

KAZIM TAŞKENT KLASİK YAPITLAR DİZİSİ

Maurice Blanchot

YAZINSAL UZAM

Çeviren: Sünlüz Öztürk Kasar

YAPI KREDİ YAYINLARI

Maurice Blanchot (1907), çağımızın en iyi gizlenen, oysa yapıtı en etkili olmuş yazın adamlarından biri. Anlatıları, denemeleri ve eleştirel denemeleri ile bir “edebiyat düşünürü” kimliği ortaya koyan Blanchot’nun “Yazınsal Uzam” başyapıtı sayılıyor.

Maurice Blanchot
YAZINSAL UZAM

Maurice Blanchot
YAZINSAL UZAM

Çeviren: Sündüz Öztürk Kasar

Kâzım Taşkent
Klasik Yapıtlar Dizisi - 10
ISBN 975-363-142-1

Yazınsal Uzam / Maurice Blanchot
Özgün adı: L'espace Litteraire
Çeviren: Sündüz Öztürk Kasar
Redaksiyon: Necmettin Sevil

© Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., 1993
Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.
İstanbul, Aralık 1993

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No: 285-287 Kat: 5 B Blok
Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (212) 293 08 24 Faks: (212) 293 07 23

Yayın Koordinatörü: Şahin Beygu
Kapak ve Sayfa Düzeni: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Baskı: Mataş A.Ş.

İçindekiler

9 • Bir Yazı Düşünürü için Portre Çalışması

15 • *I - Temel Yalnızlık*

31 • *II - Yazınsal Uzamın İncelenmesi*

34 • Mallarmé'nin Deneyimi

45 • *III - Uzam ve Yapıtın Gerekliği*

47 • I- Yapıt ve Gezici Söz

53 • II- Kafka ve Yapıtın Gerekliği

79 • *IV - Yapıt ve Ölümün Uzamı*

81 • I- Olası Ölüm

101 • II- Igitur'ün Deneyimi

112 • III- Rilke ve Ölümün Gerekliği

113 • 1. Doğru Bir Ölümün Araştırılması

123 • 2. Ölümün Uzamı

136 • 3. Ölümün Dönüşümü

153 • *V - Esin*

155 • I- Dışarısı, Gece

163 • II- Orpheus'un Bakışı

169 • III- Esin, Esin Yokluğu

181 • *VI - Yapıt ve İleşitim*

183 • I- Okumak

190 • II- İletişim

199 • *VII - Yazın ve Kökensel Deneyim*

201 • I- Gelecek ve Sanat Sorunu

211 • II- Sanat Yapıtının Nitelikleri

224 • III- Kökensel Deneyim

239• *Ekler*

241 • I- Temel Yalnızlık ve Dünyadaki Yalnızlık

244 • II- İmgelemin İki Değişkesi

254 • III- Uyku, Gece

258 • IV- Hölderlin'in İzlediği Yol

*Romancı ve eleştirmen Maurice Blanchot 1907'de doğdu.
Yaşamı tümüyle yazına ve ona özgü olan sessizliğe adanmıştır.*

BİR YAZI DÜŞÜNÜRÜ için PORTRÉ ÇALIŞMASI

Maurice Blanchot, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa edebiyatının özgün, gizemli, derin figürü. Romanları ve anlatılarıyla sınırlandırılıp bakıldığında bile onu konumlamak kolay olmuyor: Beckett, Klossowski, Robbe-Grillet arasında kayan, bir tür ele geçirilemeyen bir nokta. Bu yönünü 'Türkiye'de yeni yeni keşfediyoruz: Dilimize kazandırılan "Karanlık Thomas" ile. Bizi burada ilgilendiren, daha çok *öteki* Blanchot: Önümüze örneği pek bulunmayan bir *yazın düşünürü*'nü getiren denemeci, eleştirmen, *okur*.

Önce, görünebildiği ölçüde, "kişi"ye bakmak gerekiyor belki de. Görünebildiği ölçüde derken, bir eğretilenin peşine takılıyor değilim: Blanchot'nun (1907 doğumludur), bugüne dek yayımlanan tek fotoğrafı, 1980'lerin ortasında Le Nouvel Observateur muhabirinin teleobjektifle yakaladığı bir enstantanedir (sonradan Gergedan'da da yer aldı), ne ki o silüetin sahiden yazara ait olduğundan da emin değiliz. Salinger'ı da, Pynchon'u da önceleyen, belki Michaux'dan esinlenmiş bir tavır. Şu farkla: Blanchot yalnızca medyadan hep uzak durmakla yetinmemiş, hiçbir toplumsal etkinliğe katılmayarak bir yazı ermişi olarak hayatını sürdürmüştür. Bu açıdan bakıldığında, atipik bir münzevî ile karşıkarşıya olduğumuzu söyleyebiliriz: Dergilerde düzenli olarak görünmüş, kitaplarını peşpeşe yayımlamaktan geri durmamış, kısacası gündemden uzak durmamıştır.

Okur Blanchot, alışverişini geçmişle sınırlı bir alana kaydırıp Montaigne gibi mesafeli durmayı seçmemiştir. Gününün yazarlarını,

kitaplarını en son döneme kadar yakın takipte tuttuğu göze çarpar. İnsan da büsbütün çekilmiş değildir aslında: Yılların içinden Bataille, Klossowski, Lévinas, Jabès, Derrida, Jean-Luc Nancy gibi farklı kuşaklardan şair, yazar ve düşünürler ile kurduğu koyu dostluk ilişkilerini koruyup geliştirerek geçmiştir. Bataille'in ölümünün ardından yazdığı olağanüstü bir denemede, "Dostluk"ta, *sıkı* diyalogun kurallarını, ilineklerini kurcalar. Blanchot, şair kutbu Char'ın duruşunu benimseyerek, metropol odaklı bir dünyaya taşra uzaklığından bakar. Geri duruşunda, bu nedenle, bir kopuş isteğinden çok bir ayar optiği aranması doğru olur.

Yazın düşünürü olarak Blanchot'nun ayrıcalıklı önemi de temelde bu ayar optiğine bağlıdır. Bir hısımlık zinciri kurmaya yönelmek gerekirse, onun perspektifini öncüllerinden Valéry ve Heidegger'inkine, ardıllarından Derrida'ya yakın görmek eldedir. Hiç kimseye benzemediği söylenemez Blanchot'nun, gene de en fazla kendisine benzediği ni unutmamak akıllıca bir değerlendirme olur.

Blanchot'yu neredeyse özel bir duruşa getiren faktörlerin başında, olgun döneminde verdiği ürünlerin koşutunda deneme/eleştiri bağlamında yaşanan gelişmeler ve onun bu konudaki tavrı gelir. 1960'lardan başlayarak, başdöndürücü bir hızla gelişen "metin bilimi", bilindiği gibi Barthes'dan Eco'ya, Greimas'tan Todorov'a, analitik yaklaşımın egemen olmasına yol açmıştı. Yapısalcılık, yapıçözümcülük, Frankfurt Okulu'nun çalışmalarının ışığında Marxçı Estetik, Lacan'cı Ruhçözümlenme okulu *dilsel aygıt*'ın sökülüşünü birincil düzlemde ele almışlardı. Blanchot, buna karşılık, bir bakıma yorumsamacıların, yorum bilgisi dolayında konuşlanmayı seçenlerin yakınında seyrettiği söylenebilecek bir çizgide yol almayı, yazına ve sanata, o *kışisel* güzergâhından bakmayı bekinerek sürdürdü. İşin tuhafı, analitik bakışa *karşı* olmamanın ötesinde *uzak* da durmamasıydı: Tam tersine, o kattan besleneceği ölçüde beslendi, hiçbir sonuca, yol yordama, arayışa kapamadı penceresini.

Bütün bu özellikleri, Blanchot'nun özgünlüğünü belirleyen mayaya yeterince ışık tutmuyor elbette. Buraya kadar, Blanchot'nun içinde yaşadığı dünyayla, kültür ortamıyla ilişkisini kaba çizgilerinde vermeye, onun yapıtını nasıl bir çerçevenin içinde gerçekleştirdiğine, pekteğine nereden nektar topladığına dikkat çekmeye çalıştım. Yapıt, çok iyi seçilmiş bir başlangıç olduğuna inandığım "Yazınsal Uzam", yazarın duruşunu en iyi dile getirecek tanık olarak birazdan söz alacak. Gene de, bu başyapıtı geçmeden, Blanchot'nun bütün deneme kitaplarını,

bütün eleştirel gövdesini kateden birkaç ana özelliğe, son olarak da, biriki kelimeyle özgün dilinde üslûbunun taşıdığı karakteristik işaretlere değinmek istiyorum.

Yazı gerçekliğine, ayrıca alınmış bir etkinlik olarak yazına (zaman zaman, sınırları genişleterek "ars"a, sanatsal uzama) yönelik bakışıyla, Blanchot'yu *post-metafizik* bir yazı düşünürü saymak abartılı bir yorum olmaz, sanıyorum. Metafizik geleneği Nietzsche'nin içinden aşma çabasındaki Heidegger'le komşuluğunun belirgin kanıtlarından biridir bu. (Önce Heidegger'in, ardından da Paul de Man'ın etrafında açılan mahkemesiz 'dava'lardan biri, kimi gençlik yazıları nedeniyle Blanchot'ya da yöneltilmiştir). Yazı'nın ve yazar'ın varlıksal koşulu, Söz'ün Yazı'ya uzanan Yol'u Blanchot'nun yapıtında sık sık vazgeçilmez duraklar halinde işin içine girerler. Kimdir yazar? Sessizlik'ten Söz'ü nasıl çekip çıkartır? Kişi-dışı bir söze, kendisinden taşan, kopup giden kişi-ötesi bir yazıya nasıl davranır? Denilebilir ki, Blanchot, yorulmak nedir bilmez biçimde, bir metinden ötekine, bir kitaptan bir başka kitaba aynı soruların pençesinde kalmış, kalmak istemiştir. Yazar'ın boşluktan, sessizlikten Anlam'ı çekip çıkarma *deneyimi*: Rilke'de, Kafka'da, Beckett'te, Duras'ta, en çok da Mallarmé'de biçimlenen bir *arı yalnızlık*'tır deşifre etme çabasına girdiği.

Blanchot'nun analitik yöntemlere kendi öznellik haritasının gerektirdiği okuma biçimini yeğlemesinin zemininde, onun metni yazarıdan koparmama tercihi yatar. Bu nedenle de, başını günlüklerden, mektuplardan, yaşamöykülerinden, hatta tanık-metinlerden kaldırdığı göze çarpar: Yazı'yı hep Yaşam'ın içinden sorgulamıştır.

Yazarın, şüphesiz anlatıcılığından da beslenen, deneme/eleştiri bağlamında seyrek görülen bir üslûbu olduğunu anımsatmak istiyorum. Paramparça yazı geleneğine yaslanan, "Yazınsal Uzam"ın ilk satırlarında vurguladığı *merkezli* bir parçalanmışlığı amaçlayan yazısı, zaman zaman özdeyiş ekonomisiyle buluşan bir kristal-cümle birimine dayanır. Düzyazının şiirselliği, bizim yazınımızda 'Tanpınar'dan Cemil Meriç'e giden bir arterde yeterince işlenmiş olduğu için, Blanchot'nun üslûbu yadırganmayacaktır, kanısındayım.

Maurice Blanchot'nun yapıtı, edebiyat üzerine çok boyutlu düşünme bağlamında, bir kılavuz niteliği taşıyor.

Bir kitabın, tamamlanmamış bile olsa, kendisini çeken bir merkezi vardır: Durağan olmayan, ancak kitabın baskısı ve onu oluşturan koşullarla yer değiştiren bir merkez. Aynı kalarak ve gitgide daha merkezsiz, daha gizli, daha belirsiz ve daha kaçınılmaz olarak yer değiştiren bu merkez, gerçek ise, durağandır da. Kitabı yazan kişi onu arzusuyla, bu merkezi bilmeden yazar. Ona dokunmuş olmak duygusu ancak ona erişmiş olmanın yanılması olabilir; açıklamalar getiren bir kitap söz konusu olduğunda, kitabın hangi noktaya doğru yönelir gibi görüldüğünü söylemekte bir tür yöntemsel dürüstlük vardır; burada, Orpheus'un Bakışı adlı sayfalara doğru.

I

TEMEL YALNIZLIK

Sanat üstüne bir şeyleri, yalnızlık sözcüğünün ne anlama geldiğini anladığımızda öğrenir gibiyiz. Bu sözcüğü çok fazla kullandık. Yine de, "yalnız olmak", ne demektir bu? İnsan ne zaman yalnızdır? Bu soruyu sormak bizi yalnızca dokunaklı kanılara götürmemelidir. Dünya düzeyindeki yalnızlık burada üstünde uzun uzun konuşmaya gerek olmayan bir yaradır.

Bundan fazla sanatçının yalnızlığını da amaçlamıyoruz, bu yalnızlık, genel olarak söylendiği gibi, sanatını uygulamak için ona gereklidir. Rilke Solms-Laubach kontesine "Haftalardan beri, kısaca iki kez söze katılma dışında, bir tek sözcük etmedim; yalnızlığım sonunda bitiyor ve ben meyvenin içindeki çekirdek gibi işimin içindeyim," diye yazdığına (3 Ağustos 1907) söz ettiği yalnızlık tam anlamıyla yalnızlık değildir: Bu içe dalıştır.

Yapıtın yalnızlığı

Sanat yapıtı, yazınsal yapıt söz konusu olduğunda yapıtın yalnızlığı daha temel bir yalnızlık serer gözlerimizin önüne. Bireyselliğin hoş giden soyutlanmasını bir yana atar, farklılığı araştırmaktan habersizdir; günün egemen olduğu alanı kaplayan bir görevde gözüpek bir tanıklığı sürdürmek bu yalnızlığı dağıtmaz. Yapıtı yazmakta olan açığa alınmıştır, yazmış olan kovulmuştur. Kovulmuş olan kişi bunu bilmez üstelik. Bu bilmezlik onu korur, direşmesine izin vererek onu oyarlar. Yazar yapıtın bitmiş olup olmadığını asla bilmez. Bir kitapta bitirdiği şeye bir başkasında yeniden başlar ya da yok eder onu. Valéry, yapıtta bu sonsuzluk ayrıcalığını överken, işin en kolay yanını görüyor ancak: yapıtın sonsuz olması, bu (onun için) yapıta bir son koyamayan sanatçının yine de onu sonu olmayan bir çalışmanın kapalı yerine dönüştürecek yetenekte olması demektir. Bu sonuçsuz çalışmanın bitmemişliği aklın egemenliğini geliştirir, bu egemenliği dile getirir, onu güç biçimde geliştirerek dile getirir. Belli bir anda, koşullar, bir başka deyiş-

le tarih, yayımcının simgelediği, parasal gereklikler, toplumsal görevler, bu eksik olan sonu anlatırlar ve her türlü baskıdan sıyrılarak özgürleşmiş sanatçı bitmemişi başka yerde sürdürür.

Yapıtın sonsuzluğu, böylesi bir görüşte, aklın sonsuzluğudur ancak. Akıl, yapıtların sonsuzluğu ve tarihsel devinim içinde gerçekleşmek yerine bir tek yapıtta bütünlenmek ister. Ama Valéry hiçbir zaman bir kahraman olmamıştır. Herşeyden söz etmekten, herşey üstüne yazmaktan hoşlanmıştır: Böylece, dünyanın dağınık bütünlüğü onu, kibarca vazgeçmiş olduğu, yapıtın ayrılmaz bütünlüğünün kesinliğinden uzaklaştırıyordu. *Vb.* düşüncelerin, konuların çeşitliliği arkasına gizleniyordu.

Bununla birlikte, yapıt –sanat yapıtı, yazınsal yapıt– ne bitmiş ne bitmemiştir: Vardır. Söylediği yalnızca ve yalnızca budur: Var olduğudur ve başka hiçbir şey değil. Bunun dışında o hiçbir şey değildir. Ona daha fazlasını söyletmek isteyen hiçbir şey bulamaz, onun hiçbir şey söylemediğinin ayırımına varır. Yazmak ya da okumak için olsun, yapıtın bağımlılığı içinde yaşayan kişi yalnızca varolmak sözcüğünü dile getiren şeyin yalnızlığına aittir: Dilin saklayarak koruduğu ya da yapıtın sessiz boşluğunda yok ederek ortaya çıkardığı sözcük.

Yapıtın yalnızlığı en başta onu hiçbir zaman bitmiş ya da bitmemiş olarak okumaya izin vermeyen bu istem yokluğuyla çerçevesizdir. Kullanımı olmadığı gibi kanıtı da yoktur. O gerçek olarak ortaya çıkmaz, gerçeklik onu yakalayabilir, ün onu aydınlatır: Bu varoluş onu bağlamaz, bu açıklık onu ne kesin ne de gerçek kılar, açıkça görünür kılmaz.

Yapıt yalnızdır: Onunla iletişim kurulamadığı, okuyucunun ona ulaşamadığı anlamına gelmez bu. Ama onu okuyan bu yapıta ait yalnızlığın kesinleşmesine katılır, tıpkı onu yazanın bu yalnızlık tehlikesiyle karşılaşması gibi.

Yapıt, kitap

Bu sözlerin bizi neye çağırdığına daha yakından bakmak istersek, belki de onların nereden kaynaklandığını aramak gerekir. Yazar bir kitap yazar, ama kitap henüz yapıt değildir, yapıt ancak, ona özgü bir başlangıcın yamanlığında, varolmak sözcüğünün, yapıt onu yazan biriyle okuyan birinin içli dışlılığı olduğunda tamamlanan olayın, kendisi tarafından dile getirildiğinde yapıttır. Öyleyse, kendimize sorabiliriz: Yalnızlık, eğer yazarın rizikosuysa, bu rizikonun atlatılmış olduğunu, ancak yardımcısını, yaklaşımını ve yanılışmasını kitap biçiminde ya-

kaladığı yapıtın açık şiddetine yöneltmiş olduğunu anlatmaz mı? Yazar yapıta aittir, ama ona ait olan yalnızca bir kitap, kısır sözcüklerden oluşan sessiz bir yığın, dünyadaki en anlamsız şeydir. Bu boşluğu duyan yazar, yalnızca yapıtın bitmediğini sanır ve sanır ki biraz daha fazla çalışma, uygun anlar şansı onun, tek başına, başarıya ulaşmasına izin verecektir. Yeniden yapıta koyulur böylece. Ama tek başına bitirmek istediği bitirilemezdir, onu aldatici bir çalışmaya bağlar. Ve yapıt, sonunda, bundan habersizdir, ortaya koyduğu –başka hiçbir şey değil de– kişisiz, adsız gerçekleşme içinde kendi yokluğu üstüne kapanır. Sanatçının ancak öldüğü anda yapıtını tamamladığından onu asla tanımadığını belirtirken yansıttığımız budur. Belki de tersine çevrilmesi gereken bir açıklama, çünkü en gariplerinden bir aylaklık izlenimi içinde kendisinin de zaman zaman sezdiği gibi yapıt varolduğu andan itibaren yazar da ölmeyecek değil midir?⁽¹⁾

"*Noli me legere*"

Aynı durum şöyle de betimlenebilir: Yazar hiçbir zaman yapıtını okumaz. Yapıt, onun için, karşısında bulunmadığı okunamaz nesne, bir gizdir. Bir giz, çünkü ondan ayrılmıştır. Yine de bu okuma olanaksızlığı tümüyle olumsuz bir devinim değildir, daha çok yapıt olarak adlandırdığımız şeye yazarın ortaya koyabildiği tek gerçek yaklaşımdır. Açıklaması verilmeyen *Noli me legere* henüz yalnızca bir kitabın olduğu yerde başka bir güç ufkunu ortaya çıkarır hemen. Dolaysız olsa da kaçıp giden deneyim. Orada olan şeyin, kesin biçimini almış bir kitabın bütün olarak sunumunda, kendini yoksun bıraktığı şey bir yasaklamanın gücü değil de, sözcük oyunu ve sözcüklerin anlamı aracılığıyla, ısrarlı, esaslı ve dokunaklı doğrulamadır, o esaslı ve reddetmeyle alay eden boşluktur ya da kayıtsızlığın etkisiyle, kendisini yazmış olup okumayla yeniden kavramak isteyen kişiyi bir yana atar. Okuma olanaksızlığı, şimdi yaratımla açılmış uzamda, artık yaratım için yer kalmadığını –ve yazar için yine bu yapıtı yazmaktan başka olasılık olmadığını– keşfetmektir. Yapıtı yazmış olan hiç kimse onun yanında yaşayamaz, kalamaz. Bu, onu kovan, uzaklaştıran, onu, sanatın bağımlı olmadığı, bir yıkımın ardından sağ kalan, aylak, başı boş, duyarsız birine dönüştüren kararın ta kendisidir.

