamanda yazarın sesi de olan) anlatıcı sesin âşık olduğu bir yazınsal türün sembolünden başka bir

şey olmayışının şifresinin, yazara özgü biçimsel özellik olduğu söylenebilir. Orta Çağ metinlerinde örnekleriyle sık karşılaşılabilen ama modern romanda neredeyse tek örneğini Elsa Morante’de bulan özel bir alegorik niyete göre, yazar, bir yazınsal türü –parodiyi– romanının başkahramanına dönüştürmüştür. Bu açıdan bakıldığında *Arturo’nun Adası*, yazarın başlangıçta çok ciddi ve neredeyse efsanevi görünen ama sonunda parodi biçimini almadıkça erişilebilir olmadığı ortaya çıkan bir yazınsal tür için duyduğu umutsuz çocukluk aşkının öyküsü gibi görünmektedir.

Arturo’nun baktığı sözlükteki parodi tanımı nispeten daha modern bir tanımdır. Bu tanım, on altıncı yüzyıl sonunda *Poetica*’sında parodiye kocaman bir bölüm ayıran Scaligero’da billurlaşmış bir örneği bulunan bir retorik gelenekten gelir. Burada okuduğumuz tanım, konuyla ilgili tezleri gün yüzüne çıkaran yüzyıllarca kullanılacak modeli oluşturmuştur: “Nasıl ki, Satira Trajedi’den, Mim Komedi’den kaynaklanırsa, Parodi de Rapsodi’den kaynaklanır. Gerçekten de rapsodoslar (destan anlatıcıları) sahnedeki işlerine ya da anlatılarına ara verdiklerinde sahneye eğlence olsun diye ve dinleyicilerin ruhunu canlandırsın diye o ana kadar olanları tersine çevirip tepe taklak edenler

girerlerdi. Tam da bu nedenle, onların söylediği şarkılara *paroidous* derlerdi, çünkü ciddi mevzunun yanı sıra, ona ilaveten, konuya gülünç başka şeyler de katıyorlardı. Yani Parodi, anlamı, sözcükleri değiştirerek gülünç hale getiren ters yüz olmuş bir Rapsodi'den başka bir şey değildir. Epirrhema¹³ ve Parabasis¹⁴ benzer bir şeydi...”

Scaligero yaşadığı dönemin en zeki adamlarından biriydi, yaptığı tanım, Homeros dönemi şairlerinin destan anlatışına (rapsodia) ve daha sonra yeniden söz edeceğimiz komik parabasis'e gönderme gibi öğeler içerir. Böylece parodinin, kanona özgü değişmez iki özelliği yerleşmiş olur: Önceden var olan bir modele bağlı olması, yani ciddi olandan komik olana dönüşmesi ve uygunsuz yeni içeriklerin eklendiği biçimsel öğelerin muhafaza edilmesi. Böylece Arturo'nun üzerinde düşünüp durduğu o tanıma kaynaklık eden modern el kitaplarındaki tanıma geçiş kısa bir sürede gerçekleşmiştir. Ayın saatlerine ya da İncil metnine kaba saba, estetikten yoksun gülünçlükler sokan *missae potatorum* ve

¹³ Antik Yunan Komedyasında Parabasis'in bir bölümü olarak yer alan, koronun yarısı şarkı söylerken, diğer yarısının ya da korodan birinin halka kamu meseleleriyle ilgili söylev verdiği bölüm.

¹⁴ Parabasis: Antik Attika komedyasında, oyuna ara verilerek koronun izleyiciye, şairin estetik ve politik düşüncelerini açıkladığı bölüm.

Coena Cypriani gibi Orta Çağ kutsal parodileri bu anlamda parodinin mükemmel bir örneğidir.

Klasik dünyanın bildiği parodi teriminin, müzik tekniği alanına ait bir başka, daha eski bir anlamı da vardı. Parodi, şarkı ve söz, *melos* ve *logos* arasındaki ayrılığı gösterir. Yunan müziğinde, aslında, melodi köken açısından sözün ritmine karşılık gelmeliydi. Homeros'un şiirleri okunurken, bu geleneksel bağ çözülür ve rapsodoslar ahenksiz algılanan melodiler kullanmaya başlarlar, bu nedenle onların *para ten oden*, yani şarkıya karşı (ya da şarkının yanı sıra) şarkı söyledikleri söylenir. Aristoteles bu anlamda parodiyi rapsodiye ilk sokan kişinin Thasos'lu Hegemone olduğunu söyler bize. Onun şiir okuma biçiminin Atinalıları gülmekten kırıp geçirdiğini öğreniriz. Oinopas'ın liri hakkında bize söylenen şey, müziği sözden ayırarak lirik şiire parodiyi soktuğudur. Şarkı ile dil arasındaki bu boşluk, bu çatlak, sözcüklerin yerlerini alfabenin hecelerine bıraktığı bir şarkı yazar Callia'da tamamlanmış görünür (beta alfa, beta eta, vb.).

Terimin bu en eski anlamına göre, parodi, müzik ve dil arasındaki "doğal" bağın kopmasını, sözün şarkıdan çözümlü ayrılmasını anlatan bir terim olarak kalır. Ya da tam

tersine şarkıdan sözün çözülmesini anlatır. Aslında müzik ve söz arasındaki geleneksel bağların bu parodik gevşemesi Gorgia ile düz yazı sanatının doğuşunu mümkün kılar. Bağın kopması, yanındaki bir *para*'yı, bir boşluğu serbest kılar, bu boşluğa da düzyazı gelir yerleşir. Bu yazınsal düzyazının kendi içinde şarkıdan (şiirden) ayrıldığıнын göstergesini taşıdığı anlamına gelir. Cicero'ya göre “karanlık şarkı” düzyazı söyleminde duyulur (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*), bu anlamda, yitirilmiş müzik için, şarkının doğal yerini yitirmesi için bir ağıttır.

Parodi'nin Morante'nin evreninin biçimsel anahtarını oluşturması kesinlikle bir yenilik değildir. Ciddi parodi kavramından daha önce de söz edilmiştir. “Ciddi komedi” kavramı belli ki, çelişkili bir kavramdır, bunun nedeni parodinin ciddi bir şey olmayışı değil (aksine bazen çok ciddi bir şey olabilir), parodisini yaptığı eserle özdeşleştiğini iddia edemeyecek oluşudur. Zorunlu olarak şarkının yanında yer alan (*para-oieden*) varlığını ve kendine ait yeri olmayışını reddedemez. Parodi yapan kişiyi, nesnesinin doğrudan bir temsilini yapmaktan vazgeçirecek nedenler çok ciddi olabilir. Morante için bu nedenler önemli olduğu kadar açık ve belirgindir de: Tasvir etmesi gereken nesne –öykü-

nün dışındaki masum hayattır– bu nesne hiçbir şekilde kelimelerle anlatılamaz. Elsa’nın 1950’de yazdığı bir parçada yer alan, Yahudi-Hristiyan mitinden ödünç alarak kullandığı bir açıklama, poetikası açısından çok belirleyici olmuştur: Cennet’ten kovulan insan, kendine ait yeri yitirmiştir ve hayvanların eşliğinde kendisine ait olmayan bir tarihe atılmıştır. Anlatının nesnesi, bu anlamda “parodik” bir şeydir, yani yerin(in) dışındadır ve yazar bunu yinelemekten ve onun mimik mahrem bir paradisini taklit etmekten kendini alamaz. Bu nedenle de, kelimelerle dile getirilemez, tarif edilemez olanı anımsatmak istediğinde, çocuksu araçlara ve kitabın sonunda, yazarın Arturo’nun sesini çaldığı nadir anlardan birinde söylediği gibi “romanlara özgü kusurlara başvurması kaçınılmazdır. Yani Elsa, okurlarının, biraz *Çocuk Kalbi*, biraz da *Define Adası*’ndan yarı masal, yarı gizem taşıyan resimli bir çocuk kitabından çıkmış gibi görünen Useppe ve Arturo gibi kahramanlarının çoğunun parodik ve stereotipik karakterine katlanabilecek, onlardaki boşluğu telafi edebilecek düzeyde olduklarına, saf ve masum okurlar olmadıklarına güvenmek zorundadır.

Hayatın, edebiyatta sadece bir gizemin terimleriyle sunulabilir olması Elsa için benimsenmiş ve çoktan aşılmış bir

teoremdir (“Yani böylece hayat bir gizem olarak kalır” diye not düşüverir Arturo son ayrılıktan önce). Pagan gizemlerinde, erginlerin teatral eylemlere yardımcı olduklarını, bu eylemlerde oyuncakların da kullanıldığını biliyoruz: topaçlar, çam kozalakları, küçük aynalar (kötü niyetli bir muhbir onları *puerilia ludicra*, yani çocuksu eğlenceler olarak tanımlar). Gizemde parodiden başka bir şey olamayacak şey şudur: Parodi dışında gizemi çağırarak, çağrıştıracak, onu akla getirecek başka her türlü girişimin sonu zevksizlik ve abartı olur. Bu anlamda modern gizemin mükemmel temsili olan geleneksel ayin düzeni de parodiktir. Her türlü dünyevi niyetin eksik olduğu, rahiplerin sadık ve inançlı ellerince muhafaza edilmiş olan pek çok kutsal Orta Çağ parodisi buna tanıklık eder. Nietzsche’nin apaçık deliliğin eşiğindeyken Burckhardt’a yazdığı anlamıyla gizem karşısında sanatsal yaratı, karikatür olmaktan öteye gidemez: “Ben Tanrıyım, bu karikatürü ben yaptım, tanrı olmaktansa, Basel’de profesör olmayı tercih ederdim ama bencilliğimi o kadar öteye vardırmam mümkün değil.” Bir çeşit dürüstlikle hareket eden sanatçı, bencilliğini kelimelerle anlatılamaz olanı temsil etmeyi isteyecek seviyeye

getiremeyeceğini hissedince, parodiyi gizemin biçimi olarak kabul eder.

Parodinin, gizemin biçimi olarak gelenekselleşip kurumsallaşması, Orta Çağ şövalye anlatıları ve şiirlerinin anlatısal niyetinin merkezinde yer alan gizemli haleyı, dizginsiz müstehcenlikte bir edebiyatta ters yüz eden Orta Çağ'ın parodik karşı metinleri arasındaki en uç örneğiyle ortaya çıkar. Bu örnek XII. yy. sonlarına doğru eski Fransızcayla yazılmış ve tek kopyası bir el yazmasında muhafaza edilmiş olan bir şiir, *Audigier*'dir. Şiirin başkahramanı olan karşı kahramanın tüm var oluş öyküsü ve soykütüğü en başından itibaren kesinlikle Tanrıça Cloacina'ya özgü karmaşık bir alt yapıda, yani kanalizasyon sisteminde kayıt altına alınmıştır.¹⁵ Babası Turgibus, "Cıvık cıvık bir ülke olan/insanların boğazına kadar boka battığı/kanalizasyondan yüzerek ulaşılan/başka da bir çıkış yolu olmayan" Cocube'nin derebeyidir. Audigier'in kendisini değerli ardılı ve mirasçısı olarak tanıttığı bu soylu derebeyi hakkında şunu biliriz: "Bir sıçtı mı şapka dolar, parmaklar boka dalar, sonra da

¹⁵ Roma'nın en eski ve en karmaşık lağım sistemine Cloaca Maxima denir ve Etrüsk geleneğinden Roma geleneğine geçmiş bir tanrıça olan arınmanın, temizlenmenin simgesi olarak kabul edilen Cloacina tarafından bu lağım sisteminin korunduğuna inanılır.

onları yalar”. Bununla birlikte şiirin gerçek parodik çekirdeği, bir gübrelikte gerçekleştirilen sahte şövalyelik töreninde, özellikle de gizemli yaşlı kadın Grinberge ile ardı arkası gelmeyen atışmalarında yer alır, bu atışmaların sonu Audigier’in “gerçek bir beyefendi” olarak maruz kaldığı bir çeşit bok edebiyatı şakalaşmasına varır.

*Grinberge kışını başını açtı, mal mülk meydandaydı
Altında kıvrım kıvrım duran suratın tam ortasına da
Kışından fişkırان bok yayıldı
Kont Audigier gübre yığının üzerinde tepe taklak olmuştu
Kışını açmadan önce ona iki kere öptüren
Üstündeki Grinberge tendonları ovuyordu*

Burada söz konusu olan, akla hemencecik gelebileceği gibi, izlerine çok daha önce halk kültüründe, folklorik gelenekte rastlanabilecek olân bir rahim regresyonu ya da bir erginlenme töreni provası değildir, bu daha ziyade şövalye maceralarında (*quete*) sahneye konan, oyuna sokulan şeyin cüretkar bir biçimde tepe taklak oluşudur, hatta daha da genel olarak tepetaklak olan saray aşkının nesnesidir, kutşalın saygın alanından aniden çekilip alınarak gübreliğin

dünyevi alanına geri götürülmüştür. Yani bu biçimde şiirin adını bilmediğimiz yazarının, şövalye edebiyatında ve aşk şiirinde zaten var olan parodik bir niyeti kaba saba bir biçimde açık seçik bir hale getirmekten başka bir şey yapmamış olması da mümkündür. Belki de bu şair, kutsal ile kutsal olmayanı, uhrevi ile dünyevi olanı ayıran, aşkı cinsellikten, yüce olanı en aşağı seviyede olandan ayıran eşliği, karmakarışık ve bir daha düzeltilemeyecek şekilde ayırt edilemez hale getirmekten başka bir şey yapmamıştır.

Arturo'nun Adası'nın girişindeki şiirsel ithaf romanın yeri olan "göksel adacık" (çocukluk) ile Limbus¹⁶ arasında bir karşılıklılık ilişkisi kurar. Bununla birlikte söz konusu karşılıklılık acı bir vasiyetname eki gibidir: *Limbus'un dışında, huzur ve sonsuz mutluluk yeri (Elysion¹⁷) yoktur*. Acı olmasının nedeni, mutluluğun sadece parodik bir biçimde var olabileceğini örtük bir biçimde söylemesidir (Mutluluk limbus olarak var olabilir, Hades'in seçilmiş ruhlara ayır-

¹⁶ Bu teolojik terim, Hristiyanlık inancına göre İsa'dan önce doğmuş veya vaftiz edilmeden ölmüş ve ancak herhangi bir günah işlememiş kimselerin öldükten sonra bulunacakları yeri anlatmak için kullanılır. Bu yer bir sınır, bir eşiktir, günahsız ölen bu kişilerin İsa'nın inayeti doğrultusunda cennete alınabileceklerine inanılır.

¹⁷ Yunan mitolojisinde Tanrılarca sevilen kişilerin gideceğine inanılan pagan cenneti, Hades'in şanslı kişilere ayrılmış bölümü. Türkçeye Elysion çayırıkları ya da ovacıkları diye de çevrilen terim, İtalyancada Elysion adaları ya da adacıkları olarak kullanılır.

dığı huzur ve sonsuz mutluluk yeri *Elysion* olarak değil, bir kez daha bir yer değişimi söz konusudur).

Limbus ile ilgili teolojik yazılar okunduğunda, bu yazıların hiç bir şüpheye mahal vermeyecek şekilde, rahiplerin, “ilk çemberi”, cehennem ve cennetin birlikteliğinin, hem tanrısal huzur ve aydınlığa erişmenin hem de tanrısal gazabın birlikteliğinin bir paradisi olarak algılıyor olduklarını gösterdiğini fark ederiz. Cennet, ilk günahın ağırlığını taşımalarına rağmen masum, kutlu kişiler olarak kabul edildiklerinden –vaftiz edilmeden ölmüş çocukları ya da İsa’yı tanıma fırsatı bulamamış doğru ahlaklı paganları– misafir ettiğinden parodiktir. Ancak, en ironik biçimde parodik olan öge cehennem ile ilgilidir. Teologlara göre limbus’un sakinlerinin cezası, acı veren bir ceza olamaz, günahkarlara uygun görülen bir mahkumiyet cezası değildir, onlara uygun görülen ceza bir çeşit yoksun bırakma cezasıdır, Tanrı’nın görüntüsünden sonsuza kadar yoksun bırakılırlar. Bu yoksunluk, cehennemi cezaların ilkinin oluşturur, bu ceza, günahkarlara verilen cezalar gibi değildir, Limbus sakinlerine acı vermez. Onlar, vaftizden kaynaklanan doğaüstünün bilgisine değil de, sadece doğal olanın bilgisine sahip olduklarından, en yüce iyinin eksikliği küçücük bir

üzüntü bile duymalarına neden olmaz. Limbus sakinleri en büyük cezayı doğal bir keyfe dönüştürerek ters yüz ederler ve bu kesinlikle ve kesinlikle parodinin özel ve uç bir biçimidir. Morante'nin gözlerini "gri bir şey gibi" örten hüznün örtüsü de, tam da bu nedenle el değmemiş ve kirletilmemiş adadır. Adı dahi çocukluk limbus'unu çağrıştıran "afacanların evi", Amalfitano'nun eşcinsel eğlencelerinin anısıyla birlikte bir masumiyet parodisi içermektedir.

Özel bir anlam yükleyerek bakarsak, tüm İtalyan edebiyatı geleneğinin parodi damgası taşıdığını söyleyebiliriz. Gorni parodinin (burada da ciddi anlamda), Kutsal Kitabın pasajlarında yeniden üretilenlere oranla, onlarla karşılaştırıldığında, neredeyse eş değer liyakatli bir çift anlamlılığı yeniden üretmeyi amaçlayan Dante'nin üslubunun temel kurucu öğelerinden biri olduğunu göstermiştir. Ancak İtalyan edebiyatında parodik bir özelliğin varlığı daha da içten ve samimi bir şeydir. Bütün şairler dillerine aşıktır. Ancak, genelde, bu aşk, onları sürükleyerek alıp götüren ve tamamıyla benliklerini dolduran dil sayesinde ortaya çıkan bir şeydir: ilahi, aşk, iyilik, şehir, doğa... İtalyan şairlerle –en azından belli bir andan başlayarak– tuhaf bir olay gerçekleşir: onlar sadece kendi dillerine aşıktırlar ve bu dil on-

lara sadece kendi kendini gösterir. Ve bu durum, başka bir tuhaf olayın, yani dillerini sevdikleri kadar ondan nefret ediyor olmalarının da nedenidir –belki de sonucudur. Bu nedenle, onların durumunda, parodi sadece, ciddi biçimlere yerleşip onları ele geçiren az çok komik içeriklerle yol almaz, ama deyim yerindeyse dili parodi konusu yaparak ilerler. Parodi dile (yani aşka) bir bölünme sokar. İtalyan edebiyatının dur durak bilmeyen çift dilliliği (Latince/Volgare¹⁸ ve daha geç dönemde, Latincenin kullanımdan kalkmasıyla ölü dil/canlı dil, yazınsal dil/lehçe bölünmesi) bu anlamda, kesinlikle parodik bir işleve sahiptir. Gramer/ana dili karşıtlığı, Dante’de olduğu gibi, *Hypnerotomachia*¹⁹ adlı eserdeki hüznü ve bilgiçlik taslayan biçimlerde ya da Folengo’nun açık seçik, küfürbaz biçimlerinde de şiirselliği oluşturan öge olarak yer alır. Önemli olan, ne olursa olsun dilde bir gerilim ve bir voltaj farklılığı oluşturabilmek ve parodinin üretici merkezini, elektrik santralını bu farklılık üzerine yerleştirebilmesidir. Yirminci yüzyıl edebiyatında

¹⁸ Latineden İtalyancaya geçiş aşamasında kullanılmış olan halk dili.

¹⁹ *Hypnerotomachia Poliphili* (İngilizce çevirisinin başlığı *Bir rüyadaki aşk kavgası*) tarih boyunca yayınlanmış en ilginç ve tuhaf kitaplardan biri olarak tanımlanan bu kitabın kahramanı Poliphilo (Eski Yunanca “poli”-çok- ve “philos” -sevgili- kelimelerinden “pek çoklarım seven” gibi bir anlam çıkmaktadır) aşkı Polia’nın (pek çok şey) arayışı içinde bir rüya ülkesinde yer almaktadır.

bu gerilimin sonuçlarını göstermek hiç de zor değildir. Parodi burada bir yazınsal tür değildir, edebiyatın kendisini ifade ettiği dilsel aracın yapısının ta kendisidir. Dilin içine bir çeşit “uyuşmazlık” olarak düalizmi sokan (Gadda ve Manganelli gibi) yazarlar karşılarında, hem şiirde hem düzyazıda şarkının, şiirin olmayan yerini parodik açıdan kutlayıp şenlendiren (Pascoli ve daha farklı biçimde Elsa Morante ve Landolfi) gibi yazarları bulurlar. Ancak, kesin bir biçimde öngörülebilir olan, sadece (dilinin ve şarkının) yanında konuşulur ve şarkı söylenir olmasıdır.

Parodi için gerekli olan, nesnesinin ulaşılamazlığı varsayımı ise eğer, Traoubadour²⁰ ve stilnovist (yeni stil) şiir kuşkusuz parodik bir niyet taşır. Bu durum törenselliklerinin hem çocuksu hem de karmaşık özelliğini açıklar. *L'amor de lonh*²¹, birleşmeye çalıştığı nesneden ayrılmayı sağlayan bir parodidir, bu ayrılma dilsel dü-

²⁰ 11. yy.da Fransa'da başlayıp İtalya, İspanya ve Yunanistan'a yayılmış bir şiir geleneği. Müziksel, retorik ve poetik kurgu gibi özellikleri bir arada bulundurulur. Troubadour şarkılar konularını şövalyelik ve saray aşkı temalarından alırlar. Pek çoğu mizahi ve bayağı öğeler de taşır.

²¹ Jaufre Rudel'in bir aşk paradoksunu konu alan yapıtı, pek çok açıdan troubadour şiiri temsil eden bir örnektir. Sahip olmak istemeyen, bu sahip olmama durumunun keyfini çıkarmak isteyen bir aşkı anlatır.

zeyde de geçerlidir. Metrik yapmacıklık ve trobar clus dilde, anlamı, gerçekleşmemiş kalmaya mahkum eden bir gerilimler alanına dönüştüren kutuplar ve düzey farklılıkları oluşturur.

Kutupsal gerilimler erotik düzeyde de yeniden ortaya çıkar. Sıklıkla aynı kişide en rafine maneviyatın yanı başında, edepsiz ve alaycı bir itkinin bulunması her zaman şaşırtıcı bir şey olmuştur (Arnaut bu açıdan örnek bir vakadır, müstehcen *sirventese*'si²² araştırmacılara zor anlar yaşatmaya devam etmektedir). Takıntılı bir biçimde aşk nesnesini uzaklaştırmakla meşgul olan şair, niyetini hemencecik tersine çeviren bir parodici ile simbiyoz içinde yaşar. Petrarca'nın *Canzoniere*'si, büyük bir kararlılıkla Traubodour geleneğe sırtını dönerek şiiri parodiden kurtarmaya çalışır. Reçetesi basit olduğu kadar etkilidir de: Dil düzeyinde, bütünleşmiş ayrılmaz bir tek dillilik (Latince ve Halk dili olan Volgare birbirleriyle iletişim kuramayacak ölçüde farklılaşmışlardır, metrik iniş çıkışlar ortadan kalkmıştır); aşk nesnesinin yanına yaklaşılamazlığının ortadan kaldırılması (kuşkusuz bu, gerçekçi anlamda değil, yaklaşılamaz olanı bir cesede,

²² Sirventese: Uşağın efendisi için yazdığı şiir ya da şarkı.

hatta daha doğrusu bir hayaletle dönüştürerek olmuştur). Ölen Laura, ölen hale, artık şiirin parodi konusu edilemeyecek nesnesidir. *Exit parodia. Incipit literatura.*²³

Yerinden edilen parodi patolojik biçimlerde kendini yeniden gösterir. Laura'nın ilk özyaşam öyküsünün aile soy kütüğüne kaydedilmesini, de Sade'in atalarından birine borçlu oluşumuz, ironik bir tesadüften çok daha fazlasını içerir. Bu özyaşam öyküsü, Marquis de Sade'in yapıtının, *Canzoniere*'nin en acımasız revizyonu olduğunu açıklar. Kendi hayalini ulaşılamaz bir mesafede tutmak için yaptığı hareketle, ona bakılamayacak bir biçimde yaklaşan pornografi, parodinin eskatolojik biçimidir.

Morante'nin "ciddi parodi" formülünü Pasolini'ye kadar genişleten Fortini olmuştur. Fortini, Pasolini'nin son dönem eserlerini Morante ile sıkı bir diyalog içinde okumayı önerir. Bu öneri daha da geliştirilebilir. Öyle bir an gelir ki Pasolini, Morante ile diyalog içinde olmakla kalmaz (şiirlerde ironik bir biçimde ona Basilissa demektedir), ondaki az çok bilinçli bir parodiyi de açığa çıkarır. Dahası, Pasolini de, dilsel bir parodi (Friulyanca şiirleri, romaneskin uygunsuz kullanımı gibi) ile başlamıştır; ama Morante'nin

²³ Parodi gider, edebiyat gelir.

izinden giderek ve sinemaya geçerek, parodiyi içerik düzeyine kaydırması ve ona metafizik bir anlam yüklemiştir. Hayat da, tıpkı dil gibi kendisiyle birlikte bir bölünme getirir (Benzetme şaşırtıcı değildir, Hristiyan evrenini derinden gösteren söz ve yaşam arasındaki doğru denkliktir). Şair, “dinin tesellisi olmadan” yaşayabilir ama parodinin tesellisi olmadan yaşayamaz. Morante’nin Saba kültürünün karşısında, Pasolini’nin Sandro Penna kültürü yer alır, Morante’ye özgü yaşamsallığın kutlanmasının karşısına, Pasolini’de yaşam üçlemesi geçer. Dünyayı kurtarması gereken meleksi çocuklara, Ninetto’nun takdis edilmesi yanıt verir. Her iki durumda da, parodinin temelinde bir temsil edilemez yer alır. Burada da pornografi kıyametvari bir işlevde görülür. Bu çerçeveden bakarsak, *Salò*’yu²⁴ *Tarih*’in (*Storia*’nın)²⁵ bir parodisi olarak okumak yersiz bir şey olmayacaktır.

Parodi, her zaman edebiyatın alametifarikasını oluşturan kurgu ile özel ilişkiler kurmuştur. –Morante’nin ustası olarak bilindiği– kurguya Alibi’nin en güzel şiirlerinden biri ithaf edilmiştir, bu şiir kısaltılmış bir biçimde ondaki müzikal temayı açıklar: “*Kurgu, geçici giysi, kendimi seninle sarıp*

²⁴ Pasolini’nin eserlerinden biri.

²⁵ Morante’nin eserlerinden biri dilimize *Ve Tarih Devam Ediyor* başlığıyla çevrilmiştir.

sarmalıyorum...” Pasolini’ye göre, Morante’nin dilinin de salt bir kurgu olduğu (“(O), kullandığı dil İtalyancaymış gibi yapmaktadır”) bilinmektedir. Aslında, parodi sadece kurgu ile örtüşmemekle kalmaz, onun simetrik karşısını da oluşturur. Çünkü parodi, kurgu gibi, nesnesinin gerçekliğini şüpheli hale getirmez –hatta parodinin nesnesi, öylesine dayanılmaz bir biçimde gerçektir ki, tam da bu nedenle belli bir mesafede tutulur. Kurgunun “sanki öyleymiş” gibisinin karşısına, parodi kendi dramatik “bu kadarı fazla”sını (hatta ‘sanki öyle değilmiş’ini) koyar. Bu nedenle, eğer kurgu edebiyatın özünü tanımlıyorsa, parodi, deyim yerindeyse, edebiyatın eşiğinde, sürekli olarak, ısrarla, gerçeklik ve kurgu, söz ve nesne arasındaki gerginlikte tutulur.

Her yaratının bu iki simetrik kutbu arasında gidip gelen uzaklık ve yakınlığı, belki de başka hiçbir yerde, Beatrice’den Laura’ya geçişteki haliyle yakalayamayız. Dante aşk nesnesini öldürerek, hiç kuşku yok ki, Orta Çağ şövalye şiir geleneğinin ötesine geçen bir adım atmıştır. Ama yaptığı hareket yine de parodik olarak kalır, Beatrice’nin ölümü, bu ismi taşıyan ölümlü canlıdan ismini koparıp aldığından, ondaki ilahi mutluluk özünü topladığından bir parodidir. Yas yokluğunun nedeni budur, sonunda ölümün

değil de, sevginin zaferinin görülmesinin nedeni de budur. Laura'nın ölümü ise, traubaudour ve stilnovist (yeni stil) şiir geleneğinin aşk nesnesinin parodik içeriğinin ölümüdür, aşk nesnesinin artık sadece bir "aura"ya yani haleye dönüşmesi sadece bir *flatus vocis*, yani boş bir sedadır.

Yazarlar bu anlamda, iki büyük sınıftan hangisine yazıldıklarına göre birbirlerinden ayrılırlar: Parodi sınıfına mı? Kurgu sınıfına mı? Beatrice sınıfına mı? Laura sınıfına mı? Ara çözümler de mümkündür: Kurguyu parodi haline getirmek (Elsa'nın çağrısı budur) ya da parodiyi kurgu haline getirmek gibi (Manganelli ve Landolfi'nin yaptığı budur).

Parodinin metafizik çağrısının peşinden gidilirse, jesti en uç noktaya ulaştırılarak, parodinin varlıkta ikili bir gerilim varsaydığı söylenebilir. Dilin parodik bölünmesine zorunlu olarak varlığın ikiye katlanması karşılık gelir, yani ontolojiye denk gelen bir paraontoloji söz konusudur. Jarry bir keresinde gözdesini,* patafizik olarak, metafiziğe eklenen bilim olarak tanımlamıştır. Aynı anlamdan yola çıkarsak, parodi'nin dilin ve varlığın yanında duran şeyin –pratiği– ve teorisi olduğu ya da her söylemin ve her varlığın kendi kendisinin yanındaki varlık olduğu söylenebilir. Metafizik, duyulur deneyimin yanındaki, kesinlikle boş kalması

gereken bir alanın parodik açıklığı olmadıkça, nasıl ki, en azından modernler için imkansız bir şeyse, parodi de kullanılamaz bir zemindir, böyle bir zeminde yolcu kaçınmayacağı sınırlar ve açmazlara çarpıp durur ama bir çıkış yolu da bulamaz.

Eğer ontoloji, dil ile dünya arasındaki –az çok mutlu– ilişki ise, parodi, paraontoloji olarak dilin şeye ulaşmasının ve şeyin de adını bulmasının imkansızlığını ifade eder. Onun alanı –edebiyat– bu nedenle zorunlu olarak ve teolojik olarak yas ve alay tarafından belirlenmiştir (Tıpkı mantığın alanının sessizlik tarafından belirlenmesi gibi). Yine de, bu şekilde, dilin olası tek hakikati gibi görünen şeye tanıklık eder.

Scaligero parodi tanımında belli bir noktada parabasis’den söz eder. Antik Yunan komedisinin teknik dilinde parabasis aktörlerin sahneden çıktıkları ve koronun doğrudan izleyicilere yöneldiği anı anlatır. Bunu yapabilmek için, halk ile konuşabilmek için, koro söylem yeri denen *logeion*’da yerini alır.

Parabasis hareketinde, temsil bölündüğü zaman, aktörler ve izleyiciler, yazar ve halk yerlerini değiştirdiklerinde, sahne ve gerçeklik arasındaki gerilim gevşer ve parodi yegane

çözülmesinin bu olduğunu bilir. Parabasis bir *Aufhebung*²⁶, bir ihlal, bir yürürlükten kaldırmadır, parodinin ihlal edilmesi ve tamamlanmasıdır. Bu nedenle, her zaman, sanatın ironik olarak aşılmasıyla ilgili her türlü olasılığa karşı dikkatli davranmış olan Friedrich Schlegel, parabasis’de komedinin kendi kendisinin ötesine, mükemmel biçim olan, romana doğru gittiği noktayı görür. Sahne diyalogu –parodik olarak ve samimiyetle bölünmüş olan bu diyalog– kendi yanında bir alan açar (bu alan fiziksel olarak *logeion* tarafından temsil edilir) ve şimdi sadece karşılıklı konuşmaya, basit ve insani bir söyleşiye dönüşür.