Yazar yapıtın yanında bulunamaz: Onu ancak yazabilir, yazılmış olduğunda kendisini uzaklaştıran, onu açığa alan ya da onu öncelikle yazması gereken şeyle uyum sağlamak için girmiş olduğu "sapa yer"e dönüş yapmaya zorlayan açıklamasız *Noli me legere*'de yaklaşımının ay-

rımına varamaz. Böylece, görevinin başında olduğu gibi, şimdi yeniden kendini bulur ve yeniden çevresini, eyleşemediği dışarısının gezici derinliğini keşfeder.

Bu deney bizi belki de aradığımız şeye doğru yönlendirir. Yazarın yalnızlığı, onu bekleyen tehlike olan bu koşul, yazarın, yapıtta, her zaman yapıttan önce gelen şeye ait olmasından kaynaklanıyordur demek ki. Yazarın sayesinde, yapıt başarıya ulaşır, başlangıçta bir kararlılık vardır ancak yazarın kendisi yeniden başlama kararsızlığının hüküm sürdüğü bir zamana aittir. Onu ayrıcalıklı bir izleğe bağlayan, bazen daha varsıllaşmış bir yeteneğin gücüyle ancak bazen de olağanüstü bir biçimde yoksullaşmış bir yinelemenin sözü uzatmasıyla, hep daha az güç, hep daha fazla tekdüzelikle onu daha önce söylediklerini yeniden söylemeye zorlayan saplantı onun, görünüşte, aynı noktaya dönmekte, aynı yollardan geçmekte, yeniden başlayarak kendisi için hiç başlamayan şeyi korumakta, olayların gerçekliğine değil de gölgesine, nesneye değil de imgeye, sözcüklerin gösterge, değer, gerçeklik gücü değil de imgelere, görünümlere dönüşmesini sağlayan şeye ait olmakta duyduğu gereği yansıtır.

İşkence eden tutma

Olasıdır ki kalem tutan bir adam onu bırakmayı çok istese bile yine de eli bırakmaz kalemi: 'Tam tersine, açılmak şöyle dursun biraz daha sıkılır eli. Öteki el daha başarıyla araya girer ama o zaman hasta diyebileceğimiz elin yavaş bir devinim çizdiğini ve uzaklaşan nesneyi yakalamaya çalıştığını görürüz. Garip olan bu devinimin yavaşlığıdır. El pek de insana özgü olmayan, ne sürebilir eylemin zamanı, ne de umudun zamanı olan, daha çok da zamanın gölgesi olan bir zamanda devinir, kendisi de kendi gölgesine dönüşmüş bir nesneye doğru gerçek dışı bir biçimde kayan bir elin gölgesidir. Bu el, bazı anlarda çok büyük bir kavrama gereksinimi duyar: Kalemi almalıdır, bu gereklidir, bu bir buyruk, kaçınılmaz bir gereklidir. "İşkence eden tutma" adı altında bilinen olay budur.

Yazar kaleminin efendisi gibi görünür, sözcükler üstünde, onlara söyletmek istediği şeyler üstünde çok büyük bir egemenlik kurabilir. Ama bu egemenlik onu yalnızca içinde sözcüğün, yalnızca kendi görünümü ve bir sözcüğün gölgesi olarak, asla ne egemen olunabilir, ne yakalanabilir olduğu, yakalanınca bırakılmaz olgu, büyülemenin kararsız anı olarak kaldığı temel edilgenlikle ilişkiye sokmayı ve bu ilişkiyi sürdürmeyi başarır.

Yazarın egemenliği yazan elde, bu, kalemi bırakmayan, bırakamayan "hasta" elde değildir, zira tuttuğu, onu gerçekte tutmaz, tuttuğu gölgeye aittir, kendisi de bir gölgedir. Egemenlik hep öteki elin, yazmayan, gerektiği anda araya girebilecek, kalemi yakalayıp onu uzaklaştıracak elin işidir. Demek ki egemenlik yazmayı kesme, yaşanan ana haklarını ve sonuca götürün keskinliğini geri vererek, yazılanı durdurma gücünden oluşmaktadır.

Soru sormaya yeniden başlamamız gerek. Demiştik ki: Yazar yapıta aittir, ancak ona ait olan, onun tek başına bitirdiği, yalnızca bir kiptir. "1'ek başına" yanıt olarak "yalnızca" sınırlamasına sahiptir. Yazar asla yapıtın karşısında değildir ve yapıtın olduğu yeri bilmez o, ya da daha açıkça bilmezliği bile bilinmez, yalnızca okuma olanaksızlığı, içinde, onun yeniden yapıta koyulmasını sağlayan o anlaşılmaz deneyim içinde verilmiştir.

Yazar yeniden yapıta koyulur. Neden yazmaktan vazgeçmez? Neden Rimbaud gibi yapıttan koparsa bu kopma bizi gizemli bir olanaksızlık gibi çarpar? Yalnızca kusursuz bir yapıtı mı arzular, ve bunun için çalışmaktan vazgeçmiyorsa, bu yalnızca kusursuzluğun asla yeterince kusursuz olmamasından mıdır? Hatta bir yapıtı amaçlayarak mı yazar? Görevine son verecek şey gibi, bunca çabaya layık olan amaç gibi kaygıları var mıdır? Hiçbir biçimde. Ve yapıt asla kendisi amaçlanarak yazılan (kendisini amaçlayarak yazılana bir gücün uygulaması olarak başvuru) şey değildir.

Yazarın görevinin yaşamıyla birlikte bitmesi, bu görevle yaşamın sonsuzluk mutsuzluğuna kaydığını gizleyen şeydir.

Sonu gelmeyen, dur durak bilmeyen

Yapıtın yazara getirdiği yalnızlık şunda kendini gösterir: Yazmak şimdi sonu gelmeyen, dur durak bilmeyendir. Yazar, sınırlarının anlamına göre, nesnelere ve değerlerin doğruluk ve kesinliğinin dile getirildiği ustalık alanına ait değildir artık. Yazılan yazmak zorunda olan kişiyi üstünde yetkisi olmadığı, kendisinin doğruluğu olmayan, hiçbir şeyi dile getirmeyen, sessizliğin dinginliği, saygınlığı olmayan bir anlatıma götürür, çünkü bu anlatım herşey söylenmiş olduğunda hâlâ konuşan, sözden önce gelmeyen şeydir, çünkü başlayan söz olmaksızın durmak hakkını ve gücünü ondan aldığı için sözü engeller. Yazmak, sözü kendime bağlayan bağı koparmak, beni "sana" yönelerek konuştururken, bu sözün senden aldığı anlam içinde bana söz hakkı veren bağı koparmaktır, çünkü bu söz seni sorgular, sende bittiği için bende

başlayan sorgulamadır. Yazmak, bu bağı kırmaktır. Ayrıca, dili dünyanın akışından çekmek, onu, kendisi aracılığıyla ben konuştuğumda dünyanın konuştuğu, günün çalışma, eylem ve zamanla oluşturulduğu güç haline dönüştüren şeyden geri almaktır.

Yazmak sonu gelmeyen, dur durak bilmeyendir. Yazar, yaygın olarak söylendiği gibi, "Ben" demekten vazgeçer. Kafka "O"yu "Ben"in yerine koyduğu andan başlayarak yazına katıldığını şaşkınlıkla, büyü- lü bir zevkle belirtir. Doğrudur, ancak dönüşüm çok daha derindir. Ya- zar hiç kimsenin konuşmadığı, hiç kimseye seslenmeyen, merkezi ol-mayan, hiçbir şeyi ortaya çıkarmayan bir dile aittir. Bu dilde konuştu- ğunu sanabilir, ama söylediği tümüyle kendinden yoksundur. Yazar yazılana hakkını verdikçe düşüncelerini asla dile getiremez artık, sana da bundan fazla yönelemez, ne de bir başkasına sözü bırakabilir. Yazarı- n olduğu yerde yalnızca varlık konuşur – bu, sözün artık konuşmadı- ğı, ama varolduğu, ama kendini varolmanın salt edilgenliğine adadığı anlamına gelir.

Yazmak kendini sonu gelmeyeceğine bırakmak olduğunda, bunun özünü savunmayı kabul eden yazar "Ben" deme yetkisini yitirir. O za- man, kendisinden başkalarına da "Ben" dedirtmek yetkisini yitirir. Bu- nun için, kendi yaratıcı gücünün özgürlüklerini güvence altına alacağı yazıdaki kişilere hiç bir biçimde hayat veremez. Kişi düşüncesi, roma- nın geleneksel biçimi olarak, özünü arayan yazının kendi kendisinden uzaklaştırdığı yazarın, sayesinde dünyayla ve kendisiyle olan ilişkileri- ni kurtarmaya çalıştığı uzlaşmalardan biridir yalnızca.

Yazmak, konuşmayı kesemeyecek şeyin yankısı olmaktır, ve bu yüzden, onun yankısı olmak için, onu belli bir biçimde sessizliğe mahkûm etmeliyim. Bu kesintisiz söze kendi sessizliğimin kararını, yetkisini getiririm. Sessiz aracılığımla, kesiksiz doğrulamayı, üstünde dilin açılarak imge olduğu, düşsel olgu, konuşan derinlik, boş olan be- lirsiz doluluk olduğu dev mırıltıyı *algılanabilir* kılarım. Bu sessizliğin kaynağı yazan kişinin çağrılı olduğu silinmededir. Ya da, o egemenliği- nin, bu yazmayan elin sahip olduğu araya girme hakkının, her an hayır diyebilen kendisinden bir parçanın kaynağıdır ve, gerektiğinde, zama- na bırakır, geleceği yeniden düzenler.

Bir yapıtta, onun sahip olduğu en gerçek şey olarak tona duyarlı olduğumuzdan tonuna hayran kaldığımız zaman, bununla neyi belirt- mek isteriz? Biçem ya da dilin ilginçliği ve üstün niteliği değil de tamı tamına bu sessizlik, kendinden yoksun kalmış, kendine sırt dönmüş olan yazan kişinin, ne başlangıcı ne de sonu olmaksızın konuşan şeyin

bu sessizlikte biçim, tutarlılık ve anlam kazanması için, sayesinde bu sürekli silinme içinde bir yetkinin üstünlüğüne, susma kararına sahip olduğu gözüpek güçtür belirtilmek istenen.

'Ton yazarın sesi değil de onun söze kabul ettirdiği sessizliğin içi dışlılığı, bu sessizliğin hâlâ *kendisinin* olmasını sağlayan şey, onu ayrı bir yere koyan ölçülülük içinde kendinden kalan şeydir. 'Ton büyük yazarları yaratır, ancak yapıt onları büyük yapan şeyi umursamaz belki de.

Çağrılı olduğu silinmede "büyük yazar" kendini tutar yine: Konuşan artık kendisi değildir, ancak kişi sözünün salt kayması da değildir. Silinmiş "Ben" in sessiz olmakla birlikte yetkeli doğrulaması onda kalır. Etken zamanın, yaşanan anın etkililiği, aşırı hızı onda kalır. Böylece yapıtın içinde kendisini korur, elde tutacak hiçbir şey kalmadığı yerde kendini tutar. Ama yapıt da bu yüzden bir içeriğe sahiptir, tümüyle kendi içinde değildir.

Klasik olarak adlandırılan yazar –hiç değilse Fransa'da– evrensel ses vermek için kendine özgü olan sözü kendinde feda eder. Düzenlenmiş bir biçimin sakinliği, içinde kişisiz genelliğin konuştuğu kapristen arınmış bir sözün kesinliği onun gerçek ile bir ilişki kurmasını sağlar. Kişiden ötede olan ve zamanın da ötesinde olmak isteyen bir gerçek. Öyleyse yazın mantığının görkemli yalnızlığına, kararlılık ve cesaret isteyecek bütün içindeki bu yoğunluğu azalmış yaşama sahiptir, bu mantık aslında düzenli aristokratik bir toplumun dengesi, bir başka deyişle kendi köşesine çekilerek ve onu yaşatan şeyin üstünde yer alarak, kendinde herşeyi yoğunlaştıran toplumun bir parçasının soylu hoşnutluğu olmasa bile.

Yazmak sonu gelmeyeni keşfetmek olduğunda, bu bölgeye giren yazar evrensel doğru kendini aşamaz. Her şeyin adil bir günün ışığına göre düzenleneceği daha emin, daha güzel, daha iyi doğrulanmış bir dünyaya doğru gitmez. Dürüstçe herkes için konuşan güzel dili bulamaz. Onda konuşan, şu ya da bu biçimde onun artık kendi kendisi olmadığı, hatta artık hiç kimse olmadığı olgusudur. "Ben" in yerini alan "O", işte yapıt tarafından yazara getirilen yalnızlık budur. "O" nesnel olarak ilişkiyi kesmeyi, yaratıcı kopmayı belirtmez. "O" ben dışında bir bilinci, sanat yapıtının düşsel uzamında "Ben" deme özgürlüğünü koruyacak insan yaşamının erincini yüceltmez. "O" hiç kimseye dönüşmüş ben, ötekine dönüşmüş başkasıdır, çünkü, bulunduğum yerde, artık kendime seslenemem ve bana seslenen kişi "Ben" diyemez, kendisi olamaz.

"Günlük"e başvurma

Yapıtın sanat araştırmasına dönüştüğü, yazına dönüştüğü andan başlayarak yazarın kendisiyle bir ilişki koruma gereğini giderek daha çok duyması şaşırtıcıdır belki. Bu yansız, biçimsiz ve yazgısız, yazılan herşeyin arkasında olan güç yararına kendini bırakmaktan büyük bir tiksinti duyar çünkü, birçok yazara özgü, onların *Günlük*leri olarak adlandırdıkları şeyi yazmaktan duydukları kaygının ortaya koyduğu tiksinti ve korkudur bu. Bu, romantik denen kendinden hoşnutluklardan çok uzaktır. Herşeyden önce Günlük itiraf, kendini anlatma değildir. Bir Anı kitabıdır. Yazar neyi anımsamalıdır? Kendini, yazmadığında, günlük yaşamı yaşadığında, ölmek üzere ve gerçeklikten yoksun değil de yaşayan ve gerçek olduğu kişiyi. Ama kendisini anımsamak için kullandığı araç, ne gariptir ki, unutma ögesinin ta kendisidir: Yazmak. İşte bundandır ki Günlük'ün gerçekliği, içinde bulunan ilginç, yazınsal gözlemlerde değil de onu günlük gerçekliğe bağlayan önemsiz ayrıntılardadır. Günlük, bir yazarın karşısında olduğu tehlikeli başkalaşımı hissettiğinde kendini tanımak için koyduğu bir dizi başvuru noktasını yansıtır. Bu hâlâ geçilebilir bir yol, gezinmenin sonsuz bir görev olduğu öteki yolun yanından giden, onu gözleyen ve bazen onun yerini alan bir tür denetleme yoludur. Burada hâlâ gerçek şeylerden söz edilir. Burada konuşan kişi adını korur ve kendi adına konuşur, ve atılan tarih gerçekleşenin gerçekten olduğu ortak bir zamanın tarihidir. Günlük –görünüşte tümüyle yalnız bu kitap– çoğunlukla yapıtın yazara getirdiği yalnızlık korkusu ve kaygısıyla yazılmıştır.

Günlük'e başvurmak yazan kişinin günlerin gerçekten gün olması ve gerçekten birbirini izlemesi mutluluğu ve zevkiyle bozuşmak istemediğini belirtir. Günlük, yazmak eylemini zaman içine, tarihlendirilmiş ve tarihiyle korunmuş günlük yaşantının alçakgönüllülüğü içine yerleştirir. Belki yazılmış olan şey henüz içtensizliktir yalnızca, belki gerçek kaygısı olmadan söylenmiştir, ama olayın koruması altında söylenmiştir, işlere, olaylara, dünya tecimine, etken bir şimdiki zamana, belki tümüyle geçersiz ve anlamsız ancak hiç değilse dönüşü olmayan bir süreye aittir, kendini aşmanın çalışmasıdır bu, yarma doğru gider, kesinlikle oraya gider.

Günlük, eylemin olağan kararlığıyla, işin, mesleğin birliğiyle, içten sözün yalınlığı, düşünce yokluğunun gücüyle yazan kişinin artık zamanın bir parçası olma yeteneğini yitirdiğini belirtir. Artık gerçekten tarihsel değildir, ama zamanı yitirmek de istemez ve artık yalnızca yazmayı bildiğinden hiç değilse gündelik tarihinin isteği üzerine ve

günlerin getirdiği kaygıyla uyumlu olarak yazar. Günlük tutan yazarlar yazınsal niteliği en güçlü yazarlar arasından çıkabilir, ancak belki de böylece yazının aşırı ucundan, zaman yokluğunun büyüleyici evreni olsa da bu, kaçındıkları içindir yalnızca.

Zaman yokluğunun büyüleyiciliği

Yazmak kendini zaman yokluğunun büyüleyiciliğine bırakmaktır. Kuşkusuz burada yalnızlığın özüne yaklaşıyoruz. Zaman yokluğu tümüyle olumsuz bir kip değildir. Hiçbir şeyin başlamadığı, girişimin olası olmadığı, doğrulamadan önce doğrulamanın geri dönüşünün olduğu zamandır. 'Tümüyle olumsuz bir kipten çok burası aynı zamanda hiçbir yer olduğunda, herşeyin kendi imgesine çekildiği, olduğumuz "Ben" in betisiz bir "O" nun yansızlığında yok olarak kendini bulduğunda olumsuzluğu olmayan, kararsız bir zamandır tam tersine. Zaman yokluğunun zamanı şimdiki zamansız, sunumsuzdur. Bu "şimdiki zamansızlık" yine de bir geçmiş zamana göndermez bizi. Bir zamanlar şimdinin saygınlığına, harekete getirici gücüne sahipti; bu harekete getirici güce, anılar, kendimi daha güçlü bir biçimde anımsatacak şeyden beni kurtaran, bana onlara özgürce baş vurma, onlara o andaki niyetime göre sahip olma olanağı vererek beni kurtaran anılar tanıklık hâlâ. Anı geçmişin özgürlüğüdür. Ama şimdiki zamansız olan şey bir anının şimdiki zamanını da kabul etmez. Anı olay hakkında der ki: Bu bir kez oldu ve bundan böyle asla. Şimdiki zamansız olan şey hakkında, orada olmuş olarak bile olmayan şey hakkında düzeltilemez kişilik der ki: Bu asla gerçekleşmedi, asla bir ilk kez, yine de bu yeniden başlar, yeniden, yeniden, sonsuza dek. Bunun sonu yoktur, başlangıcı yoktur. Bu geleceksizdir.