Edebiyatta anlatıcı sesin okurlara yönelmesi, tıpkı şairin okura yönelmesi gibi, aynı anlamda bir parabasis’dir, parodiye verilen bir aradır. Cervantes’ten Morante’ye, modern romanda parabasis’in göze çarpan işlevi üzerine bu perspektiften bakarak düşünmek iyi olacaktır. Kapı dışı edilmiş ve rütbesi alınmış okur, yazarın yerine değil, ama bir çeşit ara dünya mekanına girer. Parodi, yani şarkı ve söz arasındaki, dil ve dünya arasındaki bölünme, aslında insan sözünün yeri olmadığını hatırlatıp anıyorsa da, parabasis’de bu acı verici yersizliğin yakıcılığı bir an için azalır, ana vatan-

²⁶ Kapsayıp aşma [ed.n.].

da silinir. Tıpkı Arturo'nun adasıyla ilgili söyledikleri gibi olur: "hiç var olmamış gibi davranmayı yeğliyorum. Bu yüzden artık görünmeyene kadar o tarafa bakmamak en iyisi. Bana o anı bildir."

ARZU ETMEK

Arzu etmek en basit ve insani şeydir. Madem öyledir, peki neden arzularımız, kendi kendimiz için bile itiraf edilemez şeylerdir? Neden arzularımızı söze dökmek bize böylesine zor gelir? Öylesine zordur ki, arzularımızı gizli tutarız, onlar için, içimizde bir yerlerde mumyalanmış halde bekleyip kaldıkları gizli bir yer oluştururuz.

Arzularımızı hayal etmiş olduğumuzdan, onları dile getiremeyiz. Onları tuttuğumuz kriptoyu, yani gizli yer aslında, tıpkı henüz okumayı bilmeyen çocuklar için hazırlanmış resimli bir kitap gibi, tıpkı okuma yazması olmayan bir halkın *Images d'Epinal*'i gibi, sadece imgeleri (hayalleri) içerir.

Arzuların bedeni bir imge, bir hayaldir. Arzuda itiraf edilemez olan şey, onda kendimiz için yarattığımız imgedir.

Birisine kendi arzularını hayaller (imgeler) olmadan iletmek acımazsızca bir şeydir. Aynı kişiye hayallerimizi, arzular olmadan iletmek can sıkıcıdır (tıpkı rüyaları ya da yolculukları anlatmak gibi). Ama her iki durumda da kolaydır. Asıl zor olan, hayal edilmiş arzuları ve arzulanmış hayalleri iletmektir. Tam da bu nedenle bu işi erteleriz. Ne zamana kadar mı? Sonsuza kadar yanıtsız kalacaklarını anlamaya başladığımız ana kadar... Ve işte o itiraf edilmemiş arzu tam da bizizdir, sonsuza kadar içimizdeki gizli yerde, arzularımız için oluşturduğumuz yerde tutsak kalan bizler.

Mesih arzularımız için gelir. Arzularımızı yerine getirmek için onları hayallerden ayırır. Ya da daha ziyade, arzularımızın zaten yerine getirildiğini göstermek için onları hayallerden ayırır. Hayal ettiğimiz şeye, zaten sahip olmuşuzdur. Yerine getirilmiş arzünün hayalleri –yerine getirilmemiş hayaller olarak– kalır geriye. Yerine getirilmiş arzularla, Mesih cehennemi oluşturur, yerine getirilemez hayaller ise Limbus'u. Sonunda, hayal edilmiş arzuyla, saf sözle, cennetin huzur ve mutluluğu oluşturulur.

ÖZEL VARLIK

Orta Çağ filozofları aynaların büyümesine kapılmışlardı. Özellikle merak ettikleri şey aynalarda görünen imgelerin doğasıydı. Onların varlığı (ya da daha doğrusu, varlık olmayanı) hangisiydi? Beden mi yoksa beden olmayan mıydılar? Töz müydüler yoksa ilinek mi? Renkle, ışıkla ya da gölgeyle özdeşleşiyorlar mıydı? Yerel bir devrim yetisine sahip miydiler? Ayna biçimleri nasıl içine alıyordu?

Kuşkusuz imgelerden ibaret olmak çok özel bir şey olmalıydı, çünkü sadece beden ya da töz olsalardı, zaten maddi bir varlık olan aynanın işgal ettiği yeri nasıl olur da işgal edebilirlerdi? Yerleri ayna olsaydı, aynanın yeri değiştiğinde onunla birlikte imgelerin de yerinin değişmesi gerekirdi.

Her şeyden önce imge bir töz değil, bir ilinektir, aynada bir yerdeymiş gibi değil, bir öznedeymiş (*quod est in speculo ut in subiecto*) gibi bulunur. Orta Çağ filozofları için bir öznde olmak, tözsel olmayanın, yani kendi için olmayanın ama bir başka şeyde olanın varlık biçimidir (Aşk deneyimi ve imge arasındaki yakınlık nedeniyle hem Dante'nin hem de Cavalcanti'nin aşkı, aynı anlamda, yani "tözdeki ilinek" olarak tanımlamaları şaşırtıcı değildir).

İmgenin, tözsel olmayan bu doğasından kaynaklanan iki özelliği vardır. Töz olmadığından, sürekli bir gerçekliğe sahip değildir, yerel bir hareket ile devindiği de söylenemez. Daha ziyade, imge her an onun karşısında durup ona bakan kişinin varlığına ya da hareketine göre doğar. "Tıpkı ışığın her zaman ışık kaynağının varlığına göre yeniden yaratılması gibi, aynanın içindeki imgenin de aynaya bakan kişinin varlığına göre her seferinde yeniden üretildiğini söyleriz."

*

İmge olmak kesintisiz bir biçimde üretilmektir (*semper nova generatur*). Üretiliyor olmaktır, töz olmamaktır, imge Talmud'un söylediği gibi, Tanrıyı yücelten ilahiler söyledikten sonra hemencecik hiçliğe gömülen melekler gibi her an yeniden yaratılır.

İmgenin ikinci karakteri, nicelik kategorisine göre belirlenebilir olmayışı, tam olarak bir biçim ya da bir görüntü olmayışıdır, o daha ziyade “bir imge ya da bir biçimin görüntüsü, türüdür (*species imaginis et formae*)”. Kendinde imge, ne uzun ne geniş olabilir, “sadece uzunluk ve genişlik görüntüsüne sahiptir”. Yani imgenin boyutları, ölçülebilir nicelikler değil, sadece görüntüler, yani dış biçim, görünüş, var olma biçimleri ve “elbiseler”dir (*habitus vel dispositiones*). Bu durum, –yani sadece bir “elbiseye/alışkanlığa” ya da bir *ethos*’a gönderme yapabilmek– “bir öznedeki varlık” ifadesinin en ilginç anlamıdır. Yani bir öznenin içinde olan, bir görüntünün, bir kullanımın, bir hareketin biçimine sahiptir. O asla bir şey (nesne) değildir ama her zaman ve sadece “bir şeyin görüntüsüdür”. “Dış görünüş”, “görünüş”, “görünüm”, “vizyon” anlamlarına gelen *species* terimi, “bakmak, görmek” anlamlarına gelen bir kökten türer ve bu kök *speculum* (ayna), *spectrum* (imge), *larva* (hayalet), *perspicuus* (saydam) sözcüklerinde de bulunur ve *speciosus*, güzel sözcüğünde kendini görünür kılan anlamında, *specimen*, yani örnek, numune sözcüğünde, *spectaculum*, yani gösteri, oyun sözcüklerinde açıkça görülür. Felsefi terminolojide *species* sözcüğü, Yunanca *eidos* sözcüğünü çevirmek için

kullanılır (*genos*'u çevirmek için *genus*, genere sözcüklerinin kullanılması gibi), terimin doğa bilimlerinde (hayvan ya da bitki türü) ve ticaret dilinde kazanacağı anlamın nedeni budur, ticaret dilinde terim “mal” anlamına gelecektir (özellikle de “uyuşturucu, uyarıcı ilaç” ve “baharat” anlamında), daha sonra da para anlamına gelecektir (*espèces*).

İmge, özü, bir tür olmak, bir görünürlük ya da bir dış görünüş olmak olan bir varlıktır. Özü kendini görünür kılmasıyla, türüyle örtüşen varlık özeldir.

Özel varlık kesinlikle tözel değildir. Özel varlığın, bir türe ait olanın kendine ait bir yeri yoktur, bir özneye rastlar, o öznenin başına gelen şey olur, o öznedeki bir *habitus* ya da bir varlık biçimi gibi, aynadaki imge gibi bulunur.

Herhangi bir şeyin türü onun görünürlüğüdür, yani onun saf düşünülebilirliğidir. Kendini görünür kılmasıyla, kendini ortaya çıkarmasıyla, kendini açığa vurmaıyla örtüşen varlık özeldir. *

Ayna, içinde, bir imgeye sahip olduğumuzu ve aynı zamanda bu imgenin bizden ayrılabilceğini, bizim “görüntümüzün” ya da imgemizin bize ait olmadığını keşfettiğimiz yerdir. İmgenin algılanması ve ondakinin tanınması arasında, bir ara, bir zaman süresi vardır, bu araya Orta Çağ

şairleri aşk derler. Narkissos'un aynası, bu anlamda, aşkın kaynağıdır, eşi benzeri görülmemiş ve zorlu bir deneyimdir, bu deneyim imgenin bizim imgemiz olduğunu ve bizim imgemiz olmadığını söyler.

Bu ara ortadan kaldırılırsa, –bir an için bile olsa– imgede sevilen ve yadsınan olmaksızın tanınırsak, bu bir daha seve-memek anlamına gelir, kendi türünün efendisi olduğunu sanmak, onunla örtüşmek anlamına gelir. Algı ve tanıma arasındaki ara belirsiz bir süre için uzatılırsa, imge bir hayalet gibi içselleştirilir ve aşk psikolojinin konusu olur.

Orta Çağ'dakiler türe *intentio*, *intenzione* diyorlardı. Bu terim, her varlığın iç gerilimini (*intus tensio*), onu, kendine bir imge bulmaya, kendini iletişim kurmaya iten şeyi adlandırır. Bu anlamda tür, gerilimden başka bir şey değildir, her varlığın kendi kendisini arzuladığı aşktan başka bir şey değildir. Her varlık kendi varlığında ısrar etmeyi, kararlı olmayı, kendi kendisiyle iletişim kurmayı arzular. İmgede, olmak ve arzulamak, var oluş ve çaba birbirlerine kusursuzca denk düşerler. Bir başka varlığı sevmek: onun görüntüsünü arzulamak, yani kendi varlığında ısrar etmeyi, kararlı olmayı arzulamak, arzulayanın arzusuyla arzulamak anlamına gelir. Bu anlamda özel varlık ortak ve genele, cinse

özgü özellikler taşıyandır ve bu, imge ya da insanlığın yüzü gibi bir şeydir.

Görüntü (tür) cinsi bir kez daha bir alt türe bölmez, onu gözler önüne serer. Onda arzulayarak ve arzulanarak, varlık görüntü haline, görünür hale gelir. Özel olmak, birey olmak, sadece ona ait olan şu ya da bu niteliklerle özdeşleşmek anlamına gelmez. Tam aksine, herhangi biri olmak, yani kendi niteliklerinden her biriyle cins açısından hiçbir fark gözetmeden aynı olan, bu niteliklerle, hiçbirinin ona bir kimlik kazandırmasına izin vermeden birleşen bir varlık olmak anlamına gelir.

“Her varlık arzulanabilirdir” ifadesi bir totolojidir.

“Specioso” güzel anlamına gelir, daha sonra, hakiki olmayan, görünür anlamına gelir. Specie (tür, görünüş) görünür kılan anlamına gelir ve daha sonra, bir sınıflama ve bir eşdeğerlilik ilkesini anlamlandırır. Far specie, özel olmak, yerleşik kurallara uymayarak (olumsuz anlamda) “şaşırtmak, aptallaştırmak” anlamına gelir, ama bireylerin bir tür (bir görüntü) oluşturmaları güven vericidir ve rahatlatıcı bir şeydir.

“Specie” (görüntü, tür) teriminin bu çift anlamından daha öğretici bir şey yoktur. Specie (görüntü) gözler önü-

ne serilen ve iletilen, görünür kılan şeydir, aynı zamanda, bir madde (töz) ya da ayırıcı bir farklılıkta sabitlenebilen –her şeye, rağmen bedeli ne olursa olsun sabitlenmesi gereken– şeydir, bir kimlik oluşturabilmek için bu gereklidir.

Kişi (*persona*) köken olarak maske anlamına gelir, yani fazlasıyla “özel” olan bir şeydir. Kişiye yüklenen ve onu zapt eden toplumsal, psikolojik ve teolojik süreçlerin anlamını, Hristiyan teologların bu terimden Yunanca *hypostatis*’i, yani maskeyi bir töze (tek bir tözde üç kişi) bağlamak için kullanılan şeyi çevirmek için yararlanmış olmalarından daha iyi gösteremez. Kişi, görüntünün yakalanmasıdır ve onun özdeşleşmeyi, kimliklenmeyi mümkün kılmak için bir töze demir atmasıdır. Kimlik kartları bir fotoğraf barındırırlar (ya da görüntüyü (türü) yakalayan bir başka aygıt).

Özel olan, nerede olursa olsun, kişisel olana, kişisel olan da tözsel olana indirgenmelidir. Görüntünün bir kimlik ve sınıflama ilkesine dönüşmesi kültürümüzün ilk günahı, yani doğuştan getirdiği günahdır ve onun en amansız, en acımasız aygıtıdır. Bir şey özelliğinin kurban edilmesi şartıyla kişileştirilir –o şeye bir kimlik atfedilir. Aslında, bir varlık –bir yüz, bir hareket, bir olay– birine benzeyerek değil de, herkese benzeyerek özel olur. Özel varlık mükem-

mel bir biçimde ortak kullanıma sunulduğu ama kişisel mülkiyet nesnesi olamadığı için şahane bir şeydir. Kişisel olana şeylere gelince, bunların ne kullanılması ne keyfinin sürülmesi mümkündür, onlar sadece benimseme ve kıskançlık konusudur.

Kıskanç kişi, özel ile kişisel olanı karıştırır, gaddar kişi ise kişisel olanla özel olanı. *Jeune fille* (genç kız) kendi kendini kıskanır, iyi bir eş kendi kendine gaddarca davranır.

Özel varlık sadece kendi iletilebilirliğini iletir. Ancak, bu iletilebilirlik, kendi kendisinden ayrılır ve özerk bir alanda oluşturulur. Özel, görüntü, bir gösteriye dönüşür. Gösteri genel, cinse özgü varlığın ayrılmasıdır, yani aşkın imkansızlığı, ve kıskançlığın zaferidir.

BİR HAREKET²⁷
OLARAK YAZAR

²⁷ Bir jest olarak yazar (*gesture*) [ed.n.].

22 Şubat 1969 tarihinde Michel Foucault, “Fransız Felsefe Cemiyeti”nin üyeleri ve davetlileri huzurunda “Bir yazar nedir?” başlıklı konferansını vermişti. Onu aniden ünlü kılan *Les mots et les choses* [*Kelimeler ve Şeyler*] adlı çalışması iki yıl önce yayımlanmıştı. Dinleyiciler arasında (konferansçıyı sunan Jean Wahl dışında, Maurice de Gandillac, Lucien Goldman ve Jacques Lacan da vardı). Salondakilerden hangilerinin entelektüel modayı takip eden meraklılar, hangilerinin konferans konusuyla ilgili beklentileri olanlar olduğunu fark etmek hiç de kolay değildir. Salondakilerle biraz karşılıklı konuşup şakalaştıktan hemen sonra, Fouca-

ult, bir Beckett alıntısını (“Kimin konuştuğunun ne önemi var, demişti biri, kimin konuştuğunun ne önemi var”) çağdaş yazın etiğinin temel ilkesi ya da özlü sözü olarak kullanılarak, yazara gösterilen kayıtsızlığı dile getirmişti. Yazın söz konusu olduğunda, onun önerisi, bir öznenin ifadesinden çok, yazan öznenin içinde bulunduğu bir alan açılması ve bu alanda yazan öznenin sürekli olarak yitip gitmesidir: “Yazarın izi, onun yokluğunun tekilliğinden başka bir yerde bulunmaz”.

Yine de, Beckett alıntısı, söylediklerinde bir karşıtlık olduğunu gösterir, bu karşıtlık ironik bir biçimde konferansın gizli temasını çağrıştıırır gibi gözükmektedir. “Kimin konuştuğunun ne önemi var, demişti biri, kimin konuştuğunun ne önemi var.” Yani o halde, herhangi bir isme ya da yüze sahip olmasa da *biri* vardır ve bu sözceyi dile getirmişti, bu kişi olmadan, konuşanın önemini yadsıyan sav dile getirilemezdi. Yazarın kimliğinin önemiyle ilgili her şeyi reddederken, aynı hareketle, ondaki indirgenemez zorunluluğu da dile getirip doğrulamış olur.

Bu noktada Foucault söylediğinin anlamını açıklığa kavuşturabilir. İddiası sıklıkla birbirine karıştırılan iki kavram arasındaki ayrım üzerinde temellenmektedir. Kesin-

likle devre dışı kalacak olan gerçek birey olarak yazar ve Foucault'nun çözümlemesinin merkezi haline getirip üzerinde yoğunlaşacağı konu olan yazarın işlevi. Yazarın adı, ne betimleme, ne tanımlama düzeyinde diğer özel isimler gibi bir özel isimdir. Örneğin, Pierre Dupont'nun mavi gözleri olmadığını ya da sandığım gibi Paris'te doğmadığını ya da nedense ona yakıştırmış olduğum hekimlik mesleğini icra etmediğini fark edersem, ondan söz etmek için kullandığım Pierre Dupont özel adı, yine de aynı kişiyi adlandırmayı sürdürecektir, ama eğer ben Shakespeare'in ona atfedilen trajedileri değil de Bacon'ın *Organon*'unu yazdığını keşfedersem, yazar Shakespeare'in adının işlevinin değişmediğini söylemem olanaklı değildir. Yazarın adı sadece medeni durumunu ifade etmez, “bir söylemin içinden çıkıp, o söylemi üreten gerçek ve dışsal kişiye doğru ilerleyen bir özel isim değildir”. O ad, o isim, daha ziyade, “metinlerin sınırlarına” yerleşir, söz konusu metinlerin belli bir toplumdaki dolaşım rejimini ve yasasını tanımlar. “Bu nedenle, bizimki gibi bir kültürde yazar işleviyle donatılmış söylemler olduğu gibi, bu işlevden yoksun olan söylemler de vardır... Yazar-işlevi, bir toplumda bazı söylemlerin işleyiş, varoluş ve dolaşımda olma biçimlerini tanımlar”.

Günümüzde yazar işlevinin çeşitli özellikleri: yazara telif hakkı sağlayan özel bir kullanma/mülk edinme rejimi sunarken, aynı zamanda bir metnin yazarını cezalandırma ve kovuşturma olanağını, aynı işlevin farklı biçimlerinin birbiriyle örtüştüğü bilimsel ve yazınsal metinlerdeki söylemleri seçme ve birbirinden ayırt etme olanağını, metinlerden bir kanon oluşturarak ya da tam tersini yaparak onları bir kimlik doğrulamasına tabii tutma olanağını, metinlerin uydurma/sahte karakterini tespit etme olanağını; sözceleme işlevinin eşzamanlı olarak farklı yerlerde bulunan birden fazla özneye dağılmasını, ve en sonunda, yazarı, yapıtının sınırları ötesinde, “bir söylemsellik göreviyle” oluşturan söylemsellik ötesi bir işlev kurma olanağını da beraberinde getirir (Marx *Kapital*’in yazarı olmaktan çok daha fazlasıdır, aynı şey Freud için de geçerlidir, *Rüyaların Yorumu*’nun yazarı olmanın çok daha ötesindedir).

Söz konusu konferanstan iki yıl sonra, Foucault, Buffalo Üniversitesi’nde sözünü ettiğimiz konferansın değiştirilmiş bir versiyonunu sunar, birey olarak yazar ve işlev olarak yazar arasındaki karşıtlığı daha da belirgin bir biçimde ortaya koyar: “Yazar, yapıtı dolduran sonsuz anlamların kaynağından başka bir şey değildir. Yazar yapıtlarından önde

gelmez. O belli bir işlevsel ilkedir ve bu ilke sayesinde kültürümüzde, kendini sınırlar, dışlar ve seçer: Kısacası, yazar, kurgunun serbestçe oluşturulmasını, oluşturulan kurgunun serbestçe bozulmasını ve yeniden oluşturulmasını, serbestçe dolaşıma sokulmasını ve manipüle edilmesini engellemeye yarayan ilkedir.”

Bu yazar-özne bölünmesi, bu bölünmenin toplumdaki işlevini somutlaştıran aygıtlarca gerçekleştirilir, bu bölünmede Foucaultcu stratejiyi derin bir biçimde gösteren bir hareket/jest bulunur. Foucault bir yandan, çeşitli vesilelerle özne üzerine çalışmayı asla bırakmadığını tekrarlayıp durur, öte yandan araştırmalarının bağlamında, özne canlı bir birey olarak, her seferinde yalnızca onu oluşturan özneleştirmelerinin nesnel süreçleri sayesinde mevcut hale gelir, aygıtlar onu kaydeder ve güç mekanizmalarına hapseder. Büyük bir ihtimalle, tam da bu nedenle saldırgan tavırlı eleştirmenlerin, Foucault’ya ete kemiğe bürünmüş bireye karşı gösterdiği mutlak kayıtsızlık ve öznellik üzerine geliştirdiği tamamıyla estetik bakış nedeniyle karşı çıkma gerekçelerinde tutarsızlık yoktur. Foucault bu bariz aporia’nın kesinlikle farkındaydı. Foucault, seksenli yılların başında *Dictionnaire des philosophes* için kendi yön-

temini sunarken şöyle yazıyordu “oluşturucu bir özneye felsefi olarak başvurmayı reddetmek, bu özne yokmuş gibi yapmak ve onu saf bir nesnellik adına soyutlamak anlamına gelmez, bu reddedişin amacı, aslında özne ve nesnenin birbirine dönüşmesi ve birbirini oluşturması ve birinin diğerinin işlevine dönüşmesinden ibaret bir deneyimi tanımlayan süreçleri görünür hale getirmektir.” Yazar hakkındaki konferansın ardından yapılan tartışmada, kendisine tekil (bireysel) özneyi silme niyeti taşıdığını söyleyen Lucien Goldmann’a ironik bir tonla cevap verebilmiştir: “Yazar-işlevinin nasıl uygulandığını tanımlamak... yazarın var olmadığını söylemek ile eşdeğer değildir... Gözyaşlarımızı tutalım yani.”

Bu bakış açısıyla bakıldığında yazar-işlevi bir özneleştirme süreci gibi görünür, bu süreç sayesinde bir birey belli bir metinler bütüncesinin yazarı olarak kimlik kazanır ve o metinlerin yazarıyla özdeşleşir. Bu biçimde, birey olarak özne üzerine her türlü araştırma, yerini, söylemin düzeni içinde öznenin hangi biçimlerde ve hangi koşullar altında görünebileceğini tanımlayan özet bir bilgiye bırakmak zorundaymış gibi görünür. Foucault’nun sürekli tekrarladığı teşhisine göre, söylemin düzeninde “yazarın izi sadece

yokluğunun tekilliğinde bulunur; yazara düşen yazma oyununda ölü rolüdür”. Yazar ölmemiştir, ama kendini yazar olarak ortaya koymak, bir ölünün yerini işgal etmek anlamına gelir. Bir özne-yazar vardır ve her şeye rağmen bu kişi ancak kendi yokluğunun izleri sayesinde varlığını kanıtlar. Ama bir yokluk nasıl olur da tekil olabilir? Bir birey için bir ölünün yerini işgal etmek, boş bir yere kendi izlerini bırakmak ne anlama gelir?

Foucault’nun yapıtında, bu güçlüğün tematik açıdan bilincine varılan, öznenin tanınamazlığının bir an için tüm ihtişamıyla gözler önüne serildiği belki de tek bir metin vardır. Söz konusu metin, *La vie des hommes infâmes*²⁸ aslında, başlangıçta bir arşiv belgeleri, gözaltı kayıtları ya da *lettres de cachet*²⁹ antolojisine giriş olarak tasarlanmıştır. Bu antolojide yer alan belgelerde güç ile karşılaşma tam da, utanç damgasının, başka türlü kendileriyle ilgili herhangi bir iz bırakmayacak olan insan var oluşlarını, gece ve sessizlikten çekip kopardığı anda gerçekleşir.

²⁸ *La Cahiers du chemin*, n 29, 15 Ocak 1977, ss. 12-29 (“Rezil insanların yaşamı”) [ed.n.].

²⁹ Kraliyet mührüyle kapalı, resmi belgeler, mektuplar, özellikle mahkeme kararları, hapishane ve hastane belgeleri.

21 Nisan 1701'de, Paris'teki Bicêtre Hastanesi'ne kapatılan ateist ve homoseksüel mezarlık bekçisi Jean Antoine Touzard'ın ağzını yüzünü buruşturup durması ve 31 Ağustos 1707 Charenton Islahevi ve Hastanesi'ne yatırılan Mathurin Milan'ın bıkıp usanmadan sürekli konudan konuya atlayışı ve ne dediğinin bir türlü anlaşılamaması, onların üzerine sadece bir anlığına yansıyan gücün ılık huzmesinde, bir an için parıldayıp göze çarpar hale gelir, ve her şeye rağmen o anlık aydınlanmada, özneleşmeyi aşan bir şey, onları utanç kaynağı kişiler olmaya mahkum eder, ve bu arşivin kısacık notlarında, tıpkı bir başka hayatın ve bir başka hikayenin ılıklı izleri gibi kaydedilir. Kuşkusuz, kötü şöhreti olanların, ahlaksız, hayâsız damgası taşıyanların hayatları sadece, bu insanları, bir an için kötü söylemlerin ve eylemlerin faili olarak sabitleyerek, onları güç söyleminin parçası yapan alıntıda görünür; ya da o kötü şöhretin içinde, o ahlaksızlıkta* yer alan bir şey kendi adını ısrarla talep eder, her türlü ifade ve anının ötesinde kendi kendine tanıklık eder, tıpkı bize bakan tanımadığımız bir kadının uzak olduğu kadar yakın yüzünü gösteren fotoğraflardaki gibi.

Bu hayatlar, kendilerini sonsuza dek kötü şöhretin, ah-

laksızlığın acımasız arşivine nesilden nesile aktarılırsınlar diye emanet etmiş olan şüpheli, dikkat çekici kısa notlarda hangi biçimde bulunurlar? Bu notları düzeltmiş olan en alt seviyedeki memurlar, isimsiz katipler, kuşkusuz ne tanınmak ne de temsil etmek niyetini taşıyorlardı, tek amaçları kötü şöhreti damgalamaktı. Her şeye rağmen, en azından bir an için o sayfalarda hayatlar, kapkara, göz alıcı bir ışıkla parıldayıp durur. Ancak, bu nedenle, söz konusu hayatların, orada kısaltılmış bir halde de olsa, bir şekilde iletilmiş oldukları, bir şekilde bilinir kılındıkları söylenebilir mi? Tam aksine, onları sabitlemiş olan hareket/jest, onların elinden her türlü sunum imkanını da sonsuza tek çekip almış gibi görünür, sanki bu hayatlar, dilde sadece ancak ifade edilmeden kalmaları koşuluyla görünürler.

O halde, 1982 tarihli metnin, yazar hakkındaki konferansın şifresinin anahtarı olarak, kötü şöhretli hayatın, bir şekilde, yapıtta yazarın varlığı-yokluğu paradigmasını oluşturduğuna ilişkin bir şeyler içermesi mümkündür. Her ifade ediminde, ifade edilmeden kalan şeye jest/hareket dersek, o halde, yazar metinde sadece bir jest (hareket) olarak, yani tam da kötü şöhret olarak mevcuttur,

yazarı mevcut kılan bu hareket ifadeyi de, tam da ondaki merkezi bir boşluğa yerleştiği ölçüde mümkün kılar.

Bize, bir hayatın, sadece sessiz kalan yanıyla ve bir yüz ifadesiyle, bir ağız burun kıvrımasıyla görünür olduğu bu tekil mevcudiyet biçimini nasıl anlamalıyız? Foucault bu güçlüğün farkına varmış görünür. Şöyle yazar: “Burada bir portreler galerisi bulamayacaksınız: tam aksine tuzaklar, silahlar, jestler, çılgınlıklar, tavırlar, kurnazlıklar, entrikalar bulacaksınız, sözcükler onların gereci haline gelmiştir. Bu cümlelerde ‘oyuna sokulan’ gerçek hayatlardır; bu hayatların mecazi olarak aktarıldığını ya da temsil edildiğini söylemek değil niyetim, söylemek istediğim şey, aslında, orada, fiilen, onların özgürlüğüne, talihsizliğine, sıklıkla da ölümlerine ve her durumda kaderlerine, kısmen de olsa karar verilmiş olduğudur. Bu söylemler aslında hayatları çarmıha germiştir; bu hayatlar, onların var oluşları, etkin bir biçimde tehlikeye atılmış ve bu sözcüklerde yitip gitmiştir.”

Ne portrelerin, ne de özyaşamöykülerinin söz konusu oluşu, artık bildiğimiz alıştığımız ve aştığımız bir yazma tekniğidir; onları kaydeden süslemeden uzak anlatımlara hayatları sıkı sıkıya lehimleyen şey bir temsil ya da mecaz ilişkisi değil, bundan çok daha farklı ve daha öze yönelik

bir şeydir: bu hayatlar o cümlelerde “oyuna sokulmuştur”, onların özgürlüğüne ve talihsizliğine orada karar verilmiş ve bütün bunlar orada tehlikeye atılmıştır.

Matruhin Milan nerede? Jean-Antoine Touzard nerede? Onları kötü şöhretin arşivine kaydetmiş olan kısacık notlarda değiller. Kelimenin tam anlamıyla hakkında hiçbir şey bilmediğimiz özyaşamöyküsel bir gerçeklikte, arşivin dışında da değiller. Onlar oyuna sokuldukları metnin eşiğinde duruyorlar, ya da, daha ziyade, yoklukları, bize sonsuza dek sırtlarını dönmüş olmaları, arşivin kıyısında olduklarını gösteriyor, tıpkı onu mümkün kılan, aşan ve niyetini hiçleyen jest/hareket gibi.

“ ‘Oyuna sokulan’ (*jouées*) gerçek hayatlar” bu bağlamda muğlak bir ifadedir, tırnak işaretleri muğlaklığın altını çizmektedir. *Jouer* sözcüğünün teatral bir anlamı da olduğundan değildir bu, (bu açıdan bakarsak, cümle şu anlama da gelebilir, “sahneye konulmuş, oynanmış”), asıl nedeni, metinde, eyleyen kişinin, yani hayatları oyuna sokan kişinin isteyerek gölgede kalıyor olmasıdır. Bu hayatları kim oyuna sokmuştur? Kendilerini hiçbir çekince ve sakınım göstermeden, başıboşluğun ellerine terk eden Mathurin Milan gibi, ya da kendini homoseksüel tutkunun ellerine

bırakan Jean Antoine Touzard gibi kötü şöhretli, ahlaksız adamların bizzat kendileri mi? Yoksa, bu, onları hapse tıkan, hastanede tutan aile bireylerinin, isimsiz memurların, adli sicil memurlarının ve polislerin komplosu mudur? Bu da ihtimal dâhilindedir. Kötü şöhretli bir yaşam ne tamamıyla bir tarafa, ne de tamamıyla öteki tarafa aittir, ne eninde sonunda kendilerine yapılan başvurulara yanıt vermek zorunda olan sicil memurlarına, ne de bu başvurularla ilgili nihayetinde karar verecek olan yetki ve güç sahibi memurlara. Kötü şöhretli bir yaşam, ahlaksızlık damgası, sadece oynanmıştır, asla sahip olunmuş bir şey değildir, asla temsil edilmiş bir şey değildir, asla söylenmiş bir şey değildir, tam da bu nedenle, bir etiğin, bir yaşam biçiminin olası, ama boş yeridir.