Zaman yokluğunun zamanı eytişimsel değildir. Onda ortaya çıkan şey, hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı olgusu, varolmanın yokluğunun dibinde olan, hiçbir şey olmadığı var olan, bir şey olduğunda artık var olmayan varlıktır: Varlığın kaybolmasıyla, varlık eksik olduğunda varlıklar olabilir gibi. Zaman yokluğunda, bizi sürekli olarak yokluğun varlığına, ama yokluk olarak bu varlığa, kendisinin doğrulanması olarak yokluğa, belirsizin hırpalanmasında, içinde hiçbir şeyin doğrulanmadığı, hiçbir şeyin doğrulanmaktan vazgeçmediği bir doğrulama olarak yokluğa gönderen bu tersyüz etme, bu devinim eytişimsel değildir. Çelişkiler orada birbirlerini dışarlamaz, birbirleriyle uzlaşamazlar; yalnızca kendisi için olumsuzluğun bizim gücümüze dönüştüğü zaman "bağdaşmaz öğelerin birliği" olabilir. Zamanın yokluğu içinde,

yeni olan hiçbir şeyi yenilemez, bu anda var olan güncel değildir; bu anda var olan hiçbir şeyi sunmaz, kendini sunar, bundan böyle ve her zaman geri dönüşe aittir. Bu yoktur, ama geri döner, daha önce ve hep gerçekleşmiş gibi gelir, öyle ki onu tanıyamam ama yeniden tanımam onu ve bu yeniden tanıma bende tanıma gücünü, kavrama hakkını yok eder, kavranılamazı aynı zamanda kavrandığında bırakılmaya, kendisine ulaşmaktan vazgeçemeyeceğim erişilemeyeceğe, alamayacağım, ancak yalnızca yeniden alabileceğim, – ve asla bırakamayacağım şeye dönüştürür.

Bu zaman ilksiz ve sonsuzluk adı altında yüceltilen ülküsel devinimsizlik değildir. Yaklaşmaya çalıştığımız bu bölgede, burası hiçbir yerde yıkılmıştır, ama yine de hiçbir yer burasıdır, ve ölü zaman, içinde ölümün hazır bulunduğu, vardığı, sanki, vararak, kendisi aracılığıyla varabileceği zamanı kısırlaştırmış gibi yine de varmaktan vazgeçmeyeceği bir gerçek zamandır. Ölü şimdiki zaman bir bulunmayı gerçekleştirme olanaksızlığı, hazır, her şimdiki zamanın yerini alan şey olarak orada bulunan, şimdiki zamanın içinde taşıdığı ve gizlediği gölge olarak var olan olanaksızlıktır. Yalnız olduğumda yalnız değilim, ancak bu şimdiki zaman içinde, şimdiden kendime Birisi biçiminde dönüyorum. Birisi oradadır, yalnız olduğum yerde. Yalnız olmak, ne benim zamanım, ne seninki ne de ortak zaman olan, ancak Birisi'nin zamanı olan ölü zamana ait olmamdır. Birisi hiç kimse olmadığında hâlâ hazır bulunandır. Yalnız olduğum yerde, ben orada değilim, başka hiç kimse yoktur, ama kişisiz olgu oradadır: Orası, her türlü kişisel ilişki olasılığını haber veren, ondan önce gelen, onu yok eden şey olan dışarıdır. Birisi betisiz O, bir parçası olduğumuz Genel Özne'dir*, ama kim onun bir parçasıdır? Asla şu ya da bu, asla sen ve ben. Kimse Genel Özne'nin bir parçası değildir. "Genel Özne" ışığa dönüştürülemez bir bölgeye aittir, her türlü açıklamaya yabancı bir gizi olduğu için değil, hatta tümüyle karanlık olacağından da değil, ancak kendine ulaşan herşeyi, ışığı bile, adsız, kişisiz varlığa, Doğru olmayana, Gerçek olmayana ve yine de hep oraya dönüştürdüğü için. "Genel Özne", bu bakış açısında öldüğümüz zaman ortaya çıkan şeydir.⁽²⁾

Yalnız olduğum yerde, gün yalnızca eğleşmenin yitirilmesi, yeri ve dinlenmesi olmayan dışarı ile içli dışlılıktır. Buraya geliş gelen ki-

* Genel Özne olarak adlandırdığımız "On" Fransızca'da çok özel konumu olan bir öznedir. "Bir eylemin gerçek öznesi söylenmediğinde kullanılır; Türkçede genellikle eyleme edilgen bir anlam verilmek karşılır. (...) (Bütün adiller yerine özne olarak kullanılabilir) Ben, sen, o, biz, siz, onlar." Tahsin Saraç, *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük*. (Çev.)

şinin dağılmaya, içinde dışarısının boğan karışma olduğu, çıplaklık olduğu, altında açık kaldığımız soğuk olduğu, uzanın aralamanın başdöndürücülüğü olduğu çatlağa ait olmasına yol açar. O zaman büyüleme hüküm sürer.

Imge

Neden büyüleme? Görmek uzaklık, ayırddedici karar, ilişki halinde olmama ve ilişkide bulanıklıktan kaçınma gücü gerektirir. Görmek bu ayrılığın yine de buluşmaya dönüştüğü anlamına gelir. Ancak gördüğünüz şeyin, uzaktan da olsa, kavrayıcı bir dokunmayla size değer gibi olduğu zaman, görme biçiminin bir tür değme olduğu zaman, görmenin uzaktan bir *dokunma* olduğu zaman gerçekleşen nedir? Ya sanki bakış kavranılmış, dokunulmuş, görünüm ile ilişkiye sokulmuş gibi, görülmüş olan şeyin bakışa kendini kabul ettirdiği zaman? Etken bir değme, gerçek bir dokunmada girişim ve eylem adına hâlâ var olan şey değil de bakış durağan bir devinim ve derinliksiz bir dipyüzey içine sürüklenmiş, soğurulmuştur. Uzaktan bir dokunmayla bize verilen şey imgedir, ve büyüleme imgenin tutkusudur.

Bizi büyüleyen, bizden bir anlam verme gücümüzü alan şey "algılanabilir" yapısını terkeder, dünyayı terkeder, dünyanın ötesine çekilir ve bizi oraya çeker, artık bize görünmez ve yine de zamanın bu anına ve uzamdaki var oluşa yabancı bir sunum içinde ortaya çıkar. Bölünme, görme olasılığı iken, bakışın bağrında, olanaksızlık olarak donup kalır. Böylece bakış kendisini olası kılan şeyde onu yansızlaştıran, onu ne askıya alan ne de durduran, tam tersine günün birinde sona ermesini engelleyen, onu her türlü başlangıçtan koparan, onu sönmeyen, aydınlatmayan yolunu şaşırılmış yansız bir ışık, bakışın kendi üstüne kapalı döngüsüne dönüştüren gücü bulur. Yalnızlığın özü olan bu altüst olmanın dolaysız bir anlatımına sahibiz burada. Büyüleme yalnızlığın bakışı, dur durak bilmeyenin, sonu gelmeyen bakışıdır. Bu bakışta körlük hâlâ görmedir, görme olasılığı değil de görmeme olanaksızlığı, kendisini gösteren, sonu gelmeyen bir görmede –her zaman ve her zaman– direnen olanaksız olan görme: Ölü bakış, başlangıçsız ve sonsuz görmenin hayaleti olmuş bakış.

Büyülenmiş herhangi biri hakkında, onun hiçbir gerçek nesneyi, hiçbir gerçek betiyi ayırımsayamadığını söyleyebiliriz, zira onun gördüğü gerçeklik dünyasına değil de büyülemenin belirsiz ortamına aittir. Adeta salt bir ortam. Uzaklık buradan dışlanmamıştır, ancak imgenin arkasındaki sınırsız derinlik, canlı olmayan, kullanışlı olmayan,

verilmiş olmasa da kesinlikle hazır bulunan, içinde nesnelere anlamlarından uzaklaştıklarında, imgelerinin içinde yıkıldıklarında yok oldukları derinlik olarak ölçüsüzdür. Bu büyüleme ortamı, içinde gördüğümüz şeyin görüşü kavradığı ve onu sonu gelmez kıldığı, bakışın ışıktaki donup kaldığı, ışığın görmediğimiz, yine de, aynadaki kendi bakışımız olduğu için, görmekten vazgeçemediğimiz bir gözün salt pırlıltısı olduğu bu ortam, tam anlamıyla, çekici, büyüleyicidir: Aynı zamanda uçurum olan ışık, içinde yok olduğumuz, ürkütücü ve çekici bir ışık.

Çocukluğumuzun bizi büyülediği gerçektir, çünkü çocukluk büyüleme anıdır ve kendisi de büyülenmiştir, ve bu altın çağ açılmanmış olduğundan görkemli olan, ancak açıklamaya yabancı olan, açım layacak hiçbir şeyi olmayan, salt yansıma, henüz ancak bir imgenin pırlıltısını yansıtan ışın olan bir ışık içinde yıkanmış gibidir. Belki de anne betisinin gücü parlaklığını büyüleme gücünün kendisinden alır, ve denilebilir ki eğer anne büyüleyici çekiciliğe sahipse, bu, çocuk tümüyle büyülemenin bakışı altında yaşarken ortaya çıkarak büyülen bütünü gücünü kendinde yoğunlaştırmasındandır. Çocuk büyülenmiş olduğu için anne büyüleyicidir, ve yine bunun içindir ki ilk çağın tüm izlenimleri büyülemeye ilişkin değişmeyen bir şeyler içerir.

Herhangi biri büyülenmiştir, gördüğü şey, doğrusunu söylemek gerekirse onu görmez, ancak onu kesinlikle uzakta bırakmasına karşın, gördüğü şey ona dolaysız bir yakınlık içinde dokunur, onu kavrar ve koparıp alır. Büyüleme, özünden, yansız, kişisiz görünümüne, belirsiz Genel Özne'ye, betisi olmayan uçsuz bucaksız Birisine bağlıdır. O, bakışın, bakışı ve sınırları olmayan derinlikle, kör edici olduğu için gördüğümüz yoklukla sürdürdüğü ilişkidir, bu ilişkinin kendisi yansız ve kişisizdir.

Yazmak...

Yazmak, içinde büyülemenin tehdidinin olduğu yalnızlığın doğrulanmasına katılmaktır. Başlangıçsız ve sonsuz yeniden başlamanın egemen olduğu zamanın yokluğu sakıncasına kendini bırakmaktır. Ben'den O'na geçmektir, öyle ki benim başıma gelen kimsenin başına gelmez, beni ilgilendirdiği için adsızdır, sonsuz bir saçılma içinde yinelenir. Yazmak dili büyüleme altına yerleştirmektir ve dil aracılığıyla, dil içinde, salt ortamlarla, nesnenin yeniden imge olduğu, imgenin bir betiye anıştırmayken betisiz olan şeye anıştırmaya dönüştüğü ve, yokluk üstüne çizilmiş biçimken, bu yokluğun belli bir biçimi olmayan

varlığına, artık dünya kalmadığı zaman, henüz dünya yokken var olan şey üstünde donuk ve boş açıklığa dönüştüğü yerle ilişkide kalmaktır.

Nedendir bu? Neden yazmanın, özünde gizlemenin ortaya çıktığı temel yalnızlıkla ilişkisi olurdu?⁽³⁾

NOTLAR

- 1) Bu durum çalışan, görevini tamamlayan ve bu görevin dünyada dönüşüme uğrayarak kendisinden kaçtığı insanın durumu değildir. İnsanın yaptığı dönüşüme uğrar, ancak dünya üstünde, ve insan onu dünyanın içinde yeniden algılar, en azından eğer yabancılaşma donmaz, başkalarının yararına dönmez ancak dünyanın son bulmasına değin sürerse onu yeniden algılayabilir. Tam tersine, yazarın aklından geçirdiği yaptırdı ve yazdığı şey, bir kitaptır. Kitap, bu biçimiyle, dünyanın devinen bir olayı olabilir (yine de sakınlı ve yetersiz bir eylem), ama sanatçının aklında olan eylem değildir, yaptırdı ve kitabı yapıtın yerine koyan şey onu, yapıt gibi, dünya gerçekliğine ait olmayan bir şeye, ne yapıtın gerçekliğine ne de dünyadaki gerçek çalışma ciddiyetine sahip olduğuna göre neredeyse saçma bir şeye dönüştürmeye yeter.
 - 2) Yalnız olduğumda orada olan ben değilim ve uzak kaldığım ne sen, ne başkaları ne de dünyadır. "Temel yalnızlık ve dünyadaki yalnızlık" üstüne kendini sorgulayan düşünce buradan başlar. Bu konuda, ve bu başlık altında ekteki birkaç sayfaya bakınız.
 - 3) Burada doğrudan bu soruya yanıt vermeye çalışmayacağız. Yalnızca soracağız: Nasıl ki yontu mermeri yüceltiyorsa ve eğer her türlü sanat dünyanın, kendini doğrulamak için, yadsıdığı ve geri ittiği temel derinliği güne doğru çekmek istiyorsa, acaba, şiirde, yazıda dil, günlük dile göre imgenin nesneye göre olduğu şey olmaz mıydı? Doğal olarak şiirin diğerlerinden daha çok imgelere yer veren bir dil olduğunu düşünürüz. Burada çok daha temel bir dönüşüme anırtırma yapılması olasıdır: Şiir belli sayıda beti, eğretileme ve karşılaştırma içerdiği için şiir değildir. Tam tersine, şiirin özel bir yanı vardır ki orada, hiçbir şey görüntü vermez. Demek ki aradığımız şeyi başka türlü dile getirmek gerek: Acaba dilin kendisi, tümüyle imge olan yazıda, imgeler içeren ya da gerçekliği betilere koyan bir dile değil de kendisinin imgesi, dilin imgesi –ve imgenin nesnenin yokluğu üstünde ortaya çıkması gibi kendi yokluğundan başlayarak konuşulan dil olayların gerçeklerine değil de, onları dile getiren sözcüklerin gösterge değil ancak imge, sözcüklerin imgesi ve içinde nesnelerin imge olduğu sözcükler olduğundan, olayların gölgesine de yönelen dile dönüşmez mi?
- Bununla neyi göstermeye çalışıyoruz? Ne mutlu ki bugün terkedilmiş, bir zamanlar sanatta bir öykünme, gerçeğin bir kopyasını gören inanışa benzer inanışlara geri dönmemizi gerektirecek bir yolda değil miyiz? Şiirde dil kendi imgesine dönüşüyorsa, bu, şiirsel sözün hep ikinci, ikincil olduğu anlamına gelmez miydi? Ortak çözümlemeye göre, imge nesneden sonradır: Onun arkasıdır; görüyoruz, sonra düşlüyoruz. Nesneden sonra gelir imge. "Sonra" bir bağımlılık ilişkisi belirtir gibidir. Gerçek olarak konuşuyoruz, sonra düşsel olarak konuşuyoruz ya da kendimizi konuşurken düşlüyoruz. Şiirsel söz, yalnızca konuşan dilin öykünmesi, yoğunluğu azalmış gölgesi, etkenlik gereklerinin gücünü yitirdiği bir uzama aktarılması değil midir yalnızca? Ama belki de ortak çözümleme yanılıyordur. Belki de, daha ileri gitmeden, kendimize sormak gerekir: İmge nedir? (Ekte, *İmgelemin İki Değişkesi* adlı sayfalara bakınız.)

II

YAZINSAL UZAMIN
İNCELENMESİ

Şiir –yazın– durdurulamayacak bir söze bağlı gibidir, çünkü bu söz konuşmaz, vardır. Şiir bu söz değildir, başlangıçtır ve sözün kendisi hiçbir zaman başlamaz, ancak hep yeniden söyler ve hep yeniden başlar. Bununla birlikte şair bu sözü duymuş olan ve onunla anlaşmış olan kişi, onu dile getirerek kendisine zorla sessizliği kabul ettirmiş arabalucudur. Sözde, şiir kökene yakındır, çünkü kökensel olan herşey yeniden başlamanın bu salt güçsüzlüğüne, bu kısır gevezeliğe, hiçbir şey yapamayanın, asla yapıt olmayan, yapıtı yıkan ve onda durmadan aylaklığı canlandırmanın aşırı bolluğuna karşı direnir. Söz belki kaynaktır, ancak çıkış yeri olmak için herhangi bir biçimde kuruması gereken bir kaynak, Asla şair, yazan kişi, "yaratıcı" temel aylaklıktan yapıtı dile getiremezdi; asla tek başına, kökende olan şeyden başlangıcın salt sözünü ortaya çıkaramazdı. İşte bu nedenle, yapıt onu yazan kişi ve onu okuyan kişinin açık içli dışlılığı, söyleme yetisiyle dinleme yetisinin karşılıklı itirazıyla zorla açılmış bir alan olduğunda yapıttır ancak. Ve yazan kişi bitmez tükenmez ile ardı arkası kesilmeyeni "kavramış", onu söz olarak işitmiş, onunla uzlaşmaya varmış, isteğine boyun eğmiş, onda kendini yitirmiş, ve bununla birlikte onu gerektiği gibi sürdürmüş olmak için, onu durdurmuş, bu kesilme içinde onu anlaşılabilir kılmış, onu bu sınıra sıkı sıkıya bağlayarak dile getirmiş, onu ölçerek ona egemen olmuş kişidir aynı zamanda.

MALLARME'NİN DENEYİMİ

Burada, Mallarmé'nin yazmaya gönül verir vermez ne tür bir dönüşüme uğradığını hissettiren, bugün iyi bilinen anıştırmalara yer vermek gerekir. Bu anıştırmaların hiçbir biçimde öyküsel bir niteliği yoktur. Mallarmé "kayı verici belirtiler hissettim ki bunun nedeni salt yazma eylemiydi" dediğinde, önemli olan bu *son* sözlerdir: Onlarla, temel bir durum aydınlanır; alan ve töz olarak "salt yazma eylemi"ne sahip olan aşırı bir şey algılanır. Yazmak kökten bir tersyüz etmeyi gerektiren aşırı bir durum olarak görünür. Bu tersyüz edişe, Mallarmé "Ne yazık ki bu noktada şiiri eşelerken, beni umutsuzluğa düşüren iki uçurumla karşılaştım. Biri Yokluk'tur..." (Tanrı'nın yokluğu, öteki ise kendi ölümüdür.) derken kısa bir gönderme yapar. Burada da, anlam yüklü olan bizi en yavan biçimde basit bir zanaatçı işine gönderir gibi görünen kapsamsız anlatımdır. "Şiiri eşelerken" şair tanrıların yokluğunun zamanı olan olan yıkım zamanına girer. Şaşırtıcı söz. Şiiri eşeleyen, gerçeklik olarak varlıktan kaçır, tanrıların yokluğuyla karşılaşır, bu yokluğun içli dışlılığında yaşar, bunun sorumluluğunu taşır, tehlikesini göze alır, lutfuna katlanır. Şiiri eşeleyen her türlü puttan caymalı, herşeyle ilişkisini kesmeli, ne ufuk olarak gerçekliğe ne de eğleşmek için geleceğe sahip olmalıdır, çünkü hiçbir biçimde umuda hakkı yoktur: Tanrı tersi onun umutsuz olması gerekir. Şiiri eşeleyen ölür, uçurum olarak kendi ölümüyle karşılaşır.