Bir hayat, söz konusu olduğunda oyuna girmek ya da oyuna sokulmak ne anlama gelir?

Dostoyevski'nin *Budala*'sında Nastasya Filipovna evinin salonundan içeri girer, o akşam hayatının kararını verecektir. Namusunu kirleten ve onu o güne kadar himaye etmiş olan Atanas Ivanoviç Toçki'ye, 75.000 ruble karşılığında, genç Ganya ile evlenme teklifine bir yanıt vereceği konusunda söz vermiştir. Salonda bütün arkadaşları ve tanıdık-

ları bulunmaktadır, General Epanşin de, benzersiz Lebedef de, zehirli Ferdişenko da, prens Mişkin bile oradadır, hatta gecenin ilerleyen saatlerinde kimselere gösterilemeyecek kadar garip, çete gibi bir grubun başında salona giren, elinde Nastasya'ya verilecek yüz bin rublelik bir paket taşıyan Rogojin de. O akşam en başından beri hastalıklı bir şey içermektedir, bir gerginlik, bir ateşlilik hali vardır. Üstelik ev sahibesi de hep aynı şeyi tekrarlayıp durmaktadır: "Ateşim var, kötüyüm."

Nastasya, Ferdişenko'nun önerisiyle o nahoş sosyete oyununu oynamayı kabul eder, bu oyunda herkes yaptığı en aşağılık şeyi itiraf etmek zorundadır, Nastasya bütün akşamı oyunun etkisine sokar. Oyun olsun diye ya da kapristen, kendisi için tamamıyla bir yabancı olan prens Mişkin'den Toçki'ye kendi adına yanıt vermesini ister. Ama sonra her şey çabucak, göz açıp kapayıncaya kadar birdenbire oluverir. Nastasya, aniden prens Mişkin ile evlenmeyi kabul eder, hemen ardından bu kararından vazgeçer ve sarhoş Rogojin'i seçer. Bir an gelir ve kontrol edilemez takıntılı bir ruh haliyle 100 bin rublelik paketi kavrar ve ateşe atar, hırslı ve açgözlü Ganya'ya eğer paketi alevlerin içinden elleriyle çekip alırsa paranın kendisinin olacağını söyler.

Nastasya'nın hareketlerini yönlendiren şey nedir? Salonunda bulunanların (Mişkin dışında) hesapları ve beklentileriyle kıyaslanamayacak ölçüde, onların bekleyebileceklerinden çok daha aşırı olan hareketleridir kuşkusuz. Bununla birlikte o hareketlerde akılcı bir karar ya da ahlaki ilke gibi bir şey görmek imkansızdır. İntikam duygusuyla (örneğin Toçki'den intikam almak için) hareket ettiği de söylenemez. Başından sonuna Nastasya bir delilik nöbetinin esiri olmuş gibidir, arkadaşları bunu söyleyip durmaktan yorulmamışlardır ("Ama neler söylüyorsun, kriz mi geçiriyorsun?", "Anlamıyorum, aklını mı kaçırdın?").

Nastasya Filipovna hayatını oyuna sokmuştur, ya da belki de, aslında kendi kaprisi yüzünden, hayatının Mişkin, Rogojin, Lebedef tarafından oyuna sokulmasına izin vermiştir. Bu nedenle yaptığı davranış açıklanamaz bir davranıştır, bu yüzden tüm hareketleri anlaşılmaz ve tamamıyla yavan kalır. Etik, sadece ahlak yasasının boyunduruğuna bırakılan yaşam değildir, etik, insanın kendini hareketleriyle bir daha dönüşü olmayacak biçimde ve herhangi bir çekince olmadan oyuna sokmayı kabul etmesidir. Böylece, bir risk de göze alınır, mutlu-

luk ve şanssızlık ile ilgili karar bir anda, bir daha değiştirilemeyecek biçimde verilmiş olur.

Yazar, bir hayatın yapıtta oynandığı noktayı saptayan kişidir. O hayat oynanmıştır, ifade edilmemiştir, tüketilmemiştir. Bu nedenle yazar yapıtta arzularına ulaşamayan ve dile getirilmeyen olarak kalmaktan başka bir şey yapamaz. Yazar, okunmayı mümkün kılan okunmazlıktır, yazı ve söylemin yol buldukları efsanevi boşluktur. Yazarın hareketi, yapıtta bir iz, bir ipucu bırakır, hatta, tıpkı yersiz ve yabancı bir mevcudiyet gibi, ya da tam olarak tıpkı, *Commedia dell'Arte* teorisyenlerine göre durmaksızın sahnede sürmekte olan oyunu kesintiye uğratan ve inatla olay örgüsünü değiştirip duran Arlecchino'nun mimikleri ve şakaları gibi yapıta hayat verir. Bununla birlikte, yine aynı kuramcılara göre, Arlecchino'nun Lazzo³⁰ olarak adlandırılan mimikleri ve şakalarının, adını laccio, yani kement sözcüğüne borçlu olması, çünkü tıpkı bir kement gibi, çözdüğü düğümü, gevşettiği ipi, her seferinde yeniden sıkıştırıp düğümlemesi gibi, yazarın hareketi de, ifadeden yoksun bir tara-

³⁰ Lazzo metinde kullanılan anlamıyla Arlecchino'nun sahnede yaptığı hareketleri anlatan bir yan anlamdır, sözcüğün düz anlamı kementtir.

fın sağlam ve sarsılmaz mevcudiyeti sayesinde, yapıtın yaşamını garanti altına alır. Tıpkı dilsizlikteki mim ve şakasındaki Arlecchino gibi, yazar da yorulmak bilmeden yaratmış olduğu açıklıkta kendini kapatır durur. Yazarın anlaşılmaz yüz çizgilerinde, yapıtın anlamını ve ortaya konma nedenlerini boşu boşuna çözmeye çalıştığımız şu iç kapaklarının yanında yazarın fotoğrafının ya da portresinin bulunduğu bazı eski kitaplarda olduğu gibi, yazarın hareketi de, yapıtın eşiğinde tıpkı, ironik bir biçimde ifade edilemez bir sırrı sakladığını iddia eden yakışsız bir giriş cümlesi ya da alıntı gibi çekinerek durur.

Bununla birlikte tam da o okunamaz hareket/jest, o boş kalan yer okumayı olanaklı kılan yerdir. *Padre polvo que bues de Espana* diye başlayan şiiri ele alalım. Bu şiirin, Peru'da 1892 yılında doğmuş olan ve şimdi Paris'teki Montparnasse mezarlığında, onun ölümünden sonra uzunca bir süre yaşadktan sonra dünyaya gözlerini kapayan karısı Georgette'in yanında ebedi uykusuna dalan César Vallejo adlı bir adam tarafından 1937 yılında bir gün yazıldığını biliriz –ya da, en azından bize söylenen budur. Aslında karısı Georgette, bu şiirin ve yazarın ölümünden sonra yayımlanan diğer yazılarının kötü baskılarının sorumlusudur.

O şiiri César Vallejo'nun yapıtı (ya da César Vallejo'yu o şiirin yazarı) olarak kuran ilişkiyi netleştirmeye çalışalım. Bu ilişkiyi, o eşsiz düşüncenin, o özel duygunun, günlerden bir gün César Vallejo adlı bireyin ruhundan ve aklından bir anlığına geçmiş olduğu biçiminde mi anlamalıyız? Bundan hiçbir şekilde emin olamayız. Muhtemeldir ki, şiiri yazdıktan sonra –belki de yazarken– o düşünce ve o duygu her ayrıntısında, her nüansında onun için net ve kendisinin kılınamaz hale gelmiş olabilir (Tıpkı bizim için sadece şiiri okuduğumuz anda olduğu gibi).

Bu durum, düşünce ve duygunun yerinin, aynı şiirde, şiirin metnini oluşturan göstergelerde/imlerde olduğu anlamına mı gelir? Peki bir tutku, bir düşünce nasıl olur da bir kağıt parçasında içerilebilir hale gelebilmektedir? Tanımları açısından bakarsak, bir duygu ve bir düşünce, düşünen ve hisseden bir özne gerektirmektedir. Duygu ve düşüncelerin mevcut hale gelebilmesi için, demek ki, eline kitabı alan birinin olması ve okumayı göze alması gerekir. Bunun tek bir anlamı vardır, okuyan kişi yazarın şiirde boş bıraktığı yeri dolduracak ve okurken yazarın yapıttaki yokluğuna tanıklık ederek, yazarın ifadesiz hareketini tekrarlayacaktır.

Demek ki, şiirin yeri –ya da daha doğrusu “yere sahip olması”– ne metinde, ne yazarda (ne de okurdadır): Bu yer yazar ve okurun metinde oyuna sokuldukları harekette ve birlikte sonu olmayan bir biçimde o yapıtta kendilerini geri çekmelerindedir. Yazar oyuna girdiği yapıtta kendi eksikliğinin güvencesi ve tanıklığından başka bir şey değildir; okur ise, o tanıklığı yeniden üstüne basa basa okuyup tekrarlamaktan başka bir şey yapamaz, yapabildiği tek şey, sıra kendisine geldiğinde, bitmez tükenmez orada bulunmama oyununun kefilidir. Tıpkı İbn Rüş’tün felsefesindeki gibi, düşünce tektir ve bireylerden ayrılmıştır, arada sırada, hayaletleri ve hayalleri aracılığıyla bireyler düşünceyle birleşirler, bu tıpkı yazar ve okurunun yapıtta ifade edilmeden kalmaları şartıyla, yapıtla ilişkide oldukları gibi bir durumdur. Bununla birlikte, metin, bu yokluğun tanıklığını aydınlatan o –opak– ışıktan başka bir ışığa sahip değildir.

Ama tam da bu nedenle yazar, her türlü yorumun daha ötesine gidemeyeceği sınırı da göstermiş olur. Şairin okunmasının, bir şekilde yaşamış olanın boş yeriyle karşılaştığı yerdir bu sınır, bu noktada okumayı durdurmak gerekir. Yapıt aracılığıyla yazarın kişiliğini oluşturma gi-

rişimi, hareketini okumanın gizli şifresi yapmaya çalışmanın girişimi kadar meşru olmayan bir girişimdir.

Belki de Foucault'nun aporia'sı bu noktada daha anlaşılır hale gelir. Özne –yazar olarak, kötü şöhretli insanların hayatı olarak– bir yerlerde bulunan tözsel bir gerçeklik olarak doğrudan ulaşılabilecek bir şey değildir, tam aksine, özne, oyuna sokulduğu –oyuna girdiği– aygıtlarla karşılaşmanın ve göğüs göğüse, yüz yüze gelmenin sonucudur. Mademki yazı da, sadece kötü şöhret arşivinin kayıt memurlarının yazdıkları değildir, mademki her yazı bir aygıttır, insanların tarihi de, belki de kendi ürettikleri aygıtlarla –her şeyden önce de dille– durmak bilmez bir mücadeleden, bir karşı karşıya gelişten başka bir şey değildir. Nasıl ki yazarın yapıtta ifade edilmeden kalmak zorunda olması onun indirgenemez varlığına tanıklık ederse, öznellik de onu yakalayan ve oyuna sokan aygıtlardaki noktada kendini gösterir ve daha fazla güçle direnir. Yaşayanın dil ile karşılaşp, dilde kendini herhangi bir çekincesi olmadan oyuna soktuğu yerde üretilen bir öznellik, kendi dile indirgenemezliğini bir harekette gösterir. Bunun dışındaki her şey psikolojidir ve psikolojide hiçbir yerde bir yaşam biçimi, bir etik özne olarak bir şeyle karşılaşmayız.

DÜNYEVİLEŞTİRMEYE ÖVGÜ

Romalı yargıçlar “profanare” fiilinin yani “kutsal şeylere saygısızlık yapmanın, onları kutsal alanından çıkartmanın, dünyevileştirmenin” ne anlama geldiğini çok iyi biliyorlardı. Kutsal ya da dinsel şeyler bir şekilde tanrılara aittir. Bu halleriyle insanlar tarafından serbestçe kullanılamazlar ve ticaretleri yapılamazdı, satılamazlardı, para karşılığı değiştirilemezlerdi, başkalarının kullanımına bırakılamazlardı, ya da kulluk yükü olarak kölelere verilemezlerdi. Onların bu kendilerine özgü kullanılamazlığını ihlal eden ve bu kuralı çiğneyen her türlü davranış günahkar sayılır ve kutsal değerlere saygısızlık, günahkarlık kabul edilirdi. Bu

gibi nesneler sadece ve sadece göksel ilahlara ayrılmışlardı, (işte tam da bu nedenle “kutsal” olarak adlandırılmışlardı) ya da öteki dünyaya ayrılmışlardı (bu durumda olduklarında sadece “dinsel” diye nitelenirlerdi). Eğer kutsallaştırmak, tanrılara adanmak, nesneleri insani hukukun alanından çıkartmak anlamına geliyorsa, dünyevileştirmek, kutsal alanından çıkarmak ise tam aksini yapmak insanların nesneleri özgürce kullanabilmelerini sağlamak anlamına geliyordu. Büyük yargıç Trebazio “kutsal ya da dinsel bir şey olmuşken, insanların mülkiyetine ve kullanımına geri verilip iade edilmiş olan şeylere ‘dünyevi’, ‘kutsallığı bozulmuş’ denir” diye yazabiliyor. Ölülerin tanrılarına ayrılan yer, bu özelliğinin feshedilmesiyle ‘puro’ yani ‘saf, arı” adını alırdı, ve bu durumda artık ne kutsal, ne aziz, ne dinsel bir yerdi, bu türden tüm isimlerden kurtulmuştu” (D.11, 7, 2).

Saf, dünyevi, kutsal isimlerden kurtulmuş olan insanların ortak kullanımına iade edilmiş olan şeydi. Kullanım burada doğal bir şey gibi görünmez: daha ziyade ancak bir dünyevileştirme sayesinde ulaşılan şeydir. “Kullanmak” ve “dünyevileştirmek” arasında açıklığa kavuşturulması gereken özel bir ilişki varmış gibi görünmektedir.

Nesneleri, mekanları, hayvanları ya da insanları ortak kullanımdan çekip alan ve onları ayrı bir alana aktaran şey din olarak tanımlanabilir. Ayrım yapmayan, ayırmayan din yoktur, bu tür bir ayrım alanı yaratmayan tek bir din bile olmaması bir yana, her ayrım kendi içinde gerçekten de dinsel bir çekirdek içerir ve muhafaza eder. Hubert ve Mauss'un büyük bir sabırla çıkardıkları envantere göre, kültürlerin çeşitliliğine bağlı olarak değişen bir dizi titiz ritüel sayesinde ayrımı etkinleştiren ve düzenleyen aygıt kurban etmektir, bu aygıt her durumda bir şeyin dünyevi olandan kutsal olana, insani alandan ilahi alana geçişini yaptırım olarak ortaya koyar. İki alanı bölen ara, kırılma özsel ve temel bir şeydir, bu ara nokta, bir kurbanın geçmesi gereken eşiktir, bu eşiğin hangi yöne geçmek için kullanılacağıının önemi yoktur. Törenselleştirilerek ayrımı yapılmış olan şey, tören alanından dünyevi alana iade edilebilir. Dünyevileştirmenin en basit biçimlerinden biri, bu şekilde kurbanın insani alandan ilahi alana geçişini düzenleyen ve bu geçişte işleyen bizzat kurban etme işleminde gerçekleşir. Kurbanın bir bölümü (bağırsakları, karaciğeri, yüreği, safra kesesi, akciğerleri) ilahlara ayrılmıştır. Kalan kısım ise insanlar tarafından tüketilebilir. Törene katılanların bu

etlere dokunması, etlerin dünyevileşmesi ve yenebilir hale gelmesi için yeterlidir. Büyüyü bozan ve kutsal olanın ayırdığı ve taş kesilmesine neden olduğu şeyi yeniden kullanılır kılan dünyevilik bulaştıran bir dokunuş söz konusudur.

Beylik olduğu kadar yanlış da olan bir etimolojiye göre, *religio* (dinsel, din, dini) terimi *religare*'den (yani insani ve ilahi olanı bağlayan ve birleştiren şeyden gelmez), *relegere* kökeninden yani tanrılarla ilişkilere damgasını vurması gereken dikkatli ve sakınlı (yanlış bir şey yapmaktan, günah işlemekten sakınma) davranışını anlatan kökenden gelir, yani kutsal ve dünyevi arasındaki ayrıma saygı göstermek için gözetilmesi, dikkat edilmesi gereken biçimler–formüller– karşısında tedirgin eden bir duraksama söz konusudur. *Religio* insanları ve ilahları birleştiren şey değildir, onları birbirlerinden ayrı tutma konusunda gösterilen özen ve dikkati anlatan sözcüktür. İlahi, uhrevi olana kayıtsızlık ve şüphe dine karşı bir şey değildir, ama “ihmal”, yani nesneler ve onların kullanımı, ayırım biçimleri ve anlamları karşısında ihmalkarlık dine karşıt bir harekettir. Dünyevileştirmek, kutsal alanından çıkarmak, ayırımı görmezden gelen ya da daha ziyade bu ayırımı özel bir biçimde kullanan özel bir ihmalkarlık biçimi olanağı açmak anlamına gelir.

Kutsaldan dünyevi olana geçiş, aslında kutsalın tamamıyla uygunsuz ve yersiz bir biçimde kullanımı (ya da daha ziyade yeniden kullanımı) sayesinde de ortaya çıkabilir. Yani oyun ile. Oyun ve kutsal alanlarının sıkı bir biçimde birbirlerine bağlı olduğu bilinen bir şeydir. Bildiğimiz oyunların çoğu, bir zamanlar dar anlamıyla dinsel alana ait antik kutsal seremonilerden, ritüellerden ve ilahi teamüllerden kaynaklanır. Halka olup dönmek, kökenine bakıldığında bir evlilik törenidir; top ile oynamak tanrıların güneşi ele geçirmek için yaptıkları savaşı yeniden üretir, zar oyunları kehanetlerden kaynaklanır, topaç ve satranç kehanet gereçleriydi. Oyun ve tören arasındaki bu ilişkiyi çözümlerken Emile Benveniste oyunun sadece kutsal alanından gelmediğini aynı zaman bir şekilde her şeyin alt üst oluşunu da temsil ettiğini göstermişti.

Kutsal eylemin gücü –diye yazar– onu yeniden üreten tarihi ve töreni öyküleyen mitin kavşağında yer alır. Oyun bu birliği ikiye ayırır, tıpkı *ludus* gibi, ya da eylem oyunu gibi, o miti bir kenara bırakır ve töreni muhafaza eder, *jocus*, yani sözcük oyunu olarak ise, töreni siler ve mitin yaşamasını sağlar. “Eğer kutsal, tören ve mitin tözsel birliği sayesinde tanımlanabilirse, oyunun, sadece miti “sözcüklere” ve sa-

dece töreni “eylemlere” çevirerek kutsal işlemin bir yarısı tamamlandığında oynandığını söyleyebiliriz.

Bu durum, oyunun, insanlığı kutsal alanından çekip aldığı ve kurtardığı anlamına gelir, ama bu alanı ortadan kaldırdığı anlamına gelmez. Kutsalın iade ettiği kullanım, yararcı tüketim ile örtüşmeyen özel bir kullanımdır. Oyunun “dünyevileştirmesi” aslında sadece dinsel alanla ilgili değildir. Elllerine geçen her türlü eski eşyayla oynayan çocuklar, ciddi olarak değerlendirmeye alıştığımız ekonomi, savaş, hukuk ve diğer etkinliklere ait olanlar da dahil her şeyi oyuncağa dönüştürürler. Bir otomobil, bir ateşli silah, yasal bir ruhsat aniden oyuncağa dönüşebilir. Tıpkı kutsal olanı dünyevi hale getirirken olduğu gibi, bu gibi durumlarda da, baskıcı ve sahte sayılan bir dinden gerçek sayılan bir dinin ihmal-karlılığına geçiş ortak yandır. Bu ihmal anlamına gelmez (hiçbir şey oynayan bir çocuğun dikkatiyle karşılaştırılmaz), çocukların ve filozofların insanlığa sundukları kullanımla ilgili yeni bir boyut anlamına gelir. Benjamin Kafka’nın *Yeni Avukat*’ı hakkında hukukun artık uygulanamayan ama sadece tahsil görülen bir adalet kapısı olduğunu yazdığında aklında böyle bir kullanım olabi-

lirdi. Tıpkı artık inanılıp kurallarına uyulmayan ama oynanan bir dinin kullanıma kapı açması gibi, oyunda etkinliklerini kaybeden politika, hukuk, ekonominin güçleri de yeni bir mutluluğun kapısı haline gelirler.

Dünyevileştirmenin aracı olarak oyun her yerde düşüşe geçmiş durumda. Modern insanın artık oyun oynamayı bilmediğini kanıtlayan en önemli gösterge yeni ve eski oyunlarda görülen baş döndürücü çoğalma. Gerçekten de modern insan oyunda, danslarda ve partilerde, bayramlarda umutsuzca ve inatla aslında onlarda bulabileceği şeyin tam tersini arar: Aradığı şey yitirilmiş bir kutlamaya yeniden dahil olmak, kutsal olana ve törenlerine dönmektir, bu yeni gösteri dininin ya da bir taşra kasabasında bir salonda alınan bir tango dersinin sıkıcı seremonilerinde bile olsa. Bu anlamda kitlesel televizyon oyunları, yeni bir dinsel törensellik biçimine aittirler, aslında bilincine varılmamış dinsel bir yönelimi sekülerleştirirler. Oyunu sahici bir şekilde dünyevi olan bir çağrıya iade etmek politik bir ödevdir. Sekülerleştirmek bir yer değiştirme biçimidir, güçleri dokunulmaz bırakır, sadece yerlerini değiştirir, bu güçler bir yerden bir başka yere geçerler. Teolojik kavramların politik

olarak seküleştirilmesi göksel monarşiyi yersel monarşi haline getirirken, güce dokunmaz.

Oysa dünyevileştirmek, dünyevileştirilenin yansızlaştırılmasını da örtük bir biçimde ifade eder. Bir kez dünyevileştirilen bir şey, yani kullanıma uygun olmayan ve ayrılan şey halini kaybeder ve kullanıma geri döner. Bunların her ikisi de siyasi işlemlerdir: ilk işlemde, gücü kutsal bir modele götürmeyi sağlayan, garanti altına alan gücün kullanımıyla ilgili bir mesele söz konusudur, ikincisi güç aygıtlarını etkisiz hale getirir ve gücün el koyduğu mekanları ortak kullanıma geri verir.

Filologlar *profanare* fiilinin Latince de sahip olduğunu düşündükleri birbirinin zıttı, çifte anlama şaşırp dururlar. Bu fiil bir taraftan dünyevi hale getirmek –sadece birkaç durumda kanıtlandığı gibi– anlamına gelirken öte yandan *sacrificare* (kurban etmek) anlamına gelir. Kutsal söz dağarına uygun görünmey^{en} şöyle bir çift anlamlılık varmış gibi görünmektedir: *sacer* sıfat olarak Freud’un fark etmiş olduğu bir karşıt anlamlılıkla “augusto, tanrılarca kutsanmış olan” anlamına gelebildiği gibi “lanetlenmiş, topluluk dışında bırakılmış” anlamına da gelebilir. Burada söz konusu olan anlam belirsizliği, sadece yanlış anlamaya yol açar-

bilecek bir çift anlamlılığa özgü değildir, ama deyim yerindeyse, dünyevileştirme işleminin oluşturunca sayılan bir anlam belirsizliği söz konusudur (ya da tam tersine kutsalmaya özgü bir şey söz konusudur), dünyevi olandan kutsal olana ya da kutsal olandan dünyevi olana geçmesi gereken aynı nesneyi anlattıklarından, her seferinde kutsanmış her şeyde bir dünyevilik artığı ve dünyevileşmiş her nesnede bulunan bir kutsallık kalıntısı ile hesaplaşmaları gerekir.

Sacer terimini ele alalım. Bu terim *sacratio* ya da *devotio*'nun (bu hareketle kumandan, zaferi garantilemek için yeraltı dünyasının ilahlarına hayatını adar) görkemli ve ciddi bir biçimde gerçekleştirilen törenlerini anlatır, ve sadece ilahlara verilen, sadece ve sadece onlara ait olan şeyi ifade eder. Yine de, *homo sacer* ifadesinde kullanılan *sacer* sıfatı topluluktan dışlanmış bir bireyi anlatır gibi gözüktüğünden, bu birey herhangi bir cezaya konu olmadan öldürülebilir ama tanrılara kurban edilemez. Burada fiilen ortaya çıkan şey nedir? Kutsal bir insanın, yani tanrılara ait olan birinin, onu insanlardan ayıran törende hayatta kalması ve diğer insanların arasında açık seçik dünyevi bir yaşam sürdürmesidir. Dünyevi, kutsallığından arınmış dünyada, bu bireyin bedeninde, doğasının bir parçası ola-

rak ortadan kaldırılamayacak bir kutsallık artığı bulunur; bu durum söz konusu bireyi benzerleriyle normal bir ilişki kurmaktan alıkoyar ve onu şiddet uygulanarak öldürülme-ye açık hale getirir, yani öldürülebilir olması onu aslında ait olduğu ilahlara iade eder; oysa ilahi ortamda, bu birey kültün dışında bırakılmıştır ve kurban edilemez sayılır, çünkü hayatı zaten ilahların mülkiyetindedir, deyim yerindeyse, hayatta kaldıkça, kutsal ortamına uygun olmayan bir dünyevilik artığı sokar. Yani kutsal ve dünyevi, kurban etme makinesinde iki kutuplu bir sistemi temsil ederler, bu sistemde uçucu ve belli belirsiz bir gösteren/imleyen, bir ortamdan diğerine hep aynı nesneye göndermede bulunarak geçip durur. Tam da bu biçimde makine, insanlar ve ilahlar arasındaki kullanım paylaşımının güvencesi haline gelir ve bu şekilde insanlara tanrılara adanmış olanı iade edebilir. Romalıların kurban geleneğinde bulunan, kurbanın bir bölümünü kutsala yapılan saygısızlıkla, mundar ederek dünyevilik bulaştırıp insanlar tarafından tüketilir hale getirmenin, diğer bölümünü ise tanrılara teslim etmenin nedeni, yani Romalıların kurban geleneğindeki bu iki işlem arasındaki iç içe geçmenin, birbirinden ayrılmazlık durumunun nedeni de budur.

Bu açıdan bakarsak, Hristiyanlıkta teologların, papaların ve imparatorların İsa'nın kurban edilişi ve vücut bulma [enkarnasyon] ayinindeki, Teslis³¹ dogmasındaki omousia (kusursuz özdeşlikte)³² töz aktarımı, töz geçişi³³ kavramının, mümkün olduğunca tutarlılığını ve anlaşılabilirliğini sağlamak için göstermek zorunda kaldıkları takıntılı özen ve amansız ciddiyet belki de daha anlaşılır hale gelir. Burada, Tanrı'nın kendisini, kurban etme töreninde kurban olarak işe karıştıran ve bu biçimde tanrıya, pagan inanışında sadece insani şeylere ait olan o ayrımı yerleştiren bir dinsel dizgenin yaşamını sürdürmesi söz konusuydu. Yani, iki özelliğin, iki farklı doğanın, aynı kişide ya da aynı kurbanda eşzamanlı olarak bulunması sayesinde Hristiyanlığın kurbanlık makinesini felce uğratmakla tehdit eden ilahi ve insani arasındaki karışıklıkla başa çıkılması söz konusuydu. Vücut bulma doktrini ilahi doğa ve insani doğanın herhangi bir anlam karışıklığı yaratmadan aynı kişide bu-

³¹ Bu dogmaya göre Tanrı insanın selamete ermesi için kendini üç eşit ve farklı kişilikte Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'ta ortaya koymuştur.

³² Teolojik bir terim olan *omousia*, Teslis dogmasında Baba ve Oğul arasındaki kusursuz özdeşliği anlatır.

³³ Töz aktarımı/töz geçişi de (*transubstanziazione*) denir. Katolik inancındaki ekmek şarap ayini sırasında, ekmeğin İsa'nın bedenine, şarabın kanma denk töz olduğunu ileri süren bir doktrin bulunur.

lunmasını temin ediyordu, tıpkı töz aktarımının ekmek ve şarabın, geriye bir şey arta kalmadan İsa'nın bedenine dönüşmesini güvence altına alması gibiydi. Hristiyanlıkta, Tanrı'nın kurban edilişe, kurban olarak girişiyle, kutsal ve dünyevi arasındaki ayrımı krizine sokan Mesihçi eğilimlerin güçlü varlığıyla, dinsel makine, sınır bir noktaya ya da bir kararsızlık bölgesine ulaşmış gibi gözükmektedir, bu sınır noktada ya da bölgede, ilahi ortam her zaman insani olana doğru çöküş halindedir ve insan zaten ta en başından beri ilahi olana geçmektedir.

Benjamin'in ölümünden sonra yayınlanan parçalarından biri olan *Din Olarak Kapitalizm* başlığını taşıyan metin en derin çözümlemelerinden birini içerir: Benjamin'e göre, kapitalizm, Weber'de olduğu gibi sadece Protestan inancının bir sekülerleştirilmesini temsil etmekle kalmaz, kapitalizm özü itibarıyla, Hristiyanlığın başlangıcından itibaren parazit halinde gelişmiş dinsel bir olgudur. Bu haliyle, yani modernitenin dini olarak şu üç özelliği ile tanımlanır: 1. Törenselleşmiş bir ibadet dinidir, belki de gelmiş geçmiş dinlerin bu açıdan en uç ve en mutlak halidir. Bu dinde bulunan her şey ancak kült haline getirilmiş bir törenselliğe gönderme yaparak anlam kazanır, bir düşünce ya da dogmaya

dayanarak anlam kazanmaz. 2. Bu kült kalıcıdır, “bir kültün *sans trêve et sans merci*, yani ara vermeden aman vermeden kutlanması” söz konusudur. Bu noktada tatil günleriyle iş günleri arasında ayırım yapmak mümkün değildir, çünkü burada tek ve kesintisiz bir tatil günü vardır, bu tatil gününde iş kültün kutlanmasına denk düşer. 3. Kapitalist kült selamete/esenliğe ermeye ya da bir günahın kefareтини ödemeye yönelik bir ibadet sunmaz, doğduran günahın, suçun kendisine yönelmiştir. “Kapitalizm belki de bir kültün, bir ibadetin günahın kefareatine yönelik olmadığı ama suçluluğa yönelik olduğu tek vakadır... Selameti bilmeyen suçlu, canavara dönüşmüş bir bilinç külte dönüşür, bunu suçunun kefareтини ödemek için değil, suçunu evrensel hale getirmek için yapar... Dahası Tanrı’yı da suçta yakalamak için... Tanrı ölmemiştir, ama insanın yazgısında vücut bulmuştur. Kapitalizm tüm gücünü selamete ermek için değil de, suç için harcadığından, umuda değil de, umutsuzluğa yönelik olduğundan bir din olarak dünyayı değiştirmekle ilgilenmez, amacı dünyayı yıkıma uğratmaktır. Günümüzde egemenliği öylesine kapsayıcı hale gelmiştir ki, Benjamin’e göre modernliğin üç büyük peygamberi de (Nietzsche, Marx ve Freud) bir biçimde umutsuzluğun

diniyle dayanışma içindedirler ve onunla işbirliği yapmışlardır: İnsan gezegeninin umutsuzluk evinden kendi yolculuğunun mutlak yalnızlığa geçişini Nietzsche *ethos* olarak tanımlar. Bu insan üstinsandır, yani kapitalist dini bilinçli olarak gerçekleştirmeye başlayan ilk insandır. Ama Freudcu kuram da kapitalist kültün dini kurumuna, bu kültü yöneten en üst düzeydeki dinsel göreve aittir: “Bilinçdışına itilen, günahkar temsil... bilinçdışı cehenneminin faizini ödediği kapitaldir. Marx’ta, kapitalizm “suçun işlevi olan basit ve bileşik faizlerle... dolayumsuz bir biçimde, doğrudan sosyalizme dönüşür”.