İlkel söz, temel söz

Dili "salt yazma eylemi"nin ona gösterdiği gibi söylemeye çalışsa da, Mallarmé "burada ilkel ve dolaysız, orada temel olan sözün ikili durumunu" yadsımaz. Bu ayrımın kendisi ilkeldir, bununla birlikte kavranması zordur, zira Mallarmé böylesine kesinlikle ayırdığı şey

aynı tözü verir, onu tanımlamak için aynı sözcüğe başvurur ki bu da sessizliktir. İlkel söz salt sessizliktir: "... insan sözünü değiş tokuş etmek için, bir başkasının elinden bir bozuk parayı sessizce almak ya da vermek herbirimize yeterdi belki de..." Sessizdir demek ki, çünkü her türlü, salt sözcük yokluğu, içinde hiçbir şeyin değişmediği, bir hiç olan değiştirim eyleminden başka hiçbir gerçeğin olmadığı salt değiştirimdir. Ama aynı şey ozanın araştırmasına emanet edilmiş söz, bütün gücü var olmamak, bütün görkemi, kendi yokluğunda, herşeyin yokluğunu çağrıştırmak olan bu dil için de söylenebilir: Gerçekdışının dili, kurgusal ve bizi kurguya götüren bu dil sessizlikten gelir ve yine sessizliğe döner.

İlkel söz "nesnelere gerçekliğiyle ilintilidir". "Anlatmak, öğretmek, hatta betimlemek" nesnelere bize kendi görünümünde sunar, onları "temsil eder." Temel söz onları uzaklaştırır, onları ortadan kaldırır, her zaman anıştırmalıdır, esinler, çağrıştırmalıdır. Ama "bir doğa olgusunu" yok kılmak, onu bu yoklukla kavramak, onu "titreşimli neredeyse yokluğuna aktarmak", nedir öyleyse? Herşeyden önce konuşmak, ama, aynı zamanda, düşünmek. Düşünce salt sözdür. Düşüncede, dillerin aşırı çeşitliliğinin bize yalnızca kusurunu kavramamıza izin verdiği yüce dili keşfetmek gerekir: "Düşünmek süslemesiz ve fısıltısız yazmaktır, ancak yine de ölümsüz sözü örtük olarak dile getirir, dünya yüzündeki dillerin çeşitliliği hiç kimsenin sözcükleri yüksek sesle söylemesini engellemez, yoksa bu sözcükler, kendisi maddesel gerçeklik olan bir tek baskıyla gerçekleşirdi." (Bu Kratylos'un ülküsü, ama aynı zamanda özdevinimli yazının tanımıdır.) Düşünce dilinin, herşeyden önce, şiirsel dil olduğunu ve anlamın, salt kavramın, düşüncenin, ozanın kaygısı olması gerektiğini, bizi de nesnelere ağırlığından, doğanın biçimsiz doluluğundan kurtaran tek şeyin bu olduğunu söyleme eğilimindeyiz demek ki. "Şiir, düşüncenin yakınında."

Bununla birlikte, ilkel söz hiç de ilkel değildir. Gösterdiği şu anda yoktur. Mallarmé "incecik kâğıdın içine... ağaca ait ve ağır tahtayı koymak" istemez. Ancak ağaca, günlük dilin kullandığı biçimde de olsa, ağaç sözcüğünden daha yabancı hiçbir şey yoktur. Hiçbir şeyi adlandırmayan, hiçbir şeyi göstermeyen, hiçbir şeyde yaşamayı sürdürmeyen bir sözcük, sözcük bile olmayan, kullanılır kullanılmaz olağanüstü bir biçimde kaybolan bir sözcük. Öze bundan daha yaraşır, sessizliğe bundan daha yakın ne var? Gerçektir, "hizmet eder". Görünüşte bütün ayırım buradadır: Hâlâ kullanılmakta, alışılmış, yararlıdır; onun aracılığıyla dünyadayız, dünya yaşantısına, amaçların konuştuğu

ve sonunu getirme kaygısının kendisini kabul ettirdiği yere gönderdik. Elbette salt bir hiç, hatta yokluk, ama eylem halinde, devinen, çalışan, kuran şey – görevlerin yakıcı ateşine ulaşan olumsuzun salt sesizliği.

Temel söz, bunda, karşıttır. O, kendiliğinden, görkemlidir, kendini benimsetir ama hiç bir şeyi zorla kabul ettirmez. Aynı zamanda her türlü düşünceden, temel karanlığı hep yadsıyan bu düşünceden oldukça uzaktır, çünkü şiir "en az ortaya çıkardığı kadar çekicidir", "dağınık, bilinmedik ve dalgalanan maden yataklarını canlandırır": Onda, sözcükler "öge" olur ve aydınlığına karşın gece sözcüğü, gecenin derinliği olur.⁽¹⁾

İlkel ya da dolaysız sözde, dil, dil olarak susar, ancak hedefi olan *kullanım* yüzünden onda varlıklar konuşur, çünkü o öncelikle bizi nesnelere ilişkiye sokmaya yarar, çünkü o, içinde konuşan şeyin yararlılık, değer olduğu araçlar dünyasında bir araçtır, onda varlıklar değerler olarak konuşur, birer birer var olan nesnelere durağan görünümünü alır ve kendilerine değışmez keskinliğini verirler.

İlkel söz ne ilkel ne dolaysızdır. Ama öyleymiş gibi görünür. Aşırı derecede düşünölmüştür, öykü yüklüdür. Ama en çok da ve sanki, yaşamın olağan akışı içinde, kendimizi zamanı işleten araç ve evrimin bekçileri olarak bilemezmiş gibi, söz dolaysız olarak verilmiş bir açıklamanın yeri gibi görünür, gerçeğin dolaysız, hep aynı ve hep hazır olduğunun göstergesi gibi görünür. Dolaysız söz belki de aslında dolaysız dünya ile, bize dolaysız olarak yakın olan ve çevremiz olan şeyle bağlantıdır, ancak ortak sözün bize iletlediği bu dolaysızlık uzaktaki gizlenmiş olgu, kendini alışılmış olarak sunan kesinlikle yabancı olgu, dilin oluşturduğu bu örtü ve sözcüklerin yanılması sağladığı bu alışkanlık sayesinde olağan olarak kabul ettiğimiz garip olgudur yalnızca. Söz kendinde onu gizleyen ana sahiptir; kendinde, bu kendini gizleme yetkisiyle, sayesinde aracılığın (demek ki dolaysızlığı yıkan şey budur) kendiliğindenliğe, tazeliğe, kökenden suçsuzluğa sahip göründüğü gücü bulundurur. Ve üstelik, bize yalnızca alışılmışı sunduğu halde bize dolaysız olgu yanılması ileterek, dolaysız olgunun bize bildik olduğunu düşünmemizi sağlama yetkisine sahiptir, öyle ki dolaysız olgunun özü bizi altüst edebilecek en korkunç biçimiyle, temel yalnızlığın hatası olarak değil de doğal uyumların güven verici mutluluğu ya da doğduğumuz yerin bildikliği olarak görünür.

Dünya dilinde, dil, dilin varlığı olarak ve varlığın dili, sayesinde varlıkların konuştuğu, ayrıca içinde unutmayı ve dinlenmeyi bulduk-

ları sessizlik olarak susar. Mallarmé temel dilden söz ettiği zaman, bazen onu, bize dolaysız olgu, ki o yine de bildik olgudur, ancak, yanılmasını, güvenliğini veren alışılmış dille karşılaştırır, – ve o zaman, yazın hesabına, yeniden düşünce sözünü, insanda, onun var olmama, varlıktan kopma ve, bu kopmayı gerçek kılarak, dünyayı, çalışmanın ve anlamın ta kendisinin sözünden oluşan sessizliği kurma kararını doğrulayan bu sessiz devinimi ele alır. Ne var ki bu düşüncenin sözü aynı zamanda "gündelik" sözdür: Bizi hep dünyaya gönderir, dünyayı bize kâh bir görevin sonsuzluğu ve bir işin rizikosu, kâh emin bir yerde olduğumuzu sanmanın elimizde olduğu değişmez bir durum olarak gösterir.

Demek ki şiirsel söz artık yalnızca olağan dil ile değil de aynı zamanda düşüncenin diliyle de karşılaşır. Bu sözde, artık dünyaya gönderilmiş değiliz, ne sığınak olarak dünyaya, ne de amaçlar olarak dünyaya. Onda, dünya geriler ve amaçlardan vazgeçilmiştir; onda, dünya susar; en sonunda konuşan kaygıları, tasarıları, etkinlikleri içindeki varlıklar değildir. Şiirsel sözde dile gelen bu, varlıkların sustuğu olgusudur. Ama nasıl olur bu? Varlıklar susar, ancak öyleyse yeniden söz olmaya çalışan varlıktır ve söz var olmak ister. Şiirsel söz artık bir kişinin sözü değildir: Onda, hiç kimse konuşmaz ve konuşan hiç kimse değildir, ama yalnız söz kendi kendine konuşur gibidir. Dil o zaman bütün önemini kazanır; temel olgu olur; dil öz olarak konuşur, ve işte bu nedenle ozana bırakılmış söz temel söz olarak adlandırılabilir. Bu öncelikle, sözcüklerin, girişimleri olduğundan, herhangi bir şeyi adlandırmaya ya da birine ses vermeye yaradıkları anlamında değil ancak kendi içlerinde amaçları olması anlamına gelir. Bundan böyle, konuşan Mallarmé değildir, dil, yapıt ve dilin yapıtı olarak dil, kendiliğinden konuşur.

Bu bakış açısında, şiiri, bağlantılarının, oluşumunun, güçlerinin, sesle, betiyle, uyumlu devingenlikle, birleştirilmiş ve son derece özerk bir uzamda kesinleştiği güçlü bir sözcükler evreni olarak görüyoruz. Böylece, ozan salt sözden yapıt oluşturur ve bu yapıtta dil özüne döndürür. Nasıl ressam renklerle var olan şeyin tıpkısını üretemez de renklerinin varlığı sunduğu noktayı ararsa ozan da bir dil nesnesi yaratır. Hatta, dışavurumculuk çağında Rilke'nin ya da belki de bugün Ponge'un denediği gibi, sessiz varlığın dili gibi olacak "şiir-nesne" yaratmak, şiiri, kendiliğinden, biçim, varoluş ve varlık, bir başka deyişle, yapıt olacak şeye dönüştürmek ister.

Bununla birlikte, dilin bu güçlü kuruluşunu, rastlantıyı dışarıda

bırakmak için ölçülüp biçilmiş, yalnızca kendisiyle var olan ve kendine dayanan bu bütünü, yapıt diye ve varlık diye adlandırıyoruz, ancak o, bu bakış açısında, ne biri ne diğeridir. Madem ki kurulmuş, bileştirilmiş, ölçülmüş, yapıt öyleyse, ancak, bu anlamda, her yapıt kadar, bir mesleğin derin bilgisi ve bir becerinin ustalığıyla oluşturulmuş her nesne kadar yapıt. Sanat yapıtı değil, kökeninde sanat olan, kendisiyle sanatın, içinde hiçbir şeyin gerçekleşmediği zaman yokluğundan başlangıcın tek, başdöndürücü doğrulanmasına yükseldiği yapıt. Ve, aynı biçimde, bağımsız, kendi kendine yeten bir nesne, yalnızca kendisi için yaratılmış bir dil nesnesi, içinde sözcüklerin yapısından başka hiçbir şeyin yansıtılamayacağı kusursuz bir sözcükler birliği olarak algılanan şiir, öyleyse bir gerçeklik, büyük bir saygınlığı, olağanüstü bir önemi olan özel *bir* varlıktır belki, yine de bir varlıktır ve bu yüzden, varlığa, her türlü saptamadan ve her türlü varoluş biçiminden kaçan şeye hiçbir biçimde daha yakın değildir.

Mallarmé'nin kendi deneyimi

Mallarmé'nin kendi deneyimi, oluşturulmuş yapıtın, hep şu özel şiir, şu tablo olan yapıtın, dikkatle incelenmesinden kendisi aracılığıyla yapıtın kökenini araştırmaya dönüştüğü ve kökeniyle, "salt bir yapıtın korkunç görüntü"süyle özdeşleşmek istediği kaygıya geçtiği anda başlar gibidir. Derinliği buradadır, "yalnızca yazma eylemi"nin, onun için gizlediği kaygı buradadır. Yapıt nedir? Yapıtta dil nedir? Mallarmé "Yazın diye bir şey var mıdır?" diye sorduğunda, bu soru yazının ta kendisidir, yazın kendi özünün kaygısına dönüştüğünde bu soru yazındır. Böyle bir soru bir kenara atılamaz. Yazına sahip olmamızla gerçekleşen nedir? "Yazın diye bir şeyin var olduğu" söylenirse, varlığı nasıl etkiler bu?

Mallarmé yazınsal yaratımın kendine özgü doğası hakkında en derin biçimde karmaşık duygulara sahipti. Sanat yapıtı varlığa indirgenir. Görevi buradadır, var olmak, şu sözcüğün kendisini var etmek: "bu ...dır" ... "bütün gizem buradadır".⁽²⁾ Ancak, aynı zamanda, yapıtın varlığa ait olduğunu, var olduğunu söyleyemeyiz. 'I'am tersine, söylememiz gereken şey, asla bir nesne ya da genel olarak bir varlık biçiminde var olmadığıdır. Sorumuza yanıt olarak söylenmesi gereken şey, yazının var olmadığı ya da gerçekleşse de "var olan hiçbir nesne olarak gerçekleşmeyen" bir şey gibi olduğudur. Kuşkusuz, dil orada hazır bulunur, orada "açıkça gözler önüne serilmiştir", insan etkinliğinin başka hiçbir biçiminde olmadığı denli yetkiyle ortaya çıkar orada,

ancak tümüyle gerçekleşir, bu demektir ki, yalnızca bütünüün gerçekliğine sahiptir o zaman; o herşeydir – ve başka hiç bir şey değil, her zaman herşeyden hiçbir şeye geçmeye hazırdır. Temel olan, dilin özüne ait olan geçiştir bu, zira kesinlikle hiçbir şey sözcüklerin içinde çalışma halinde değildir. Sözcükler, biliriz ki, nesnelere ortadan kaldırma, onları yitirerek ortaya çıkarma gücüne sahiptir, yalnızca bir yitmeye ilişkin olan görünüm, sırası geldiğinde, sözcüklerin ruhu ve yaşamı olan, onların sönmelerinden ışık, karanlıktan aydınlık alan aşındırma ve yıpratma devinimiyle yokluğa dönen var olma. Ancak, yoklukları içinde nesnelere "ayağa kaldırma" gücüne sahip ve bu yokluğun efendisi olarak, sözcükler orada kendiliğinden yitme, gerçekleştirdikleri, içinde kendilerini geçersiz kılarak ilan ettikleri, durmaksızın kendilerini yıkararak sürekli olarak yerine getirdikleri bütünüün içinde görkemli bir biçimde kendilerini yok kılma gücüne de sahiptir, bu kendini yok etme eylemi, *Igitur*'ün⁽³⁾ son anına kesinlikle tüm gerçekliğini veren, o çok garip intihar eylemine tümüyle benzerdir.

Merkezsiz nokta

Yazınsal deneyimin bizi karşı karşıya getirdiği tehlikenin derinliğine olduğu gibi Mallarmé'nin hep üzerinde durduğu merkezsiz nokta budur. Bu nokta, içinde dilin gerçekleşmesinin ortadan kaybolmasıyla çakıştığı, içinde herşeyin konuştuğu (onun deyişiyle, "hiçbir şeyin söylenmiş olmaksızın kalmayacağı") herşeyin söz olduğu, ama sözün yalnızca ortadan kaybolmuş olan şeyin görünümü olduğu düşsel olgu, dur durak bilmeyen ve sonu gelmeyen olduğu noktadır.

Bu nokta anlaşılmazlığın ta kendisidir.

Bir yandan, yapıtta, yapıtın gerçekleştirdiği, kendisinde ortaya çıktığı şey, "var olmayı değilse de ışıklı bir belirginliği kabul etmesi" gereken yerdir. Bu anlamda, yapıtın var olmasıdır ve yalnızca yapıt onu var eder. Ama, aynı zamanda, "Geceyarısının var olması", bunun ötesinde, kendisinden başlayarak asla hiçbir şeyin başlamadığı şey, varlığın aylaklığının boş derinliği, içinde yapıtın, sanatçı tarafından, kaygıya, kökeninin sonu gelmeyen araştırmasına dönüştüğü çıkışsız ve eksiksiz bu bölgedir.

Evet, anlaşılmazlığın merkezi, bir merkezde toplanması. Pek doğrudur ki yalnızca yapıt, eğer bu noktaya yapıtın devinimi ve gücüyle gelirse, yalnızca yapıtın gerçekleşmesi bunu olası kılabilir. Yeniden şiire bakalım: Daha gerçek, daha belirgin olan ne vardır ki, dilin kendisi de orada "ışıklı belirginlik"tir. Bu belirginlik, yine de, hiçbir

şey göstermez, hiçbir şeye dayanmaz, devinim içindeki kavranılmaz olgudur. Ne sınır, ne an vardır. Sözcüklere sahip olduğumuzu sandığımız yerde, "gücül bir ışık izi", bir süratlilik, pırıldayan bir coşku kendisi aracılığıyla var olmayanın bu geçişte aydınlandığı, içinde hiçbir şeyin yansımadağı bu salt yansımalar çevikliğinde yansıdığı karşılıklılık geçer içimizden. O zaman, "herşey bekleyişe, art arda gelme ve karşı karşıya olmayla parçalar halinde düzenlemeye dönüşür". Öyleyse, aynı anda, dile dönüşmüş gerçekdışı olgunun titremesi sönmek üzere parlarken, salt yokluğa, salt kurguya, "istenildiği kadar ve yalnız şenliklerin" ışıldadığı bu görkemli yere dönüşmüş gerçek nesnelere garip var olması ortaya çıkar. Söylemek isterdik ki, şiir, *Igitur*'de zamanın yok oluşunu, zaman aracılığıyla, düzenleyen sarkaç gibi, dil olarak varlığından dünya nesnelere yokluğuna görkemli bir biçimde gider gelir, ama bu var olmanın kendisi de salınan süreklilik, hiçbir şeyi sonlandırmayan sınırların kesintisiz gerçekdışılığı ile bu devinimin tümüyle gerçekleşmesi, dilin bütünü olmuş dil arasında, her sözcükte ortaya çıkan ve hepsinde yok olan geri gönderme ve hiçbir şeye geri dönme gücünün, "kendisiyle birlikte sessizliğin var olduğu", "tüm uyumun", herşey gibi, gerçekleştiği yerde gidip gelen salımıdır.

Şiirde, dil içinden geçtiği anların hiçbirinde asla gerçek değildir, çünkü şiirde dil bütün olarak ortaya çıkar ve özü, yalnızca bu bütün içinde gerçekliğe sahip olmaktır. Ama, içinde kendi özü olduğu, içinde temel olduğu bu bütünde son derece de gerçekdışıdır, bu gerçekdışılığın, var olan herşeyi "eskittikten", "çürüttükten" sonra, olası bütün varlıkları askıya aldıktan sonra bu elenemez, indirgenemez kalıntıya takıldığında var olduğunu söyleyen salt kurgunun tümüyle gerçekleşmesidir. Geriye ne kalır? Şu sözcüğün ta kendisi: *bu ...dır*". Bütün sözcüklere dayanak olan, onlara kendisini gizlemeye izin vererek dayanak olan, bir kez gizlendi mi onların sunumları, yedekleri olan sözcük, ancak sözcükler durduğunda, ("onların orada parladığı ve ete-rinki gibi bir saydamlık üzerinde çabuk açan bir çiçekte öldükleri an"), "yıldırım anı", "şimşek parlaklığı" ortaya çıkar.