Burada bizi ilgilendiren bakış açısına göre Benjamin’in düşüncelerini izlemeyi deneyelim. O halde, kapitalizmin, Hristiyanlıkta zaten mevcut olan bir eğilimi en uç noktaya iterek, her ortamda dini tanımlayan ayırım yapısını genelleştirdiğini ve mutlaklaştırdığını söyleyebiliriz. Kurban (feda) etmenin, dünyevi olandan kutsala, kutsal olandan dünyevi olana geçişi gösterdiği yer, şimdi, tek, çok biçimli ve durmak bilmez bir ayırım sürecidir, bu süreç her şeyi, her yeri, her insani etkinliği kendi kendisinden ayırmak için ezip geçer, üstelik kutsal/dünyevi, ilahi/insani ayırımına tamamıyla kayıtsız kalır. Kapitalist din en uç biçiminde,

artık ayırma uğratacak hiç bir şey olmaksızın, ayırımın saf biçimini gerçekleştirir. Mutlak ve geriye artakalan hiçbir şey bırakmayan bir dünyevileştirme, kutsal alanından çıkarma, şimdi bir o kadar da boş ve bütünleştirici bir kutlamaya denk gelir. Tıpkı, malda olduğu gibi, nesnenin kendi biçiminde, doğasına özgü bir ayırım bulunur, bu ayırım kullanım ve değişim değerlerini birbirinden ayırır ve nesneyi ele gelmez bir fetişe dönüştürür, aynı şey şimdi, gerçekleştirilen, üretilen ve yaşanan her şey –insan bedeni de, cinsellik de, dil de– kendi kendileri tarafından bölünürler ve artık öz itibarıyla herhangi bir ayırımı tanımlamayan ayrılmış bir ortama taşınırlar, bu ortamda her türlü kullanım kalıcı olarak imkansızlaşır. Bu ortam tüketim ortamıdır. Eğer, ileri sürüldüğü gibi, şu anda yaşamakta olduğumuz, her şeyin kendi kendisi tarafından ayırımında sergilendiği kapitalizmin en uç aşamasını gösteri olarak adlandıırırsak, o halde gösteri ve tüketim tek bir kullanım imkansızlığının iki yüzüdür. Kullanılamayan şey, kullanılamadığından gösteri olarak sergilenmeye ya da tüketime bırakılır. Bu durum, dünyevileştirmenin imkansız hale geldiği anlamına gelir (ya da en azından, kendine özgü yordamları gerektirmektedir.). Eğer dünyevileştirmek kutsal alanından çıkan

bir şeyi ortak kullanıma iade etmek anlamına gelirse, kapitalist din en uç aşamasında kesinlikle ve mutlak olarak bir dünyevileştirilemeyi hedefler.

Kullanım imkânsızlığı olarak tüketimin teolojik kanonu XIII. yy.'da Roma Katolik Kilisesi tarafından onu Fransisken tarikatıyla karşı karşıya getiren çatışma bağlamında kabul edilmişti. Fransiskenlerin en yüksek yoksulluk taleplerinde şöyle bir iddia vardı, onlar hukuk alanından tamamıyla çekilip alınmış bir kullanımın olanaklı olduğunu söylüyorlardı, bu kullanımı normal kullanımdan ve her türlü kullanım hakkından ayırarak etmek için *usus facti*, yani fiili kullanım diyorlardı. Fransisken tarikatının amansız rakibi, XXII. Giovanni onlara karşı *Ad contitorem canonum* fermanını yayımlamıştır. Argümanı şöyledir: “Yiyecek, giysi gibi tüketim nesnesi olan şeylerde mülkiyetten ayrı bir kullanım olamaz, çünkü ayrı bir kullanım onlar tüketildiği an, yani harap edildiklerinde ortadan kalkmış olur Zorunlu olarak şeyi yıkıp geçen, harap eden tüketim, nesnenin tözünün dokunulmaz kaldığını varsayan kullanım reddi ya da imkansızlığından başka bir şey değildir (*savla rei substantia*). Bununla da kalmaz: mülkiyetten ayrı, sadece fiili bir kullanım doğada yoktur, bu hiçbir şekilde sahip olunabi-

lecek bir şey değildir. Kullanım eyleminin ta kendisi doğada, ne kullanımdan önce, ne kullanım anında, ne de kullanımdan sonra vardır. Tüketim, aslında, tüketim anında dahi, her zaman zaten geçip gitmiş ya da gelecekte olan bir şeydir ve bu haliyle doğada var olduğu söylenemez, ancak bellekte ya da beklentide yer alır. Bu yüzden ona kaybolduğu an dışında hiçbir şekilde sahip olunamaz.”

XXII. Giovanni, bu söyledikleriyle farkında olmadığı bir kehanet ile kendisinden yüzyıllar sonra tüketim toplumunda gerçekleşecek, tamamlanacak olan bir kullanım imkansızlığı paradigması sağlamış olur. Kullanımın böylesine inatla inkarında, Fransisken tarikatının içinde bunun yapılabileceğini iddia edenlerden çok daha köktenci bir doğa yakalamaktadır. Onun uslamlamasında saf kullanım, var olmayan bir şey olarak değil de (aslında tüketim anında anlık olarak var olan bir şeydir), daha ziyade asla sahip olunamayacak, asla bir mülkiyet oluşturulamayacak bir şey olarak görünür. Yani kullanım her zaman bir mal edilemez, elde edilemez ile ilişki içindedir, kullanım mülkiyet (*dominium*) nesnesi haline gelemeyecek şeyleri anlatır. Ama, bu biçiminde, kullanım, insanların serbest kullanımının yerini değiştirip onu ayrı bir alana yerleştiren ve orada hakka

dönüştüren aygıt olan mülkiyetin gerçek doğasını da tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Eğer, günümüzde kitle toplumlarının tüketicileri mutsuzlarsa, bunun tek nedeni, kullanılamazlıklarını kendi bünyelerinin bir parçası haline getirmiş olan nesneleri tüketiyor olmaları değildir, bunun asıl nedeni o nesneler üzerindeki mülkiyet haklarını kullandıklarına inanıyor olmaları da değildir, asıl neden tüketicilerin bu nesneleri dünyevileştiremeyecek hale gelmiş olmaları, bu açıdan aciz olmalarıdır.

Kullanım imkansızlığının yeri Müzedir. Dünyanın müzeleştirilmesi günümüzde tamamlanmış bir eylemdir. İnsan yaşamını betimleyen –sanat, din, felsefe, doğa fikri, hatta siyaset– gibi tinsel güçler aşamalı bir biçimde birbirinin ardı sıra, birer birer uysalca hiçbir sorun çıkarmadan müzeye çekilmişlerdir. Bu noktada müze belli fiziksel bir yeri ya da mekanı adlandırmamaktadır, adlandırdığı şey bir zamanlar hakiki ve belirleyici olan ama artık böyle bir hüküm kalmayan şeylerin taşındığı ayrılmış boyuttur. Bu açıdan bakarsak, Müze bir şehrin tamamını (insanlık mirası ilan edilen Evora, Venedik, gibi), bir bölgeyi (doğal park ya da vaha ilan edilen bölgeler gibi) ya da bir grup bireyi (tükenmekte olan bir yaşam biçiminin temsilcileri gibi)

kapsayabilir. Ancak, daha genel bir anlamda, bugün her şey müzeye dönüşebilir, çünkü bu terim bir kullanım, bir ikamet ve bir deneyim olanaksızlığının gözler önüne serilmesinden başka bir şeyi ifade etmemektedir. Bu nedenle, Müzede, kapitalizm ve din arasındaki benzerlik daha da belirgin hale gelir. Müze tam olarak bir zamanlar kutsallığın ve kurban törenlerinin yeri olan Tapınak için uygun görülen yere ve işleve sahip olmuştur. Tapındaki inananlara –ya da bir Tapından ötekine, kutsal bir mabetten diğerine koşturup durmuş olan hacılara– bugün denk düşen figür Müzede yabancılaşmış bir dünyada huzur bulmadan seyahat edip duran turist figürüdür. Ama inananlar ve hacılar, kurbanı kutsal alanına ayırarak, ilahi ve insani arasındaki doğru ilişkileri yeniden kuran bir kurban etme törenine katılmışken, turistler, kendi kişiliklerinde her türlü kullanım olanağının yıkımı olan boğucu bir deneyimden başka bir şey olmayan bir kurban törenine özgü bir eylemin kutlamasını yapmaktadırlar. Eğer Hristiyanlar, “hacı”, yani yer-yüzündeki yabancılar oldularsa, bunun nedeni asıl vatanlarına gökyüzünde sahip olacaklarını biliyor olmalarıydı, yeni kapitalist kültün takipçilerinin vatani yoktur, çünkü salt ayrım biçiminde ikamet etmektedirler. Nereye gider-

lerse gitsinler, televizyon gösterilerinde, süpermarketlerde, büyük alışveriş merkezlerinde deneyimlemiş oldukları kullanım imkansızlığıyla, kendi kentlerinden ve kendi evlerinden biliyor oldukları ikamet etme imkansızlığını çoğalmış ve en uç düzeye itilmiş halde bulurlar. Bu nedenle, kapitalist dinin merkezi mihrabını ve kültünü temsil ediyor olduğundan turizm, günümüzde dünyanın en önde gelen endüstrisidir, her yıl 650 milyondan fazla insanın yer değiştirmesine neden olur. Milyonlarca sıradan insanın kendi bedenlerinde insanın deneyimleyebileceği en umutsuz deneyim olan şeyi gerçekleştirmeyi başarmış olmalarında şaşırtıcı bir şey yoktur aslında: Bu deneyim, her türlü kullanımın geri dönüşü imkansız bir halde yitirilmesi ve dünyevileştirmenin mutlak imkansızlığıdır.

Bununla birlikte, kapitalist dinin üzerinde kurulduğu Dünyevileştirilemez olanın, böyle kalması gerekmez, bugün bile etkili dünyevileştirme biçimleri olması mümkündür. Bu yüzden dünyevileştirmenin sadece ve sadece, dini, ekonomik ya da yasal alanlara ayırmada önceden var olan doğal kullanım gibi bir şeyi eski haline getirmediğini unutmamak gerekir. Onun yaptığı işlem –tıpkı oyun örneğinin açıkça gözler önüne serdiği gibi– daha kurnazca ve karma-

şık bir şeydir ve ayırım biçimini ortadan kaldırmakla kalmaz, onun ötesinde ya da şurasında burasında, mikrop buluşturılmamış, mundar edilmemiş bir kullanım bulmak için uğraşır. Doğada da dünyevileştirmeler bulunmaktadır. Yün yumağıyla, bir fareyle oynarmış gibi oynayan kedi –ya da bir zamanlar ekonomik alana ait olan nesnelerle ya da eski dinsel sembollerle oynayan çocuk– avlanma faaliyetine özgü davranışlarını hiçbir şey elde etmeyeceğinin farkında olarak kullanır (aynı şey iş dünyasına ya da dinsel külte ait şeylerle oynayan çocuk için de geçerlidir). Bu işlevler ortadan kaldırılmamışlardır, ama farenin yerini alan yün yumağı (ya da oyuncağa dönüşen kutsal nesne) sayesinde, etkisiz hale gelmişlerdir ve bu biçimde olası, yeni bir kullanıma uygun hale gelmişlerdir.

Ama burada nasıl bir kullanım söz konusudur? Kedi için, yün yumağının olası kullanımı hangisidir? Bu kullanım, belli bir alanda (avcılık, av alanında) kendi genlerine işlenmiş bir davranışı serbest bırakmak, özgürleştirmekten ibarettir. Bu biçimde özgürleştirilen davranış kurtulmuş olduğu faaliyete özgü biçimleri yeniden üretmeye ve taklit etmeye devam eder, ama bu biçimlerin içerdiği anlamı ve bir amaca yönelik olan zorunlu ilişkiyi içeren anlamı boşal-

tır ve onları yeni bir kullanıma açar, yeni bir kullanıma uygun hale getirir. Kedinin yün yumağı ile oynaması, farenin av olan varlığından kurtulması ve avlanmaya uygun zorunlu varlık olarak avcılık faaliyetinin alanından kurtulmasıdır, böylece ölümden de kurtulur: ama kedi yine de avı tanım- lamakta olan davranışların aynısını sahneye koyar. Bunun sonucu ortaya çıkan faaliyet böylece saf bir araç, yani bir pratik haline gelirken, araç olarak doğasını inatla korur, bir amaca yönelik olmak ilişkisinden kurtulmuştur, sevinç ve mutlulukla amacını unutmuştur ve şimdi bu haliyle herhangi bir amacı olmayan bir araç olarak gözler önüne serilebilir. Yeni bir kullanım yaratmak, bu biçimde mümkündür, insan ancak eski kullanımı etkisiz hale getirirse, onu işlemez hale sokarsa bu mümkün olabilir.

Ayırım, her şeyden önemlisi beden alanında da ortaya çıkar, hem de baskılama ve belli fizyolojik işlevlerin ayrımı olarak. Bunlardan biri de dışkılamadır, toplumumuzda bir dizi aygıt ve yasaklama ile yalıtılmış ve saklanmış bir eylemdir, (yasaklamalar hem dil düzeyinde hem de davranış düzeyinde ortaya çıkar). Dışkılamayı dünyevileştirmek ne anlama geliyor olabilir? Ne basit (iddiasız) bir doğallılığı yeniden bulmak, ne de ondan sapıkça zevk almak (aslin-

da hiçbir şey olmamasından daha iyidir) meselesidir bu. Arkeolojik olarak dışkılamaya doğa ve kültür, özel ve kamusal, tekil ve ortak arasındaki kutupsal gerilimlerin alanı olarak ulaşmak meselesidir asıl olan. Yani: çocukların, baskı ve ayrımla karşılaşmadan önce dışkıyla kendilerine özgü bir biçimde yaptıkları gibi, dışkının yeni bir kullanımını anlama meselesi söz konusudur. Bu kullanımın biçimleri ancak kolektif olarak keşfedilebilir. Bir keresinde Italo Calvino, dışkının da tıpkı diğerleri gibi insani bir ürün olduğunu, ancak dışkının kendine özgü bir tarihi olmadığını fark etmemizi sağlamıştı. Bu nedenle tek tek bireyler olarak dışkıyı dünyevileştirmek için yapacağımız her türlü girişim sadece parodik bir değer taşır, tıpkı Bunuel'in filminde bir öğle yemeği masasının etrafındaki dışkılama sahnesi gibi.

Açıktır ki, dışkı burada sadece ayrılmış ve ortak kullanıma geri verilebilecek olan şeylerin bir sembolüdür. Ayrımları olmayan bir toplum mümkün müdür? Belki de bu soru yanlış bir biçimde sorulmuştur. Dünyevileştirmek sadece ayrımları silmek ve ortadan kaldırmak anlamına gelmez, ama aynı zamanda, bunlarla yeni bir kullanım ortaya koymak, ayrımlarla oynamayı öğrenmek anlamına da gelir. Sınıfsız bir toplum, sınıf farkıyla ilgili her türlü anıyı yitirmiş

ve ortadan kaldırmış bir toplum değil, yeni bir kullanımı mümkün kılmak için, onları salt gereçlere dönüştürmek için, aygıtları etkisiz hale getirmeyi bilebilmiş bir toplumdur.

Bununla birlikte, hiçbir şey salt araçlara ait alanda olduğu gibi kırılgan, istikrarsız ve geçici değildir. Toplumumuzda oyun da, parçalı, aralıklı bir niteliğe sahiptir oyundan sonra normal hayat seyrini sürdürmelidir (kedi de avını). Bir oyuncağın, ait olduğu bir oyun bittiğinde, ne kadar tedirgin edici ve korkunç olabileceğini çocuklardan daha iyi hiç kimse bilemez. Kurtarma gereci, oyun bittiğinde hantal, işe yaramaz bir tahta parçasına, kız çocuğunun bütün sevgisini yönelttiği bebek de soğuk, utanç verici porselen bir kuklaya dönüşür, bu kuklayı, o tahta parçasını kötü niyetli bir büyücü yakalayıp bize karşı kullanmak için büyüleyebilir.

Bu kötü büyücü, kapitalist dinin en üst mertebesindeki kurban ayinini yöneten din adamından başkası değildir. Eğer kapitalist kültün aygıtları böylesine etkiliyse, bunun nedeni sadece ve en fazla olsa olsa birincil davranışlar üzerinde etkili olmaları değil, aynı zamanda salt araçlar, yani kendi kendilerinden ayrılmış davranışlar üzerinde de etkili olmaları ve bu biçimde, bu ayrımla bir amaca yönelik iliş-

kilerinden kopmuş olmalarıdır. Kapitalizm, en uç aşamasında, salt araçları, yani dünyevileştirici davranışları yakalamaya yarayan devasa bir aygıttan başka bir şey değildir. Etkisizleştirmeyi ve her türlü ayrımın kırılmasını temsil eden salt araçlara gelince, onlar da özel bir alanda ayrıma tabi tutulmuşlardır. Bununla ilgili bir örnek dildir. Gücün, dilden kendi ideolojisini yaymak ve gönüllü bir itaat yaratmak için yararlanarak toplumsal iletişimin denetimini güvence altına almaya çalışmış olduğu bilinen bir şeydir. Ama bugün bu araçsal işlev –sistemin uç noktalarında, tehlike ve olağanüstü durumlar gerçekleştiğinde etkili olsa da– yerini farklı bir denetim yöntemine bırakmıştır, bu denetim/denetleme yordamı dili gösteri alanında ayırır, bu alanda, yani olası dünyevileştirici potansiyelinde dili, boşu boşuna öylesine döndürüp durur ki, sonuçta bir şey söylemez hale gelir. Dili bir amaca yönelik bir araç olarak gören propagandanın işlevinin, en öze yönelik yanı, her şeyden önce, salt/saf aracın yansızlaştırılması ve ele geçirilmesidir, yani iletişimsel amaçlarından kurtulan dil, böylece yeni bir kullanıma hazır hale gelir.

Medyatik aygıtlar, saf araç olarak dilin bu dünyevileştirici gücünü yansızlaştırma amacına sahiptirler, onun yeni

bir kullanım olanağına açılmasını, yeni bir deneyimi açığa çıkarmasını engellemeyi kendilerine amaç edinmişlerdir. Kilise bile, umut ve bekleyişle geçen iki yüz yıldan sonra öz itibarıyla işlevinin, Pavlos'un İncilini (sözünü), Mesihçi beyanın merkezine koyarak, bu İncilin (sözün) yeni deneyimini yansızlaştırmaya yönelik olduğunu anlamış, onu *pistis*, inanç olarak adlandırmıştır. Aynı şekilde, yeni gösteri dininin sisteminde, medyatik alanda asılı kalmış ve gözler önüne serilmiş salt/saf araç dil, herhangi bir yeni kullanım mümkün değilmiş gibi, sanki sözün başka herhangi bir deneyimi artık mümkün olamazmış gibi, sadece kendi hiçliğini dile getirir, kendi boşluğunu gözler önüne serer.

Bu saf araçların hiçleştirilmesi, bir Dünyevileştirilemez üretime yönelik kapitalist düşü gerçekleştirmiş gibi görünen bir aygıtta, diğer her türlü aygıttakinden çok daha açık seçik görünür. Söz konusu aygıt pornografidir. Erotik fotoğrafın tarihine aşinalığı olanlar başlangıçta modellerin sanki görmedikleri bir kamera onları yatak odalarının mahremiyetinde aniden yakalamış gibi, romantik, neredeyse düştemiş gibi bir ifade takındıklarını bilir. Bazen tembel tembel bir kanepeye uzanmış haldedirler, uyur gibi yaparlar, hatta okur gibi yaptıkları fotoğraflar vardır, ör-

neğin Braquehais e di Camille d'Olivier'in bazı çıplak resimleri gibi, bazen de münasebetsiz fotoğrafçı onları kendi kendileriyle baş başa kalmışken, aynaya bakarken yakalamıştır (Auguste Belloc'un en çok tercih ettiği sahnedir). Bununla birlikte kısa zamanda, değişim değeri ile malın kapitalist mutlaklaştırılmasıyla eşit adımlarla, mankenlerin yüz ifadesi de değişir, utangaç hallerinin yerini daha arsız bir hal alır, pozları karmaşıklar ve hareketli hale gelir, sanki modeller niyetli bir biçimde utanmazlığı abartırlar, bu halleriyle, objektife poz verdiklerini bilincinde olduklarını gösterirler. Ama günümüzde bu süreç, en uç noktasına ulaşmıştır. Sinema tarihçileri *Monika* (1952) adlı filmin bir sahnesinde çarpıcı bir yenilikten söz ederler, bu sahnede baş kadın oyuncu Harriett Andersson, aniden bakışlarını objektife yöneltir ve birkaç saniye gözlerini objektiften ayırmaz (daha sonra rejisör Ingmar Bergman "o sahne sinema tarihin, izleyiciyle doğrudan ve pervasızca bir ilişki kuran ilk sahnesidir" yorumunu yapacaktır). O zamandan günümüze, pornografi, porno yıldızlarının en mahrem okşamalarını yaparken partnerlerinden çok izleyiciye ilgi göstererek kararlı bir şekilde objektife bakmalarını banal, sıradan bir işlem haline getirmiştir.

Benjamin'in 1936'da Fuchs ile ilgili metnini yazarken ifade etmiş olduğu ilke bu biçimde tam anlamıyla gerçekleşmiş olur, yani "bu imgelerde cinsel itki işlevi gören şey, çıplaklığın görülmesi değil, çıplak bedenin objektif önünde sergileniyor olmasıdır". Benjamin bir yıl önce, sanat yapıtının o dönemdeki teknik yeniden üretebilirliğindeki dönüşümün temel karakterini tanımlamak için "sergilenme değeri" kavramını yaratmıştır. Hiçbir şey, tamamlanmış kapitalizm çağında nesnelerin ve hatta insan bedeninin yeni konumunu bu kavramdan daha iyi tanımlayamaz. "Sergilenme değeri", kullanım değeri ve değişim değeri arasındaki Marksist karşıtlığa, ilk iki terime indirgenemeyecek bir üçüncü terim olarak sızar. Kullanım değeri değildir çünkü sergilenen şey, bu haliyle kullanım alanından çekilip alınmıştır, değişim değeri de değildir çünkü hiçbir şekilde bir iş gücüyle ölçülemez.

Belki de, sergileme değeri düzeneği kendine özgü yeri sadece insan yüzü alanında bulur. Kendisine bakıldığını hissedene bir kadının yüzünün ifadesiz hale geldiğini hepimiz biliriz. Bakışlara maruz kalındığının fark edilmesi, bilinçte bir boşluk yaratır ve bu farkındalık genelde yüze canlılık veren ifade süreçlerini bozan bir güç olarak hareket eder.

Mankenlerin, porno yıldızlarının ve sergilenme işinde profesyonel olan diğer kadınların her şeyden önce öğrenmesi ve anlaması gereken şey: göstermekten başka bir şey göstermemektir (yani kendi araçsallıklarıdır). Yüz, bu şekilde, patlayacak raddeye gelinceye kadar gösterim değeri yüklenmiş olur. Ama, tam da bu ifade edebilirliğin (anlatımcılığın) hiçlenmesi sayesinde, erotizm aslında herhangi bir yere sahip olamayacağı bir yere girer: her zaman çıplak olduğundan çıplaklık nedir bilmeyen insan yüzüne girmiştir. Her türlü somut anlatımcılığın ötesinde saf bir araç olarak gözler önüne serildiğinden, yeni bir kullanıma, yeni bir erotik iletişim biçimine uygun ve hazır hale gelmiştir.

Yaptığı işleri sanatsal performanslarmış gibi satan bir porno yıldızı geçenlerde yaptığı işi en uç noktasına ulaştırdı. Bu kadın en ahlaksız ve utanmaz sayılacak cinsel eylemleri yaparken ve bu tür cinsel eylemlere maruz kalırken fotoğraflarını çektiriyor ama bu fotoğraflarda yüzünün her zaman ön planda olmasına dikkat ediliyor. Bu türün ortak uzlaşımlarına göre zevk alıyormuş gibi görünmektense, kadın –mankenler gibi– en mutlak kayıtsızlığı, en Stoacı ataraksiyayı sergiliyor. Choe Des Lyces kime kayıtsız kalıyor? Tabii ki, partnerine. Ama bu kayıtsızlığı, hiçbir şey

saklamadan gözler önüne serildiğini, sergilendiğini bilmesine rağmen, kendisini şaşkınlıkla izleyen izleyicilere karşı da gösteriyor, onlarla minicik dahi olsa bir suç ortaklığı paylaşmıyor. Ruhsuz ve kayıtsız yüzü böylece yaşanmış ile ifade alanı arasındaki her türlü ilişkiyi parçalıyor, artık hiçbir şey ifade etmiyor, ama saf araç olarak, yavan ifadenin yeri olarak kendini gösteriyor.

Pornografi aygıtının yansızlaştırmak niyetinde olduğu şey bu dünyevileştirici potansiyeldir. O yüzde yakalanan şey, erotik davranışları, dolaysız hedeflerinden çekip alarak, boşa çıkarmaya ve dünyevileştirmeye muktedir insani kapasitedir. Ama söz konusu davranışlar bu biçimde, artık partnerin aldığı zevkle pek de ilgilenmeyen olası farklı bir kullanıma açıldıklarında, cinselliğin yeni kolektif bir kullanımı olarak pornografi bu noktada dünyevileştirici niyetin yolunu kesecek ya da değiştirecek biçimde işe müdahale eder. Pornografik imgenin umutsuzca ve yalnız olarak tüketilmesi böylece yeni bir kullanım vaadinin yerini alır.

Her türlü güç aygıtı her zaman çift yönlüdür: bir yandan, bireysel bir özneleştirme davranışının, öte yandan ise onun ayrı bir alanda yakalanmasının sonucudur. Kendi içinde bireysel davranış, sıklıkla kınanması gereken bir şey içermez, üstelik,

özgürleştirici bir niyetin ifadesi olabilir; kınanması gereken sadece aygıtta kendini yakalanmaya bırakmış olmasıdır. Tabii ki koşulların ve herhangi bir gücün zoru ile yapmadıysa. Ne porno yıldızının utanmaz hareketi, ne de mankenin kayıtsız yüzü, bu halleriyle kınanacak şeylerdir: Oysa, onları olanaklı kullanımlarından çekip almış olan pornografik aygıt, moda defilesi aygıtı –siyasi ve ahlaki açıdan– kınanacak ve ayıplanacak ahlaksızca şeylerdir.

Pornografinin dünyevileştirilemezliği –her türlü dünyevileştirilemezlik– öz itibarıyla dünyevileştirici olan bir niyetin, dünyevileştirmeye yönelmenin engellenmesi ve dağıtılması üzerinde temellenir. Bu nedenle her seferinde aygıtların yakalayıp tutsak ettiği her türlü kullanım olanağını onların elinden yırtarcasına çekip almak gerekir. Dünyevileştirilemez olanın dünyevileştirilmesi gelecek neslin siyasi görevidir.

**SİNEMA TARİHİNİN EN
GÜZEL ALTI DAKİKASI**

Sanço Panço bir taşra kentinin sinema salonuna girer. Don Kişot'u arar ve onu kenarda bir yerde otururken bulur, ekrana kilitlenmiştir. Salonda boş yer yok gibidir, –bir tür loca olan– galeri gürültücü çocuklarla tıka basa doludur. Faydasız birkaç girişimden sonra Don Kişot'a ulaşamayacağını anlayan Sanço isteksizce orta sırada bir kız çocuğunun yanına oturur (Dulcinea mıdır?). Film gösterimi başlamıştır, kostümlü bir filmidir, ekranda, silahlı şövalyeler koşturmaktadır, bir anda tehlike içinde bir kadın görünür ekranda. Don Kişot aniden ayağa kalkar, kılıcını kınından çıkarır, ekrana doğru atılır ve kılıç darbeleri ek-

ran perdesini yırtmaya başlar. Ekranda hala kadın ve şövalyeler gözükmektedir ama Don Kişot'un kılıç darbesiyle açtığı kara delik giderek daha da büyümekte, görüntüleri durmak bilmeden yalayıp yutmaktadır. Sonunda ekrandan geriye neredeyse hiçbir şey kalmamıştır, sadece onu tutan ahşap çerçeve görünmektedir. Öfkeli izleyiciler salonu terk eder ama locadaki çocuklar Don Kişot'a tezahüratlarını sürdürürler, adeta onun fanatik taraflarına dönüşmüşlerdir. Sadece orta sırada oturan kız çocuğu ona suçlayıcı ve azarlayıcı bir tavırla bakmaktadır.

Hayallerimizle ne yapmamız gerekir? Onları sevmeli miyiz, hayallerimize onları yok etmemizi gerektirecek ölçüde inanmalı mıyız, onların gerçek olmadığını mı ispatlamalıyız (Orson Welles sinemasının anlamı belki de budur). Eninde sonunda, boş oldukları anlaşılnca, tatmin edilmiş oldukları anlaşılnca, onları meydana getiren hiçliği gösterdiklerinde, işte sadece o zaman onların hakikat değerini azaltmalı ve –kurtardığımız– Dulcinea'nın bizi asla sevemeyeceğini anlamalıyız.

En kendine özgü olanın aynı zamanda en yabancı ve en kişisel olmayan olduğu, en yakın olanın en uzak ve en denetlenemez olduğu fizyolojik yaşantımızın mahremiyetinde, belli belirsiz bir biçimde gösterdiğimiz şeydir Genius (Deha). Kendimizi Genius'un ellerine bırakmasaydık, eğer sadece Ben ve bilinçten ibaret olsaydık işlememiz bile mümkün olmazdı. Bu anlamda Genius ile yaşamak, yabancı bir varlığın mahremiyetinde, onunla yakın ve samimi bir ilişki içinde yaşamak demektir, bunun anlamı sürekli olarak bilinmeyen bir bölgeyle ilişki içinde olmaktır.



Kapitalist kült esenliğe ermeye ya da bir günahın kefaretni ödemeye yönelik bir ibadet sunmaz, suçun kendisine yönelmiştir. Kapitalizm belki de bir kültün, bir ibadetin günahın kefaretni yönelik olmadığı ama suçluluğa yönelik olduğu tek vakadır... Esenliği bilmeyen suçlu, canavara dönüşmüş bir bilinç külte dönüşür, bunu suçunun kefaretni ödemek için değil, suçunu evrensel hale getirmek için yapar... Dahası Tanrı'yı da suçta yakalamak için... Tanrı ölmemiştir, ama insanın yazgısında vücut bulmuştur. Kapitalizm tüm gücünü esenliğe ermek için değil de, suç için harcadığından, umuda değil de, umutsuzluğa yönelik olduğundan bir din olarak dünyayı değiştirmekle ilgilenmez, amacı dünyayı yıkıma uğratmaktır.

Giorgio Agamben



ISBN 978-605-62624-1-8



9 786056 262418

20 TL