Bu yıldırım anı, yapıtın fıskırması, tüm sunumu, "eşanlı görün-me"si olarak yapıttan fıskırır. Bu an aynı zamanda yapıtın, "yazının varolduğu" "aldatmacasına" varlık ve varoluş sunmak için herşeyi dışarda bıraktığını söylediği andır ancak, bununla, kendisini de dışlar, öyle ki şiirin gücüyle "her türlü gerçekliğin çözüldüğü" bu an şiirin de çözüldüğü ve bir anda oluşup bir anda bozulduğu andır. Bu, kuşkusuz, şimdiden çok fazla anlaşılmazdır. Ancak anlaşılmazlık daha öze iner. Zira,

yapıtın yapıtı gibi olan, her türlü anlamın, her türlü tarihsel ve güzel-duyusal doğrulamanın dışında, yapıtın varolduğunu dile getiren bu an, eğer yapıt onda hep önceden yapıtı yıkan ve yapıtta aylıklığın gereksiz bolluğunu onaran şeyin denenmesine girişirse bu an böyledir ancak.

Aylıklığın derinliği

Deneyimin en gizli anı buradadır. Yapıtın, sönen ve kendisiyle birlikte herşeyin söndüğü şeyin tek ışığı olmasının gerekmesi, yalnızca doğrulamanın aşırılığının yadsımanın aşırılığıyla gerçekleştiği yerde var olması, böylesi bir gerekliliği, bizim huzur, yalınlık ve dinginlik gereksinmemize ters olmasına karşın onu yine de anlıyoruz, onu içtenlikle anlıyoruz, bizim oluşturduğumuz ve, yalnızca, sorumluluğu üzerimize alarak, ateşle, demirle, sessiz reddetmeyle, ondan süreklilik ve korumayı attığımız zaman bize varlık veren bu kararın içtenliği gibi. Evet, yapıtın bunda salt başlangıç olmasını, bize yine de onu varlıkların görünümüne kattırmaksızın bağımsızca dışarıda bıraktıran tehlikeli özgürlükle varlığın ortaya çıktığı ilk ve son an olmasını anlıyoruz. Ama yapıtı kopmanın tek anında varlık bildiren şeye dönüştüren bu gereklilik, "şu sözcüğün ta kendisi: *Bu ...dır*", yapıtın kendisinden onu tüketen parıltıyı alırken parıldattığı bu nokta, yine de, onun yapıtı olanaksız kıldığını kavramak, hissetmek zorundayız, çünkü o, berisinde varlıktan hiçbir şey yapılmadığı, içinde hiçbir şeyin gerçekleşmediği yapıta ulaşmaya asla izin vermeyen şey, varlığın aylıklığının derinliğidir.

Demek öyle görünüyor ki yapıtın bizi götürdüğü nokta yalnızca onun ortadan kaybolmasının utkusu içinde ortaya çıktığı, kendisini dışarıda bırakan özgürlük içinde varlığı söyleyerek başlangıcı söylediği nokta değil de aynı zamanda yapıtın bizi asla götüremeyeceği noktadır, çünkü o hâlâ kendisinden sonra yapıtın olmadığı noktadır.

Etkin yaşantımıza ilişkin devinimi yeniden düzenleyerek, onu tersyüz etmekle yetinerek, sanat olarak adlandırdığımız şeyin devinimine böylece egemen olduğumuzu sandığımız zaman belki de olayları çok fazla kolaylaştırmış oluyoruz kendimize. Bize nesneden kalkarak imgeyi bulduran, sanki imge yalnızca uzaklaşma, reddetme, nesnenin aktarılmasımı gibi bize önce nesneye sahip olduğumuzu, imgenin sonra geldiğini söyleten bu aynı kolaya kaçmadır. Aynı biçimde, sanatın dünya nesnelere tıpkısını üretmediğini, "gerçeğe" öykünmediğini ve sanatın, ortak dünyadan yola çıkmış olan sanatçının buradan kul-

lanılabilir, öykünülebilir olanı, etkin yaşantıyı ilgilendireni yavaş yavaş uzaklaştırdığı yerde bulunduğunu söylemeyi severiz. Öyleyse sanat dünyanın sessizliği, dünyada kullanılagelen ve güncel olan şeylerin sessizliği ya da etkisizleştirilmesi gibi görünür, tıpkı imgenin nesnenin yokluğu olması gibi.

Böyle betimlenmiş olan bu devinim kendisine ortak çözümlemenin kolaylıklarını sağlar. Bu kolaylıklar bizi sanata egemen olduğumuz inandırır, çünkü bize sanatsal çalışmanın kalkış noktasını gözümüzde canlandırmamız için bir araç sunarlar. Yine de yaratımın ruh durumuna yanıt vermeyen bir tasarımdır bu. Asla bir sanatçı, dünyadaki bir nesneyi konu aldığı kullanımdan, bu nesnenin resme dönüştüğü tabloya yükselemez, asla, tablonun özgürlüğünde yer almak için, bu kullanımı ayrıç içine almak, nesneyi etkisizleştirmek yetmez ona. Tam tersine, kökten bir altüst olmayla, şimdiden yapıtın gereğine bağımlı olduğu içindir ki herhangi bir nesneye bakarken, onu kullanım dışı kalması durumunda alacağı biçimde *görmek*le asla yetinmez, hatta nesneyi, içinden yapıtın gereğinin ve, bununla birlikte, olasının yumuşadığı, değer ve yararlılık kavramlarının silindiği ve dünyanın "çözüldüğü" anın geçtiği noktaya dönüştürür. Şimdiden bir başka zamana, zamanın ötekisine ait olduğu ve büyülemenin gözdağı verdiği yerde temel yalnızlıkla karşılaşmak üzere zamanın işleyişinden çıkmış olduğu için, bu "nokta"ya yaklaşmış olduğu içindir ki, bu ilkel ait olmadaki, yapıtın gereğine uyararak, alışılmış dünyanın nesnelere bir başka biçimde bakar, onlarda kullanımı etkisizleştirir, onları saflaştırır, kesintisiz bir biçimleme ile onları tabloya dönüştükleri anlık dengeye yükseltir gibidir. Bir başka deyişle, asla "dünya"dan sanata yükselemez, betimlemiş olduğumuz geri çevirme ve yadsıma devinimiyle olsa bile, ama her zaman sanattan, dünyanın yansızlaştırılmış görünümü gibi görünen –ve, aslında, bu, genellikle bizim bakışımızın oluşturduğu evcilleştirilmiş bakış, amaçlar dünyasına sıkı sıkıya bağlı ve en fazla dünyadan tabloya gidebilecek yetersiz izleyicinin bu bakışı altında böyle görünen şeye doğru gideriz.

Köken olarak yapıtı ait olmayan, yapıtın özünün kaygısında olduğu öteki zamana ait olmayan, asla yapıt oluşturamaz. Ama öteki zamana ait olan aynı zamanda, içinde varlıktan asla hiçbir şey yapılmadığı aylıklığın boş derinliğine de aittir.

Düşüncemizi daha başka biçimde dile getirmek istersek: Çok fazla bilinen bir söz ozana "kabilenin sözcüklerine daha katıksız bir anlam verme" yetkisi tanır gibi görüldüğünde, bu, ozanın yetenek ya

da yaratıcı beceriyle, "ilkel ya da dolaysız" dili temel dile geçirmekle yetinecek, gündelik sözün sessiz hiçliğini, içinde, ortadan yok olmanın utkusuyla, herşeyin yokluğunda herşeyin var olduğu şiirin kusursuz sessizliğine yükseltecek kişi olduğu anlamına mı gelir? Bu olası değildir Yazmak yalnızca alışılmış sözcükleri daha ustalıkla, daha varsıl bir bellek ya da müziksel kaynaklarının daha uyumlu bir biçimde bir araya gelmesiyle kullanmaktan oluşsaydı düşleyeceğimiz bir o kadar daha anlam olurdu. Yazmak asla kullanılan dili kusursuzlaştırmaktan, onu daha katıksız kılmaktan oluşmaz. Yazmak yalnızca, içinde hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı, konuşmanın, gizlenmenin bağrında, henüz ancak sözün gölgesi olduğu bu noktaya yaklaşmanın yazmak olduğu yerde başlar bu söz yalnızca kendi imgesi olan dil, imgesel dil ve imgelemin dili, kimsenin konuşmadığı dil, ve son olarak, kendimizi duyurmak istiyorsak kendisini *sessizliğe* mahkûm etmek gereken, dur durak bilmeyenin ve sonu gelmeyenin mırıltısıdır.

Giacometti'nin yontularına baktığımızda, bir nokta vardır ki ondan sonra yontular artık ne görünümün kararsızlıklarına, ne de görüngenin* devinimine bağlı kalır. Onları kesinlikle görürüz: İndirgenmiş değil de artık, indirgemenen kaçırılmış, indirgenemezdirler ve uzamda, sahip oldukları, kullanılamayan, canlı olmayan, imgelele ilişkin derinliği oraya geçirme gücü sayesinde uzamın efendisidirler. Oradan yontuları indirgenemez gördüğümüz bu nokta bizim kendimizi sonsuzluğa koyar, içinde burasının hiçbir yerle çakıştığı noktadır. Yazmak bu noktayı bulmaktır. Dili bu nokta ile ilişkiyi sürdürecektir ya da yaratacak duruma getirmeyen hiç kimse yazıyor sayılmaz.

NOTLAR

- 1) Sözcüklerin "maddesel olarak gerçeklik" olmayışına, "gün"ün, tınsıyla karanlık ve "gece"ninse parlak oluşuna yerindikten sonra, Mallarmé dillerin bu kusurunda şiiri geçerli kılan şeyi bulur; şiir onların "üst tamamlayıcısı"dır, "o, filozofça, dillerin kusurunu ödüllendirir". Bu kusur nedir? Diller, nesnelere gerçekliğine, doğanın karanlık derinliğine yabancı olduklarından, varlıktan kopuk ve varlıklar için araç olan insanların dünyasının oluşturduğu bu kurgusal gerçekliğe ait olduklarından, dile getirdikleri gerçekliğe sahip değillerdir.
- 2) Viéć-Griffin'e mektup, 8 Ağustos 1891: "Kendi kendine, daha kötü olarak, yalnızlığımın dağılık fısıldaması içinde söylediğim hiçbir şey yok orada, ama sizin uzağı gördüğünüz yerde, bu, evet, şu sözcüğün ta kendisine göredir: bu... dir, elimin altında olan notlardır ve ruhumun en son yerinde hüküm sürer. (...)?
- 3) Bu kitabın bir başka bölümüne (*Yapıt ve Ölümün Uzamı*) İğitür'ün deneyimince ilişkin

* görüngen: perspektif (Çev.)

incelemeye gönderiyoruz. Bu deneyim ancak yazınsal uzamın daha merkezi bir noktasına ulaşılmışsa sorgulanabilir. O çok önemli denemesi, *İç Uzaklık*'ta, Georges Poulet *Igitur*'ün "felsefesal intiharın kusursuz bir örneği" olduğunu gösterir. Bununla, şiirin Mallarmé için ölüm ile derin bir ilişkisi olduğunu, ancak ölüm *olası* ise, ozanın karşı karşıya bulunduğu özveri ve gerilimle, ölüm onda güce, olasılığa dönüşürse, bir eylem, tam anlamıyla eylem ise *olası* olduğunu belirtir. "Ölüm *olası* tek eylemdir. Rastlantısal bileşimlerinin bizde *bizsiz* olduğu gerçek maddesel bir dünya ile yalanının bizi felç ettiği ve bizi büyülediği sahte ülküsel bir dünya arasında sıkışıp kalmış olan bizlerin artık ne yokluğa ne rastlantıya terk edilmiş olmamız için bir tek çaremiz vardır. Bu tek çare, bu tek eylem, ölümdür. İstemli ölüm. Onunla kendimizi yıkıyoruz ama yine onunla kendimizi kuruyoruz. Mallarmé'nin gerçekleştirdiği, bu istemli ölüm eylemidir. Onu *Igitur*'de gerçekleştirmiştir."

Bununla birlikte, Georges Poulet'nin gözlemlerini sürdürmek gerekir: *Igitur* ozanın bağlı kalamadığı bir kesinliğe tanıklık eden yüzüstü bırakılmış bir anlatıdır. Zira ölümün bir eylem olduğu kesin değildir, zira intiharın *olası* olmaması da söz konusu olabilir. Kendimi öldürebilir miyim? Ölme gücüne sahip miyim? *Bir zar atışı asla rastlantıyı yok etmeyecektir*, bu sorunun olduğu yerde yanıt gibidir. Ve "yanıt" bize, yapıtta, ölüm deneyimi, yaklaşımı ve kullanımı olan devinimin, olasılığın-hiçliğin olasılığı olsun-devinimi değil de yapının olanaksızlığa direndiği bu noktanın yaklaşımı olduğunu hissettirir.

III

UZAM VE YAPITIN
GEREKLIĞİ

I YAPIT VE GEZİCİ SÖZ

Bu noktada var olan nedir?

Öncelikle yazınsal uzamın incelenmesinin tanımamızı sağladığı özelliklerden bazılarını bir araya getirmeye çalışmamız gerek. Orada, dil bir güç değildir, söyleme gücü değildir. Kullanıma uygun değildir, onda hiçbir şeye sahip değiliz. Asla benim konuştuğum dil değildir. O dilde, asla konuşmam, asla sana seslenmem, ve asla seni yüksek sesle çağırmam. Bütün bu özellikler olumsuz biçimdedir. Ama bu olumsuzluk yalnızca daha temel bir olguyu gizler ki bu da, bu dilde herşeyin doğrulamaya dönmesi, yadsıyan şeyin doğruluyor olmasıdır. Yokluk olarak konuşmasındandır bu. Konuşmadığı yerde, konuşuyordur zaten; durduğunda direnir. Sessiz değildir çünkü onda kesinlikle sessizlik konuşur. Alışılmış sözün özü şudur ki onu anlamak onun doğasının bir parçasıdır. Ama, yazınsal uzamın bu noktasında, dil anlamsızdır. Şiirsel işlevin tehlikesi de buradan gelir. Ozan anlamı olmayan bir dili anlayan kişidir.

Bu konuşur ama başlangıcı yoktur. Bu söyler ama söylenecek bir şeye, onu anlamı olarak sağlayacak sessiz bir şeye gönderme yapmaz. Yansızlık konuştuğunda, yalnızca onu sessizliğe mahkûm eden kişi anlamın koşullarını hazırlar ve bununla birlikte anlaşılacak olan şey, bu yansız söz, hep daha önceden söylenmiş olan, söylenmeyi durdurmaya ve anlaşılması olamayan şeydir.

Hep kendisinin dışında olduğu için, bu söz özünden gezicidir. Sözün derinliğinin yerini tutan sonsuzca gerilmiş dışarısını belirtir. Yankı daha önce mırıldanmış olan şeyi yalnızca yüksek sesle söylemeye yip fısıldayan uçsuz bucaksızlıkla karıştığı, çınlayan uzama, her türlü

sözün dışarısına dönüşmüş sessizlik olduğunda yankıya benzer. Yalnızca, burada, dışarısı boştur ve yankı "zamanın yokluğu içinde peygamberce" önceden yineler.

Yazma gereksinimi

Yazma gereksinimi, içinde sözcüklerden hiçbir şeyin yapılamaya-çağı, kendisinden, eğer bu anla ilişkimizi sürdürürsek, aynı zamanda olasılık dünyasına da geri dönerek, "herşeyin" yapılabileceği, "herşeyin" söylenebileceği yanılımasının ortaya atıldığı bu noktanın yaklaşımına bağlıdır. Bu gereksinimin bastırılmış ve içte tutulmuş olması gerekir. Eğer öyle değilse, o kadar genişler ki artık gerçekleşmesi için ne yer ne uzam kalır. Yazmaya ancak, bir süre için, hileyle, mutlu bir sıçramayla ya da yaşamın oyalanmasıyla, yapıtın daha sonraki gidişinin sürekli olarak uyandırması ve yatıştırması, koruması ve uzaklaştırması, egemen olması ve egemen olunamaz gücü içinde sınaması gereken bu zorlamadan paçayı kurtarmayı başarabilirsek başlarız, bu öylesine zor ve öylesine tehlikeli bir devinimdir ki her yazar ve her sanatçı, her keresinde, onu kazasız belasız tamamlamış olmalarına şaşırıp kalırlar. Ve birçoğunun sessizce yok olması tehlikeye dışardan bakan hiç kimsenin aklına gelemeyecektir. Her durumda yetersiz olmalarına karşın, eksik olan yaratıcı kaynaklar değil, bu zorlamanın altında kaçan dünyadır: Zaman böylece karar verme gücünü yitirir; artık hiçbir şey gerçekten başlayamaz.

Yapıt, içinde yazarın yazarken onu yazmaya zorlayan baskıyla tehlikeli bir biçimde karşılaştığı ancak yine de kendini ondan koruduğu kesiksiz bir döngüdür. Bir kurtulmaya, Goethe'nin dediği gibi, insanın ihanet etmeksizin ve kaçmaksızın, ama kendi egemenliğinden de caymaksızın, karşısında ayakta durduğu büyülemenin tek başına sınırsız gücü ile başbaşalığa ait olan bu çok büyük, uçsuz bucaksız sevinç, hiç değilse bir ölçüde, buradan gelmektedir. Bu kurtulma, gerçekten de kendisi dışında kapanmaya dayanır.

Çoğun, yaşamın ciddiyetinden kaçarak sanatçının işinde kolay bir yaşama aracı bulduğu söylenir. Üstünde özgürce hüküm sürdüğü gerçekdışı bir dünyaya yerleşerek devinmenin güç olduğu dünyadan kendisini koruyacaktır. Sanatsal etkinliğin sakıncalarından biri budur aslında: Ne dünyanın rahatlığına, ne de zaman dışı bir çalışmanın açıkça görünen kolaylıklarına sırt dönmeden zamanın ve zaman içindeki çalışmanın güçlüklerinden uzaklaşmak. Sanatçı çoğunlukla, yapıtının, içinde ustaca konuşarak ve kösteksiz devinerek toplumdaki ba-

şarısızlıklarının öcünü alabildiği yerin, kapalı küresinde korkuyla büzülmüş zayıf bir yaratık izlenimi verir. Stendhal bile, Balzac bile bu kuşkuyu doğururlar, Kafka ve Hölderlin'in ise bunun için daha da fazla nedenleri vardır – ve Homeros kördür. Ama bu görüş, durumun yalnızca bir yanını dile getirir. Diğer yan şudur ki, kendisine ait olan deneyimin tehlikeleriyle karşı karşıya olan sanatçı kendini dünyadan bağımsız değil de dünyadan yoksun, kendisinin efendisi değil de kendinde bulunmayan, ve onu yaşamın ve her türlü yaşantının dışına atarak, içinde hiçbir şey yapmadığı ve artık kendisi olmadığı ana götüren bir gereklik karşısında hisseder. İşte o zaman Rimbaud şiirsel kararın sorumluluklarından çöle kadar kaçar. İmgeleme gücünü ve ününü gömer. Leonardo de Vinci ile aynı biçimde ve neredeyse aynı sözcüklerle "olanaksız"a "elveda" der. Dünyaya geri dönmez, oraya sığınır ve bundan böyle altının çoraklığına adanmış günleri yavaş yavaş başının üstüne unutmanın koruyuculuğunu yayar. Kuşkulu tanıklıklara göre, yapıtına anıştırma yapılan son yıllarda artık acı çekmediği ya da onun hakkında "saçma, gülünç, tiksindirici" diye yinelediği doğruysa eğer, itirafının şiddeti, kendini anımsamayı reddetmesi hâlâ duyduğu büyük korkuyu ve sonuna değin dayanamadığı sarsıntının gücünü gösterir. Onu kaçıdığı, görevi bıraktığı için kınarlar ama tehlikeyle karşılaşmamış olan kişi için kınamak pek kolaydır.

Yapıtta, sanatçı kendisini yalnızca dünyadan değil aynı zamanda onu dünyanın *dışına* çeken gereklikten korur. Yapıt bu "dışarısını" kendisine bir derinlik oluşturarak bir süre için evcilleştirir; sessizliği kabul ettirir, ilkil deneyimin sözü olan bu derinliksiz ve dinlenmesiz dışarısına sessizliğin derinliğini verir. Ama onun içine aldığı şey aynı zamanda onu sürekli olarak açan şeydir, ve oluşmakta olan yapıt ya kolay büyülerle kökenini savarak ondan sırt çevirmek ya da gerçekleşmesine sırt çevirerek hep onun daha yakınına çıkmak tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Üçüncü tehlike yazarın dünya ile, kendisi ile, içinde "Ben" diyebileceği söz ile ilişkiyi korumak istemesidir: Bunu ister, çünkü o yitirse yapıt da yiter, ama çok fazla sakınlı bir biçimde kendisi olarak kalırsa, yapıt *onun* yapıtıdır, yapıtın son gerekliliğini, köken olarak sanatı dile getirmese de yapıtını, yeteneklerini dile getirir.

Her yazar, her sanatçı reddedildiği ve oluşmakta olan yapıt tarafından dışlanır gibi olduğu anı bilir. Yapıt onu ayrı tutar, artık kendine ulaşamadığı yine de kapatılmış olduğu yerde daire kapanır, çünkü tamamlanmamış olan yapıt onu bırakmaz. Gücü eksik değildir, bu bir kısırlık ya da yorgunluk anı değildir, ya da yorgunluğun kendisi bu

dışlamanın biçiminden başka bir şey değildir. Çarpıcı bir deneme anı. Yazarın gördüğü, kendisinden başını çeviremeyeceği yine de yakınında eğleşemeyeceği, havasız ve ışıksız uzamda bir köstek, bir yedeklik gibi olan, içinde kendisinden bir parçanın ve, daha çok da, gerçekliğinin, yalnız gerçekliğinin anlaşılmaz bir ayrılmada boğulduğu soğuk bir kımiltısızlıktır. Ve yalnızca bu ayrılmanın çevresinde gezinebilir, en fazla da, ötesinde ancak içi boş, gerçek dışı ve sonsuz bir acı bulduğu yüzeye, açıklanamaz bir manevrayla, bir oyalamayla ya da bekleyişinin aşırılığıyla birdenbire kendini dairenin içinde bulduğu, ona katıldığı ve orada gizli yasasıyla barıştığı ana değin kuvvetle bastırabilir.

Bir yapıt ancak, tamamlanmış olduğunda değil de, orada içerden çalışan kişinin onu dışardan da bitirebileceği, artık yapıt tarafından içerden tutulmadığı, kendisini ondan bağımsız hissettiği, yapıtın onu özgür kılmaya katkıda bulunduğu kendisinden bir parça tarafından yapıt içinde tutulduğu zaman tamamlanmıştır. Bununla birlikte bu ülküsel son asla tümüyle geçerli kılınmamıştır. Bir çok yapıt bizi etkiler, çünkü orada, sonunu getirme sabırsızlığı içinde, eğer sonunu getirmezse, gün ışığına asla geri dönemeyeceği kaygısıyla, apar topar oradan uzaklaşmış olan yazarın hâlâ duran izini görürüz. Bu çok fazla büyük, kendilerini taşıyan kişiden daha büyük yapıtlarda, son an, içinde, eğer yazar orada kalırsa, görev başında öleceğini bildiğimiz neredeyse merkezsiz nokta her zaman kendini hissettirir. İşte bu ölümcül noktadan başlayarak, gözüpek büyük yaratıcıların yine de yavaşça, neredeyse huzur içinde uzaklaştıklarını ve, yarıçapın düzenli ve kesin çizgisinin kürenin kapanma noktalarına göre daha sonra yuvarlamaya izin verdiği yüzeye doğru düzenli bir yürüyüşle geri geldiklerini görürüz. Ama ötekilerden pek çoğunun yapabildiği uyumsuz bir şiddetle kendilerini merkezin dayanılmaz çekiminden kurtarmaktır, ancak, pekçoğu arkalarında kötü kapanmış yara izleri, art arda gelen kaçışlarının, teselli bulmamış geri dönüşlerinin, aptalca gidiş-gelişlerinin izlerini bırakırlar. En içtenleri kendilerinin terketmiş oldukları şeyi açıkça yüzüstü bırakırlar. Diğerleri yıkıntıları gizlerler ve bu gizleme kitaplarının tek gerçeği olur.

Yapıtın merkezsiz noktası köken olarak yapıttır, ulaşamayacağımız nokta, yine de ulaşma zahmetine değen tek noktadır.

Bu nokta, ancak yapıtın gerçekleşmesi ile kendisine yaklaşabildiğimiz, ama yalnız ona yaklaşmanın yapıtı oluşturduğu en büyük gerekliliktir. Yalnızca parlak başarıları kendine dert eden kişi, yine de, içinde hiçbir şeyin başarılı olmadığı bu noktanın arayışındadır. Ve bir

tek gerçek kaygısıyla yazan kişi içinden gerçek olanın dışlandığı bu noktanın çekim alanına girmiştir bile. Kimileri, hangi iyi ya da kötü talihle bilinmez, neredeyse katıksız bir biçimde ondan gelen baskıya katlanır: Bu ana rastlantıyla yaklaşmış gibidirler ve nereye giderlerse gitsinler, ne yaparlarsa yapsınlar, o an onları bırakmaz. Her zamanda uygulanan ve onları zaman dışına çeken, kaçınılmaz ve boş gereklilik. Yazmak, bunu arzulamazlar, ün onlar için gereksizdir, yapıtların ölümsüzlüğü onların hoşuna gitmez, görevin zorunlulukları onlara yabancıdır. Varlıkların mutlu tutkusu içinde yaşamak, işte onların yeğledikleri budur, – ancak onların yeğlemeleri, işin içine katılmamıştır, ve kendileri ayrı bir yere konmuş, ancak biraz yazarak kurtulabildikleri temel yalnızlığı içine itilmişlerdir.

Koruyucusunun, yetenekleri dışında haylazlık etmesini önlemek için kapatmak zorunda kaldığı ressamın öyküsünü biliriz, ve yine de o pencereden kaçmayı başarır. Ama sanatçının kendi içinde de, onu kalmak istemediği ve bu kez hiçbir çıkışın olmadığı yere kapatan, üstelik onu beslemeyen, aç bırakan, onurlandırmaksızın köle gibi kullanan, haksız yere kıran, onu kendi anlaşılmaz acısından başka hiçbir dayanağı olmayan güçsüz ve sefil bir yaratığa dönüştüren kendi "koruyucusu" vardır, neden ama? görkemli bir yapıt amacıyla mı? hiçbir değeri olmayan bir yapıt amacıyla mı? kendisi hiçbir şey bilmez bu konuda ve hiç kimse bunu bilmez.

Birçok yaratıcının öteki insanlardan daha güçsüz, yaşamayı daha az beceren ancak yaşama şaşırmakta daha yetenekli göründükleri doğrudur. Belki çoğunlukla böyledir bu. Şunu da eklemek gerekir ki onlar zayıf noktalarında güçlüdür, güçsüzlüklerinin uç noktasına varınca çözüldükleri bu noktada bile onlar için yeni bir güç ortaya çıkar. Ve daha fazlasını söylemek gerekir: Yeteneklerini tasa etmeden yapıta koyduklarında, birçoğu normal, sevimli, yaşamla barışık varlıklardır, ve ancak en büyük güçsüzlükle, bir normalin dışında olmayla, dünyanın ve kendilerinin yitirilmesiyle ölçülen bu fazlalığı yalnızca yapıta, yapıtın içindeki gereklige borçludurlar. Goya gibi, Nerval gibi.

Yapıt yazarın, her türlü "doğayı", her türlü kişiliği yitirmesini ve, onu ben yapan kararlar başkalarıyla ve kendisiyle ilişkilerini keserek, kişisiz doğrulamanın ortaya çıktığı boş yere dönüşmesini gerektirir. Bu bir gereklilik değildir, çünkü hiçbir şeyi gerektirmez, içeriksizdir, zorlamaz, yalnızca solumak gereken hava, üstünde durduğumuz boşluk, yeğlediğimiz yüzlerin görünmez olduğu günün yıpranışıdır. En yürekli insanlar ancak bir kaçamağın maskesi altında tehlikeye göğüs ger-

dikleri için, birçoğu bu çağrıya yanıt vermenin gerçeklik çağrısına yanıt vermek olduğunu düşünürler: Söyleyecek bir şeyleri, içlerinde kurtarılacak bir dünya, sağlanacak bir koruyuculuk, geçerli kılınacak geçerli kılınamaz yaşamları vardır. Ve şu doğrudur ki, sanatçı, kendisini açığa alan, bu açıktaki onu kendinden alan, ilkil deneyime açılmasaydı, hatanın ölçüsüzlüğüne ve sonsuz yeniden başlamanın göçüne kendini bırakmasaydı, başlangıç sözcüğü yitip giderdi. Ama bu geçerli kılma sanatçıya görünmez, deneyim içinde verilmemiştir, tam tersine oradan dışlanmıştır, – ve sanatçı genelde sanata inandığı gibi "genelde" bunu bilebilir, ama yapıtı bunu bilmez, ve araştırması bundan habersizdir, bu bilmezliğin kaygısı içinde sürüp gider.

II KAFKA VE YAPITIN GEREKLİĞİ

Umutsuzluğun belirlediği birisi yazmaya koyulur. Ama umutsuzluk hiçbir şeyi *belirlemek* yeteneğine sahip değildir, "her zaman ve hemen amacını aşmıştır" (Kafka, *Günlük*, 1910). Ve, aynı biçimde, yazmak kendi kökenine yalnızca "gerçek" umutsuzlukta, hiçbir şeye çağırmayan ve herşeyden caydıran, ve öncelikle yazanın elinden kalemini alan umutsuzlukta sahip olabilirdi. Bu demektir ki bu iki devinimin kendi belirsizliklerinden başka ortak hiç bir şeyleri yoktur, yalnızca üstüneyken onları kavrayabileceğimiz soru kipinden başka ortak hiçbir şeyleri yoktur. Hiç kimse kendi kendine: "Umutsuzum" diyemez, ama: "Umutsuz musun?" diye sorabilir ve hiç kimse: "Yazıyorum" diye belirtmez, ama yalnızca "Yazıyor musun? Evet? Yazar mıydın?" diye sorabilir.

Kafka'nın durumu karışık ve karmaşıktır.⁽¹⁾ Hölderlin'in tutkusu salt şiirsel tutkudur, başka bir ad taşımayan gereklikle onu kendi dışına çeker. Kafka'nın tutkusu da yalnızca yazınsaldır ama her an ve her zaman değil. Onda kurtuluş düşüncesi uçsuz bucaksız, umutsuz olduğu denli güçlü, uzlaşmaz olduğu denli umutsuzdur. Bu düşünce elbette şaşırtıcı bir süreklilikle yazından geçer ve uzun süre onunla karışır, sonra yine ondan geçer ama artık onun içinde yitmez, onu kullanma eğilimindedir, ve yazın asla araç olmayı kabul etmediği ve Kafka bunu bildiği için, bundan onun için bile karanlık, bizim içinse daha da karanlık çatışmalar ve aydınlatması zor yine de bizi aydınlatan bir evrim çıkar ortaya.

Genç Kafka

Kafka hep aynı kişi olmamıştır. 1912'ye değin, yazma isteği çok büyüktür, onu yeteneklerine inandırmayan, onu bu yetenekleri hakkındaki dolaysız bilincinden, bir başka deyişle, bunların, kendisinin zaman yokluğundan hiçbir şeye dönüştürmediği, ama aynı zamanda "bu coşkunkluk anlarını arzuladığı kadar onlardan ürktüğü" için hiç bir şeye dönüştüremeyeceği yıkıcı bir bütünlükteki yabancı güçler olmasından daha az inandıran yapıtlara yer verir. Bir çok bakımdan, Kafka, içinde yazma zevkinin uyandığı, orada yeteneğini tanıyan, bunun bazı gerekliliklerini de bilen ve bunun hakkından geleceğinden emin olmayan gencecik bir adama benzer hâlâ. Belli bir ölçüde, diğerleri gibi genç bir yazar olmasının en çarpıcı örneği Brod'la birlikte yazmaya başladığı bu romandır. Yalnızlığını bu biçimde paylaşması Kafka'nın hâlâ onun çevresinde döndüğünü gösterir. *Günlük*'ün şu notunun belirttiği gibi bunun çok çabuk farkına varır: "Max ve ben çok farklıyız. Yazılarına, benim beklentimin ve hiç bir beklentinin ulaşamayacağı bir bütün olarak önümde durduklarında ne denli hayranlık duyuyorsam..., Richard ve Samuel için yazdığı her tümce, beni tiksindiren ve ta içimde acıyla duyduğum bir ödüne benim tarafımdan bağlanmış gibi görünüyor bana. Hiç değilse bugün" (Kasım 1911).

1912'ye değin, kendini tümüyle yazına vermez, şu bahaneyi gösterir: "Beni tümüyle doyuracak, daha büyük bir çalışmayı başarmış olmadığım sürece kendim için hiç bir şeyi tehlikeye atamam." Bu başarıyı, bu kanıtı, 22 Eylül 1912 gecesi getirir ona, bu gece bir çırpıda *Yargı*'yı yazmıştır ve bu gece onu kesin bir biçimde, sanki "herşeyin dile gelebileceği, herşey için, en garip düşünceler için onların içinde yok oldukları ve gözden kayboldukları büyük bir ateşin hazır olduğu" noktaya yaklaştırır. Kısa bir süre sonra, bu öyküyü arkadaşlarına okur, bu okuma onu doğrular: "Gözlerimde yaşlar vardı. Öykünün kesin niteliği doğrulanıyordu." (Bu, yazmış olduğunu dostlarına, çoğunlukla kız kardeşlerine, hatta babasına okuma gereksinimi orta bölgeye de aittir. Asla tam olarak bundan vaz geçmeyecektir. Bu yazınsal bir kendini beğenmişlik değil –kendisinin bunu böyle ilan etmesine karşın–, ama fiziksel olarak yapıtına dayanma, büyük okuyucu yeteneklerinin ona yaratma gücü verdiği sessel uzamda yapıtın yayılmasını sağlayarak onun kendini kaldırmasına, çekmesine izin verme gereksinimidir.

Bundan böyle Kafka yazabileceğini bilir. Ama bu bilgi bir bilgi değildir, bu güç ona ait değildir. Çok az örnek dışında, asla yazdığının

yanında gerçekten yazdığının kanıtını bulamaz. Bu en fazla bir başlangıç, bir yaklaşma, tanıma çalışmasıdır. *Dönüşüm* hakkında der ki: "Onu kötü buluyorum; belki de kesinlikle işim bitik" ya da daha sonra: "*Dönüşüm* için büyük bir tiksinti duyuyorum. Okunmaz bir son. Neredeyse kökünden kusurlu. O zamanlar bir iş yolculuğuyla rahatsız edilmiş olsam çok daha iyi olurdu" (19 Ocak 1914).

Çatışma

Bu son özellik Kafka'nın karşılaştığı ve içinde parçalandığı çatışmaya anıştırma yapar. Bir mesleği, bir ailesi vardır. Dünyaya aittir ve ona ait olmalıdır. Dünya zaman verir, ama onu istediği gibi kullanır. *Günlük* –hiç değilse 1915'e değin– zaman ona yetmediği için kendini öldürme düşüncesinin geri geldiği umutsuz gözlemler içerir: Zaman, fiziksel güç, yalnızlık, sessizlik. Kuşkusuz dış koşullar ona uygun değildir, akşamları ya da gece çalışmak zorunda kalır, uyku düzeni bozulur, kaygı onu yer bitirir, ancak "olayların daha iyi bir biçimde düzenlenmesiyle" çatışmanın yok olabileceğine inanmak boşuna olurdu. Daha sonra, hastalık ona boş zaman sağladığında, çatışma yerleşir, daha ciddileşir, biçim değiştirir. Elverişli koşul yoktur. İnsan "tüm zamanını" yapının gereğine verse bile, "tüm" henüz yeterli değildir, çünkü zamanı işe ayırmak, tüm zamanını yazmakla geçirmek söz konusu değildir, söz konusu olan artık çalışmanın kalmadığı bir zamana geçmek, içinde zamanın yok olduğu, büyülemenin ve zaman yokluğuna ait yalnızlığın içine girdiğimiz bu noktaya yaklaşmaktır. 'İlüm zamana sahip olduğumuzda artık zamanımız kalmamıştır, ve "dostça" dış koşullar artık koşulların kalmadığı –dostça olmayan– bu olguya dönüşmüşlerdir.

Kafka, kopuk zamanların yarım yamalaklığında "az miktarda" yazamaz ya da yazmayı kabul etmez. Bir çırpıda yazarak, onu yazmaya iten sınırsız devinimi kendi bütünlüğü içinde yakaladığı 22 Eylül gecesinin ona göstermiş olduğu da budur: "Yazmak ancak böyle, böylesi bir süreklilikle, beden ve ruhun bu denli tümleyici açılımla olasıdır." Ve daha sonra (8 Aralık 1914): "Bütün gecenin ya da gecenin büyük bir bölümünün akışı içinde sürekli olarak değil de parçalar halinde yazılmış olan herşeyin daha az değeri olduğunu ve yaşama biçimim nedeniyle bu daha az değere tutsak olduğumu yeniden gördüm." Burada, *Günlük*'ün, bugünkü durumunda, bize etkileyici kalıntılarını sunduğu terkedilmiş onca anlatının ilk açıklamasına sahibiz. Çoğunlukla, "öykü" bir kaç satırdan daha uzağa gitmez, bazen çabucak tutarlılık ve yoğunluğa ulaşır, yine de bir sayfanın sonunda durur, bazen bir kaç

sayfa boyunca sürer, doğrulanır, yayılır – ve yine de durur. Bunun bir çok nedeni vardır ama öncelikle Kafka sahip olduğu zamanda öyküye istediği gibi, bütün yönlerde yayılma izni verecek enginliği bulamaz; öykü yalnızca bir parçadır, sonra bir başka parça. "Nasıl, parçalardan kalkarak, gelişebilecek bir öykü kurabilirim?" Öyle ki, egemen olunmamış ve içinde yazma gereksiniminin hem bastırılmış hem de dile getirilmiş olması gereken özel uzamı yaratmamış olan öykü zincirlerini kırar, yolunu şaşırır, kendisinden gelmiş olduğu geceye ulaşır ve kendisini oluşturmayı bilememiş olan kişiyi acıyla orada tutar.

Kafka'ya daha fazla zaman gerekirdi, ama ona aynı zamanda daha az dünya gerekirdi. Dünya öncelikle baskısına güçlkle katlandığı, bundan asla kurtulamadığı ailesidir. Daha sonra nişanlısı, onun, insanın dünyada yazgısını gerçekleştirmesini, bir ailesi, çocukları olmasını, topluma ait olmasını isteyen yasayı yerine getirmeye ilişkin temel arzudur. Burada, çatışma yeni bir görünüm alır, Kafka'nın dinsel durumunun özellikle güçlendirdiği bir çelişkinin içine girer. F.B. ile yapılmış, bozulmuş, yeniden yapılmış bu nişanlılıklarının çevresinde, bakıp usanmadan, hep daha büyük bir gerilimle "evliliğimden yana ya da ona karşı olan herşeyi" incelediğinde, hep şu zorunlukla karşılaşır: "İ'ek özlemim ve tek yeteneğim... yazındır... yaptığım herşey ancak yalnızlığın bir sonucudur... oysa, artık asla yalnız olamayacağım. Bunu istemiyorum, bunu istemiyorum." Berlin'deki nişan töreni sırasında: "Bir suçlu gibi bağlıydım; beni gerçek zincirlerle, karşımda jandarmalarla bir köşeye koymuş olsalardı..., bundan daha kötü olmazdı. Hem bu benim nişan törenimdi, hem de herkes beni yaşama döndürmeye çalışıyor, başaramayınca da, bana olduğum gibi katlanmaya çaba gösteriyorlardı." Kısa bir süre sonra, nişan bozulur, ancak beklenti kalır, kendisine yakın olan bir kişiyi kırmış olmak acısının yürek paralayıcı bir güç verdiği "olağan" yaşam arzusu kalır. Kierkegaard'ın nişan öyküsünü ve Kafka'nınkini, Kafka'nın kendisi de, başkaları da karşılaştırmıştır. Ama çatışma farklıdır. Kierkegaard Régine'den vazgeçebilir, ahlak düzleminde vazgeçebilir: Dinsel düzleme varma bundan zarar görmez, daha çok da olası kılınmıştır. Ama Kafka, olağan bir yaşamın dünyasal mutluluğunu terk ederse, adil bir yaşantının kararlılığını da terk eder, yasa dışında yer alır, var olmak için gereksinme duyduğu taban ve temelden yosun kalır ve, belli bir ölçüde, onu yasadan yoksun bırakır. Bu İbrahim'in sonu gelmeyen sorunudur. İbrahim'den istenen yalnızca oğlunu değil ama 'İ'anrı'nın kendisini de kurban etmesidir: Oğul 'İ'anrı'nın dünya üstündeki geleceğidir, çünkü, Adanmış 'İ'op-

raklar, seçilmiş halkın ve 'Tanrı'nın halkında gerçek, tek barınağı aslında, zamandır. Oysa, İbrahim, tek oğlunu kurban ederken zamanı da kurban etmek zorundadır, ve kurban edilen zaman kuşkusuz ona öteki dünyanın öncesiz ve sonrasızlığında geri verilmiş olmayacaktır: Öteki dünya gelecekte başka, 'Tanrı'nın zaman içindeki geleceğinden başka hiçbir şey değildir. Öteki dünya, İshak'tır.

Kafka'nın deneyimi, onu kendisine katlanılabilir kılan herşeyden daha ağırdır. (Eğer oğlu olmasaydı, yine de ondan oğlunu kurban etmesi istenseydi, İbrahim'in deneyimi ne olurdu? Bunu ciddiye alamayız, buna ancak güleriz, bu gülüş Kafka'nın acısının biçimidir.) Sorun böylece onun kendinden kaçması ve, kararsızlığı içinde, onu desteklemeye çalışan kişiden kaçmasıdır. Diğer yazarlar benzer çatışmalarla karşılaşmışlardır: Hölderlin papaz olmasını isteyen annesine karşı savaşır, belirli bir göreve bağlanamaz, sevdiği kişiyle birleşemez ve özellikle kendisiyle birleşmeyeceği kişiyi sever, bütün güçleriyle hissettiği ve onu bir ölçüde kıran ama, hiç değilse 1800'den sonra, onun dışında hiçbir yaşantısının olmadığı şiirsel sözün salt gerekliliğini asla söz konusu etmeyen çatışmalar yaşamıştır. Kafka için herşey daha karmaşıktır, çünkü yapıtın gerekliliği ile kurtuluşunun adını taşıyabilecek gerekliliği karıştırmaya çalışır. Eğer yazmak onu yalnızlığa tutsak ediyor, yaşantısını aşksız, bağlantısız, bekâr yaşantısına dönüştürüyorsa, yazmak ona –hiç değilse çoğunlukla ve uzun süre boyunca– bunu geçerli kılabilecek tek etkinlik gibi görünüyorsa, bu, ne olursa olsun, yalnızlığın içten ve dıştan kendisine gözdağı vermesinden, toplumun artık yalnızca bir hayalet olmasından, ve onda hâlâ konuşan yasanın unutulmuş yasa bile değil de yasayı unutmanın gizlenmesi olmasındandır. Öyleyse yazmak, bu devinimin kopamadığı yıkım ve güçsüzlük içinde, yeniden bir bütünlük olasılığına, ulaşılması gereken tek amaç olan bu yolu olmayan amaca belki de uyabilecek amaçsız bir yola dönüşür. Yazmadığı zaman, Kafka yalnızca yalnız değil, "Franz Kafka gibi yalnız" diyecektir G. Janouch'a, ancak kısır, soğuk, sersemleşme adını verdiği insanın kanını donduran bir soğukluktaki ve onun ürktüğü büyük tehditmiş gibi görünen bir yalnızlık içindedir. Kafka'dan sapaklığı olmayan bir adam yaratmak isteyen Brod bile onun bazen yokmuş gibi ve ölü gibi olduğunu kabul eder. Her ikisinin de kendilerinden yakınmak için aynı sözcükleri kullandıkları noktada, Hölderlin'e yine çok benzer; "Uyuştum, taş gibiyim", der Hölderlin, Kafka da: "Düşünme, gözlemlenme, saptama, anımsama, konuşma, başkalarının yaşamında yer alma yeteneksizliğim her gün biraz daha büyüyor; taşlaşıyorum...

Eğer kendimi bir işe verip kurtarmazsam, mahvolurum" (28 'I'emmuz 1914).

Yazının sağladığı kurtuluş

"Eğer kendimi bir işe verip kurtarmazsam..." Ama neden bu iş onu kurtarabilecektir? Öyle görünüyor ki Kafka, içinde başkaları için ve kendisi için yok olduğu bu korkunç kendinden çözülme durumunda yazma gerekliliğinin ağırlık noktasını bulmuştur herşeyden önce. 'Tümden yıkıldığını duyumsadığı yerde, yıkımın yerine en büyük yaratma olanağını koyan derinlik doğar. Görkemli geri dönüş, en büyük umutsuzluğa her zaman denk bir umut, ve anladığımız gibi, bu deneyimden, bilerek tehlikeye düşürmeyeceği bir güven devinimi çıkarır. Demek ki, çalışma, özellikle genç yıllarında, ruhsal (henüz tinsel değil) bir kurtuluş aracı olarak, "sözcüğü sözcüğüne yaşamına bağlı olabilecek, onu kendisinden çekip alması için kendisine çektiği" bir yaratım çabasına, şu terimlerle en saf ve en güçlü biçimde dile getirdiği şeye dönüşür: "Bugün tüm sıkıntılı durumumu, yazarak, tümüyle kendi dışıma çıkarmak ve, derinlikten geldiği gibi, onu kâğıdın derinliğine sokmak ya da yazılmış olan şeyi tümüyle kendi içime sokabileceğim biçimde onu yazıya dönüştürmek için büyük bir istek duyuyorum." (8 Aralık 1911).⁽²⁾ Ne kadar da karanlık olursa olsun, bu umut asla tümüyle tükenmez ve *Günlük*'ünde, her dönemde hep şu türden notlara rastlarız: "Yazdığım en küçük şeyin bana getirdiği kararlılık tartışılmaz ve görkemlidir. Dün gezinti sırasında herşeyi bir görüşte kucaklamamı sağlayan bakış!" (27 Kasım 1913). Yazmak o anda bir çağrı, 'Tanrı'dan bir yardım beklentisi ya da karanlık bir peygambersel gerçekleşme değil de daha basit, daha dolaysız olarak sıkıştıran bir şeydir: Yok olmamak ya da daha doğrusu kendinden daha hızlı yok olmak ve böylece son anda kendini yeniden yakalayabilmek umudu. Demek ki başka herşeyden daha çok sıkıştıran ve onu 31 'I'emmuz 1914'te şu önemli sözleri yazmaya götüren görev: "Zamanım yok. Genel seferberlik bu. K. ve P. çağrıldılar. Şimdi ücretimi yalnızlıktan alıyorum. Bu herşeye karşın bir ücret en fazla. Yalnızlık ancak ceza getirir. Ne önemi var, bütün bu sefillikten çok fazla etkilenmedim ve her zamankinden daha kararlıyım... Herşeye karşın, bedeli ne olursa olsun yazacağım: Bu benim hayatta kalma savaşımdır."

Görüngenin değişmesi

Bu yine de savaşın sarsıntısı, ama daha fazla da nişanınin, yazma devininin ve onun derinleşmesinin, orada karşılaştığı güçlüklerin yol açtığı bunalımdır, ondaki yazar yaşantısını yavaş yavaş başka biçimde aydınlatacak genelde mutsuz durumudur. Bu değişim asla doğrulanmamıştır, bir karara varmaz, az ayrımı olan bir görüngedir yalnızca, ama yine de bazı belirtiler vardır: 1914'te, örneğin, hâlâ bu tek amaca tutkuyla, umutsuzca yönelmiştir, yazmak için birkaç dakika bulmak, yalnızca yazmak için kullanılacak on beş günlük izin almak, herşey bu tek, bu yüce zorluğa; yazmaya boyun eğmek içindir. Ama, 1916'da, yine izin istiyorsa, bu gönüllü askere yazılmak içindir. "Şu andaki görev kayıtsız şartsız asker olmaktır", arkası gelmeyecek bir tasarı, ancak ne var ki, bunun merkezi olan dilek Kafka'nın 31 Temmuz 1914'e ait "Herşeye karşı yazacağım"ından şimdiden ne kadar uzak olduğunu gösterir. Daha sonraları, ciddi bir biçimde Siyonizm askerlerine katılmayı ve Filistin'e çekip gitmeyi düşünecektir. Bunu Janouch'a söyler: "Bir işçi ya da tarımda çalışacak kişi olarak Filistin'e gitmeyi düşünüyorum." – "Burdaki herşeyi terk eder miydiniz?" – "Herşeyi, güvenlik ve güzellik içinde anlam dolu bir yaşam bulmak için." Ancak Kafka daha o zamanlarda hasta olduğundan, düş yalnızca bir düştür ve biz, onun, bir başka Rimbaud olarak, geçerli kılınmış bir yaşamın güvenliğini bulmuş olacağı ıssız bir yer uğruna tek yeteneğinden vazgeçip geçmediğini – ne de bu güvenliği o ıssız yerde bulmuş olup olamayacağını asla bilemeyiz. Yaşamını başka türlü yönlendirmek için yaptığı bütün girişimler hakkında, bunların yalnızca yarıda kalmış denemeler, yaşamının oluşturduğu bu tamamlanmamış dairenin merkezini noktalarla dolduran bir o kadar yarıçap olduğunu kendisi söyleyecektir. 1922'de, içinde yalnızca başarısızlıklar gördüğü bütün tasarılarını sıralar: Piano, keman, diller, Germence incelemeleri, Siyonizm karşıtlığı, Siyonizm, İbranice incelemeleri, bahçe işleri, marangozluk, yazın, evlilik denemesi, bağımsız oturma ve ekler: "Yarıçapı her zamankinden biraz daha uzağa itmem gerektiğinde, hukuk eğitimi ya da nişanlılık gibi, herşey, benim daha uzağa gitme çabamın gösterdiği bu fazlalıktan daha kötüydü" (23 Ocak 1922).

Geçici notlardan onların içerdığı salt doğrulamaları çıkarmak saçma olurdu, ve kendisinin burada unutmuş olmasına karşı, onun asla yazmaktan vaz geçmediğini, sonuna dek yazacağını unutamayız. Ama, gelecekteki kayınpederi olarak gördüğü kişiye: "Ben yalnızca yazınım ve başka hiçbir şey olamam ve olmak istemiyorum" diyen genç adam-

la, on yıl sonra, yazını ufak bahçivanlık denemeleriyle aynı düzleme koyan olgun adam arasında, dışardan baktığımızda yazma gücü aynı kalsa, hatta sonuna doğru bize daha çetin ve daha eksiksiz, kendisine *Şato*'yu borçlu olduğumuz güç olarak görünse bile iç ayırım büyüktür yine de.

Bu ayırım nereden gelir? Bunu söylemek, son derece ölçülü, dostları için bile giz olan ve zaten kendisine pek açılmayan bir adamın özel yaşantısını sahiplenmek olurdu. Onun için kavranabilir bir sözün saydamlığına ulaşamayan şeyi belli sayıda açık seçik doğrulamalara indirgemeyi kimse ileri süremez. Üstelik orada olası olmayan bir niyet ortaklığı gerekirdi. Sanatın güçlerine olan inancının çoğunlukla büyük kalmasına karşın hep daha fazla sınınmış, kendi güçlerine olan inancının onu bu sınıma hakkında, onun gerekliliği hakkında da aydınlattığı, özellikle kendisinin sanattan istediği şey hakkında; artık kişiliğine gerçeklik ve tutarlılık vermek, yani onu saçmalıktan kurtarmak değil de onu tümüyle yitimden kurtarmak hakkında aydınlattığını ve Kafka'nın bu gerçek dünyadan kovulmuş, içinde sadece kendisi için değil aynı zamanda bir başka dünya için de savaşmak zorunda olduğu, bu başka dünyanın belki de şimdiden vatandaşı olduğunu hissedeceği zaman yazmanın ona artık yalnızca, bazen düş kırıklığına uğratici, bazen görkemli, herşeyi yitirmeksizin yitirebileceği bir savaş aracı olarak görüneceğini söylerken kuşkusuz dışarıdan bakıp hata etmiş olmayacağız hiç değilse.

Şu iki notu karşılaştıralım; birincisi Ocak 1912'ye aittir: "Benim yazınsal etkinlik üstünde çok iyi bir biçimde düşüncelerimi topladığımı kabul etmek gerekir. Organizmam yazmanın varlığımın en verimli yönelimi olduğunun ayırımına vardığı zaman, herşey bunun üstüne geldi ve bütün öteki yetenekler, cinsellik, içmek, yemek, felsefesal derin düşünce ve herşeyden önce, müziği konu alanlar, bir yana bırakıldı. Kendimi bütün bu yönlerde zayıflattım. Bu zorunluydu, çünkü güçlerim, biraraya gelse de, öylesine küçüktüler ki yazma amacına ancak yarı yarıya ulaşabilirlerdi... Bütün bunların nasıl dengeleneceği bellidir. Çalışmamın göstereceği gelişmelere göre yüzümün sonunda doğal bir biçimde yaşlanabileceği gerçek yaşamıma başlamak için bürodaki işimi –görebildiğim kadarıyla, yükselmem tamamlandığı ve benim gözden çıkarabileceğim hiç bir şeyim kalmadığı için– reddetmem yeterli olacaktır." Kuşkusuz ince alayın hafifliği bizi yanıltmamalıdır, ancak bu hafiflik, kaygısızlık yine de kendisini hissettirir ve anlamı görünüşte aynı olan (6 Ağustos 1914 tarihli) ötekini notun gerilimini

karşıtlıkla aydınlatır: "Yazın açısından bakıldığında, yazgım çok basittir. Beni düş kuran iç yaşamımı göstermeye iten yöneliş geri kalan herşeyi ikinci plana attı, ve bütün bunlar korkunç bir biçimde cılız kaldı, cılızlaşmayı bırakmıyor. Başka hiçbir şey asla bana doyum veremeyecektir. Ama şimdi benim gösterme gücüm bütün hesaplardan sıyrılır; belki sonsuza dek yok olmuştur; belki bir gün yine geri gelecektir; yaşam koşullarım doğal olarak ona uygun değildir. İşte böylece, kendimi ancak bir an tutabildiğim dağın doruğuna doğru durmaksızın sallanıyor, atılıyorum. Başkaları da sallanırlar, ama daha alçak bölgelerde, daha büyük güçlerle; düşecek gibi olduklarında, bu amaçta yanlarında yürüyen bir akraba onları tutar. Ancak, benim salladığım yer yukarısıdır; bu ne yazık ki ölüm değil ama Ölmenin sonsuz acılarıdır."

Burada, üç devinim birbiriyle karşılaşır. Bir belirtme, "(yazından) başka hiçbir şey bana doyum veremeyecektir". "Bütün hesapları bozan" yeteneklerinin acımasızca belirsiz özüne bağlı kendinden kuşku lanma. Bu belirsizliğin –yazmanın asla sahip olunan bir güç olmaması– yapıtta aşırı olan şeye, "ne yazık ki ölüm olmayan", ölüm olan ancak uzakta tutulmuş, "Ölmenin sonsuz acıları" olan merkezsel, ölümcül gereklığe ait olduğu duygusu.

Denilebilir ki bu üç devinim, değişimleriyle, Kafka'da "onun tek yeteneğine" bağlılığını tüketen, dinsel saplantılarla birleşerek, onu bu tek gerçeklikte ondan başka bir şeyi, onu buyruğu altına alma, hiç değilse onu dönüşüme uğratma eğilimi gösteren bir başka gereklığı okumaya götüren sınamayı oluştururlar. Kafka yazdııkça, yazmaktan daha az emindir. Bazen, "bir kez yazmayı öğrendiysek, bu ne hata yapar, ne de yok olur ancak yine de, çok seyrek olarak ölçüyü aşan bir şey ortaya çıkar" diye düşünerek içini rahatlatmaya çalışır. Gücsüz avuntu: Yazdııkça, yapıtın kökeniymiş gibi kendisine yöneldiği, ama onu hisseden kişinin ancak belirsizliğin boş derinliğı olarak görebildiğı bu uç noktaya yaklaşır gitgide. "Yazmayı sürdüremiyorum. Yeniden yarım kalacak yeni bir öyküye başlayamadan önce, önünde belki de yeniden yıllar boyunca kalmak zorunda olduğum son sınırdayım. Bu yazgı benim peşimi bırakmıyor" (30 Kasım 1914).

Zamandan kaçan bir devinime tarih koymak istemek ne kadar boş olsa da, öyle görünüyor ki 1915-1916'da görüngenç değişimi gerçekleşir. Kafka eski nişanlısıyla yeniden birleşmiştir. Bu ilişki 1917'de yeni nişan törenine varacak, hemen ardından, o tarihte ortaya çıkan, Kafka'yı dayanamayacağı acıların içine atan hastalıkta son bulacaktır. Gitgide daha fazla, yalnız yaşamayı bilmediğini ve başkalarıyla birlikte

yaşayamadığını keşfeder. Durumunda, bürokratik kötü alışkanlıklar, cimrilik, kararsızlık, herşeyi inceden inceye hesaplama olarak adlandırıldığı şeylere açık yaşantısında suçlu olan şey onu yakalar ve kafasına saplanır. Ne pahasına olursa olsun, bu bürokrasiden kaçmak gerekir ve, bunun için, yazına güvenemez, çünkü bu çalışma kaçıp gider, çünkü bu çalışma sorumsuzluğun ikiyüzlülüğünde yerini alır, çünkü çalışma yalnızlık gerektirir ama onunla da ortadan kalkar. Karar işte buradan gelir: "Asker olmak." Aynı zamanda, *Günlük*'te Eski Ahid'e anıştırmalar görünür, mahvolmuş bir adamın ümitsiz çığlıkları duyulur: "Kollarına al beni, bu çukurdur, beni çukurda karşıla; şimdi reddedersen, öyleyse daha sonra." "Al beni, al beni, ben ki yalnızca çılgınlığın ve acının birbirine dolaşmasıyım." "Acı bana, varlığımın bütün kıvrımlarında günahkârım... Beni mahvolmuşların arasına atma."

Bir zamanlar bu betiklerden bazıları, içine 'Tanrı sözcüğü' katılarak Fransızcaya çevrildi. Bu, asıl betikte yoktur. 'Tanrı sözcüğü' *Günlük*'te neredeyse hiç ve asla anlamlı bir biçimde görünmez. Bu demek değildir ki, bu yakarmalar, belirsizlikleri içinde, dinsel bir yönelime sahip değiller, ancak onlardaki bu belirsizlik gücünü korumak ve Kafka'yı kendisi için en önemli olan şey hakkında her zaman göstermiş olduğu sakınımlılık eğiliminden yoksun bırakmamak gerekir. Bu yıkım sözleri 1916 'Temmuz'una aittir ve F.B. ile Marienbad'da birlikte bir süre kalmalarına denk düşer. Bir yıl sonra, yeniden nişanlıdır; bir ay sonra, kan tükürür; Eylül'de Prague'ı terkeder, ama hastalık henüz ilerlememiştir ve ancak 1922'den sonra tehlikeli olacaktır (öyle görünür). Daha 1917'de, "Özdeyişler"i, tinsel doğrulamanın (özelde onu ilgilendirmeyen, genel bir biçim altında) bazen olumsuz aşkınlık denemesinden kaçtığı bu tek betiği yazmaktadır.

Bundan sonra gelen yıllar için, *Günlük* neredeyse tümüyle eksiktir. 1918'de bir tek sözcük yok. Hakkında hemen hiçbir şey bilmediğimiz bir genç kızla altı ay nişanlı kaldığı 1919'da birkaç satır. 1920'de, duyarlı, zeki, akli ve yüreği büyük bir özgürlük içinde olabilecek, kendisiyle iki yıl boyunca, başlangıçta umut ve mutluluk dolu, daha sonraları yıkıma giden, şiddetli bir duyguyla bağlandığı genç bir Çek bayana, Milena Jesenska'ya rastlar. *Günlük* yeniden 1921'de ve özellikle, hastalık ciddileşirken, bu dostluğun güçlüklerinin onu, aklının çılgınlık ve kurtuluş kararı arasında gidip gelir gibi görüldüğü bir gerilim noktasına götürdüğü 1922'de daha önem kazanır. Burada iki uzun alıntı yapmak gerekir. Birinci betik 28 Ocak 1922 tarihlidir:

"Biraz sersemlemiş, kızak kaymaktan yorgunum. Hâlâ öylesine

seyrek olarak kullanılan silâhlar var, ve ben öylesine güçlkle onlara doğru bir yol açıyorum ki kendime, çünkü onları kullanma sevincini tanımıyorum, çünkü, çocukken öğrenmedim. Bunu yalnızca "babanın hatası yüzünden" değil aynı zamanda "huzuru" bozmak, dengeyi yıkmak istediğim için ve, bu yüzden, bir yandan gömmeye çalıştığım birinin diğer yandan yeniden doğmasına izin vermeye hakkım olmadığı için öğrenmedim. Doğru, burada "hata"ya geri dönüyorum, çünkü neden dünyadan çıkmak istiyordum? Çünkü "o" benim dünyada, kendi dünyasında yaşamama izin vermiyordu. Doğal olarak, bugün, bunu pek de iyi değerlendiremiyorum, çünkü, şimdi bu başka dünyada yurtaşım, bu dünyanın alışılmış dünya ile sürdürdüğü ilişki çöl ile ekilmiş topraklar arasındakinin aynısıdır (kırk yıl boyunca Kenan ili dışında gezindim), ve geriye dönüp baktığımda bir yabancı gibiyim; kuşkusuz, bu başka dünyada, ben en küçük ve en kaygılı olanım (bunu peşim sıra getirdim, babamın kalıtıdır bu), ve eğer orada yaşayabiliyorsam, bu yalnızca oraya özgü düzen sayesinde ve bu düzende, en küçükler için bile, başdöndürücü yükselmeler, tabii ayrıca, binlerce yıldır süren ve bütün denizin ağırlığı altındaymış gibi ezilmeler vardır. Herşeye karşın, gönül borcu duymam gerekmez mi? Buraya değin gelmek için yolu bulmam gerekmiş olmaz mıydı? Oradaki "sürgün" buradaki dışarı atmayla birleşince beni sınırda ezmiş olamaz mıydı? Ve kovmanın hiçbir şeyin ona (kovmaya, bana değil) direnemeyeceği kadar güçlü olması babamın gücü sayesinde değil midir? Doğrudur, bu, çöle sürekli yaklaşımlarla ve çocuksu umutlarla (özellikle kadınları ilgilendiren konuda), çölde gerisin geriye yolculuk yapmak gibidir: "Hâlâ Kenan ilinde kalmaz mıydım?" ve bu arada uzun süredir çöldeyim ve bunlar, umutsuzluğun boş hayalleridir yalnızca, özellikle, orada da herkesin en sefili olduğum ve Kenan ilinin tek Adanmış 'l'oprak olarak sunulması gerektiği zamanlarda, çünkü insanlar için üçüncü bir dünya yoktur."

İkinci betik ertesi günün tarihini taşır:

"Akşam, karda, yolda saldırılar. Hep tasarımların birbirine karışması, aşağı yukarı şöyle: Bu dünyada durum korkunç olurdu, – burada, Spindermühle'de yalnız, üstelik karanlıkta, karda yanlış adımlar atmayı bırakmadığımız terk edilmiş bir yolda; üstelik yönü olmayan, dünyasal amacı olmayan bir yol (köprüye mi gidiyor? neden oraya? zaten buna ulaşmadım bile); üstelik, bu yerde, ben de terk edilmişim (doktoru kişisel bir yardımcı olarak göremem, onu kendi yeteneklerimle kazanmadım, aslında onunla aramızda yalnızca para ilişkisi var),

hiç kimse tarafından tanınmayacak, bir tanıdığa katlanamayacak durumda, aslında neşeli bir topluluk karşısında ya da çocuklarıyla birlikte olan anne-babaların karşısında sonsuz bir şaşkınlıkla dolu (otelde, doğal olarak, çok fazla neşe yok, bunun nedeninin, "gölgesi çok büyük adam" niteliğimle, ben olduğumu söylemeye kadar götürmeyeceğim işi, ama gerçekten de gölgem çok büyüktür, ve yeni bir şaşkınlıkla, bu gölgede, tam orada "herşeye karşın" yaşamak isteyen bazı varlıkların direnme gücünü, ayak diremesini fark ediyorum; ama burada henüz sözü edilmemiş başka şey ekleniyor); üstelik yalnızca burada değil, ama genelde, Prag'da, "doğduğum yer"de bile terkedilmişim ve yalnızca insanlar tarafından terkedilmiş değilim, bu en kötüsü olmazdı, yaşadığım sürece onların ardından koşabilirdim, ama varlıklara göre kendim, varlıklara göre gücüm tarafından terkedilmişim; sevenlere gönül borcum var, ama ben sevemiyorum, çok uzaktayım, dışlanmışım; madem ki bir insanım yine de ve kökler besin istiyor, kuşkusuz orada, "aşağıda" (ya da yukarıda) temsilcilerim var, acınacak ve yetersiz, bana yeten oyuncular bunlar (doğrudur, bana hiçbir biçimde yetmiyorlar ve bunun için böylesine terk edilmişim), bana bir tek şu nedenle yetiyorlar o da en temel besinimin başka bir havada başka köklerden gelmesinden, bu kökler de acınacak durumdadır, ancak yine de yaşama yetenekleri daha fazladır. Bu beni tasarımların karışımına götürüyor. Herşey böyle karda yol üstünde görüldüğü gibi olsaydı, korkunç olurdu, mahvolurdum, bu bir gözünü korkutma değil de hemen o anda uygulama olarak anlaşılırdı. Ama başka yerdeyim. Ne var ki, insanlar dünyasının çekim gücü korkunçtur, bir anda herşeyi unutturabilir. Ama benim dünyamın çekim gücü de büyüktür, beni sevenler "terk edilmiş" olduğum için, ve belki de Weiss'ın boşluğu gibi değil de, burada tümüyle yoksun kaldığım devinim özgürlüğüne mutlu zamanlarda, bir başka düzlemde sahip olduğumu hissettikleri için severler."

Olumlu deneyim

Bu sayfaları yorumlamak gereksiz gibi görünür. Yine de bu tarihte dünyadan yoksun kalmanın nasıl olumlu bir deneyime,⁽³⁾ daha o anda yurttaşı olduğu, içinde kuşkusuz en küçük ve en kaygılı olduğu, ancak başdöndürücü yükselmeler de bulduğu, insanların değerini hissettiği ve saygınlığından etkilendikleri bir özgürlüğe sahip olduğu bir başka dünyanın deneyimine nasıl dönüştüğünü belirtmek gerekir. Yine de böylesi imgelerin anlamını bozmamak için, (kendisine göre bir bu dünyanın, bir de değeri, gerçekliği ve görkemi olacak tek dünya

olan öteki dünyanın var olduğu) alışılmış Hıristiyanlık bakış açısına göre değil de yine de "İbrahim" in bakış açısına göre okumak gerekir bu sayfaları, çünkü, ne olursa olsun, Kafka için, dünyadan dışlanmış olmak Kenan ilinden dışlanmış olmak, çölde gezmek demektir ve işte bu durum onun savaşımlarını dokunaklı ve umudunu umutsuz kılar, sanki dünyanın dışına atılıp sonsuz göç yanığı içinde, bu dışarılarından bir başka dünya ve bu yanığıdan yeni bir özgürlüğün ilkesini ve kökenini yaratmak için durmaksızın savaşması gerekiyormuş gibi. Sonu ve kesinliği olmayan, içinde kazanması gerekenin, kendi yitiği, sürgün gerçeği ve yok olmanın ta içine dönüş olduğu savaş. Özellikle İspanya'dan dışarı atılmanın ardından, dindar ruhların sürgünü son sınırına değin iterek aşmaya çalıştıkları zaman derin Yahudi düşüncelerine yaklaştıracığımız savaşım.⁽⁴⁾ Kafka "yeni bir Kabala'ya", "Siyonizm bu arada ortaya çıkmış olmasaydı" "gelişebilecek" olan "yeni gizli bir öğreti" imiş gibi "bütün bu yazına" (kendisinininkine) de açıkça anırtırma yapar (16 Ocak 1922). Ve neden aynı zamanda hem Siyonist hem de Siyonizm karşıtı olduğu daha iyi anlaşılır. Siyonizm sürgünden kurtulma, dünyasal ekleşmenin olası olduğunun, Yahudi halkının barınak olarak yalnızca bir kitaba, 'I'evrat'a değil toprağa da sahip olduğunun ve zaman içinde dağılmadan kurtulduğunun belirtilmesidir. Kafka yürekten ister bu uzlaşmayı, kendisi ondan dışlanmış olsa bile ister onu, çünkü bu dürüst bilincin büyüklüğü başkaları için kendinden daha fazlasını ummakta ve kendi bahtsızlığını ortak mutsuzluğun ölçüsüne dönüştürmemekte olmuştur her zaman. "I'üm bunlar benim dışımda ve haklı olarak olağanüstüdür." Ama o bu gerçeğe ait değildir ve bu nedenle onun, kendisi için Siyonizm karşıtı olması gerekir, yoksa hemen ölüm cezasına ve kesin dinsizliğin umutsuzluğuna mahkûm edilir. Şimdiden öteki kıyıya aittir ve göçü Kenan iline yaklaşımdan değil de, çöle, çölün gerçekliğine yaklaşımdan, o yanda hep daha uzağa gitmekten oluşur, hatta, bu başka dünyada da bahtsız ve gerçek dünyanın sevinçlerine hâlâ açık ("özellikle kadınları ilgilendiren konuda": bu Milena'ya açık bir anırtımadır), olduğu zaman bile, belki hâlâ Kenan ilinde oturduğuna kendini inandırmaya çalışır. Kendisi için Siyonizm karşıtı olmasaydı (bu, doğal olarak, yalnızca bir beti olarak söylenmiştir), yalnızca bu dünya var olsaydı, o zaman "durum korkunç olurdu", o zaman anında mahvolurdu. Ama o "başka yerde"dir, ve eğer insanların dünyasının çekim gücü onu sınıra değin getirecek ve onu orada ezilmiş olarak tutacak kadar büyükse hâlâ, içinde özgür olduğu kendi dünyasının çekim gücü de bundan daha az büyük değildir, tit-

remeyele, alışılmış alçak gönüllülüğüne ters düşen peygamberlere özgü bir yetkenin ses tonuyla söz eder bu özgürlükten.

Bu başka dünyanın yazınsal etkinlikle görülecek bir hesabı olduğu kuşku götürmez ve bunun kanıtı şudur ki eğer Kafka "yeni Kaba-la"dan söz ediyorsa, bundan özellikle "bütün bu yazın" hakkında söz ediyordur. Ama bu başka dünyanın gerekliliğinin, gerçekliğinin bundan böyle, onun gözünde, yapıtın gerekliliğini aşması, yapıtın gerekliliği tarafından tüketilmiş olmaması ve ancak kusurlu bir biçimde onda tamamlanması, bu da kendini hissettirir. Yazmak "dua biçimi" olduğunda, kuşkusuz başka biçimler olduğundandır, ve bu mutsuz dünya yüzünden başka hiçbir biçim olmasaydı bile, yazmak, bu görüngede, Kafka'nın kolladığını kabul ettiği ve artık yazmanın gerekmeyeceği bu tek lutuf anının bekleyişine dönüşmek için yapıtın yaklaşımı olmayı bırakır. Kendisine "Şiir öyleyse dine mi yöneliyor?" diyen Janouch'a "Bunu söylemeyeceğim ama duaya kesinlikle" diye yanıt verir ve yazın ile şiiri karşılaştırarak ekler: "Yazın olayları hoş bir ışığın altına yerleştirmeye çalışır; ozan onları gerçeklik, saflık ve süre krallığında yüceltmek zorundadır." Anlamlı bir yanıt, çünkü *Günlük*'teki, Kafka'nın kendisine yazmanın ona hâlâ hangi sevinci saklayabileceğini sorduğu bir notla çakışır: "Benzer bir şeyi (pek inanılacak gibi olmayan) hâlâ başarabileceğimi varsayarak *Köy Doktoru* gibi çalışmalardan anlık doyumlar sağlayabilirim hâlâ. Ama yalnızca dünyayı saflık, doğruluk ve bozulmazlık içinde yükseltebilirim mutluluk duyarım" (25 Eylül 1917). "Ülküsel" ya da "tinsel" gereklik burada kesinleşiyor. Yazmak, evet, yine yazmak, ancak, yine Janouch'a dediği gibi "sonsuz yaşamda geçici ve soyutlanmış olanı, yasa alanında rastlantıya ait olanı yükseltmek" için yalnızca. Ama, hemen, şu soru geliyor akla: Olası mıdır bu? Yazmanın kötülüğe ait olmadığı bu kadar kesin midir? Ve yazmanın avantajı bir yanılısına, reddedilmesi gereken tehlikeli bir yanılısına olmaz mıydı? Huzur içinde: *Her türlü düşüncenin ötesinde boğmak korkunçtur* diye yazabilmekte yadsınamaz bir biçimde belli bir mutluluk vardır. Doğrudur, *her türlü düşüncenin ötesinde*, öyle ki sanki yazılmış hiçbir şey yokmuş gibi yeniden" (20 Aralık 1921). Ve dünyanın en küçük gerçekliği en güçlü yapıtta eksik olan bir güvenilirliğe sahip değil midir: "Yazma olayının bağımsızlık eksikliği: Ateşi yakan hizmetçiye, sobanın yanında ısınan kediye, hatta ısınan şu zavallı yaşlı adama bağlıdır o. Hepsi özerk, kendi yasalarına sahip gerçeklenmelerdir; yalnızca yazmak her türlü yardımdan yoksundur, kendi içinde kalmaz, şaka ve umutsuzluktur" (6 Aralık 1921). Buruşma, ışığın karşısın-

da gerileyen yüzün buruşması, "hiçliğin bir savunması, hiçliğin bir be-nimsenmesi, hiçliğe verilmiş bir neşe soluğu", sanat böyledir işte.

Bununla birlikte, gençlik yıllarının güveni hep daha kesin bir gö-rüşe yer veriyorsa, şu var ki, en zor anlarında, bütünlüğüne değin gözü korkutulmuş gibi görüldüğünde, bilinmeyen biri tarafından neredey-se etkili saldırılarla karşılaştığında ("Bunun gözetlediği gibi: Örneğin doktora gitmek için yolda, orada, sürekli olarak), o zaman bile, çalış-masında onun gözünü korkutan şeyi değil de ona yardım edebilecek, kurtuluş kararını açabilecek şeyi görmeye devam eder: "Yazının dik-kati çekici, gizemli, belki tehlikeli, belki kurtarıcı avuntusu: Katiller sırasından dışarı atlamaktır bu, eylem olan gözlem [*'At-Beobachtung, eyleme dönüşmüş gözlem*]. Daha yüksek bir biçimde, daha yüksek, daha keskin değil, gözlem yaratıldığı ölçüde gözlem-eylem vardır, ne denli yüksekse, [katiller] "sırası" için erişilmezse, o denli daha az bağımlıdır, o denli kendi devinimine özgü yasaları izler, yolu da o denli bütün he-saplardan sıyrılarak sevinçle yukarı çıkar" (27 Ocak 1922). Burada, ya-zın özgürleştirici yetki, dünyadan, "herşeyin boğazının sıkıldığını his-settiği" bu dünyadan baskıyı uzaklaştıran güç olarak çıkar ortaya, "Ben"den "O"na, Kafka'nın büyük acısı olan kendini gözlemeden, ölümcül gerçekliğin üstüne yükselerek, başka dünyaya, özgürlüğün dünyasına doğru daha yüksek bir gözleme kurtarıcı geçiştir.

Neden sanat geçerli kılınmıştır, kılınmamıştır.

Bu güven niye? Bunu kendimize sorabiliriz. Kafka'nın daha yük-sek olan şeyin tam anlamıyla yazı olduğu bir kitapta dile geldiği bir geleneğe,⁽⁵⁾ harflerin bileşiminden ve yönlendirilmesinden kalkarak insanı kendinden geçirici deneyimlerin gerçekleştirildiği, harflerden, abecenin harflerinden oluşan dünyanın mutluluğun gerçek dünyası olduğunun⁽⁶⁾ söylendiği geleneğe ait olduğunu düşünerek yanıt vere-biliriz buna. Yazmak, ruhları kovmaktır, belki onları bize karşı özgür-leştirmektir ama bu tehlike özgürleştiren gücün özüne aittir.⁽⁷⁾

Bununla birlikte, Kafka "boş inançları olan" bir kişi değildi, yahu-di ortodoksluğu dinine özgü kutlamaların çıkışında ona, Brod'a yöne-lerek şunları söylettiren soğuk bir bilinçlilik vardı onda: "Gerçekte, aşağı yukarı bir zenci kabilesindeki değersiz boş inançlar gibiydi."⁽⁸⁾ Demek ki, belki doğru olan, ancak hiç değilse bizim neden, yöntem-lerinin her birinin oluşturduğu şaşkınlığa bu kadar duyarlı olan Kaf-ka'nın yazının ta kendisi olan bu temel yanılığa bu kadar inanla ken-dini bıraktığını anlamamıza olanak vermeyen açıklamalarla yetinme-

mek gerekir. Yine orada, sanatlarını herşeyin üstünde tuttukları için Kafka'nın çoğunlukla hepsinin üstüne çıkarmaya hazır olduğu Goethe gibi ve Flaubert gibi sanatçılardan, delikanlılığından beri, olağanüstü ölçüde etkilendiğini anımsatmak yeterli olmasa gerek. Kafka kuşkusuz asla içinden bu görüşten tümüyle kopmadı, ancak sanat tutkusunu başından beri bu kadar güçlü olduysa ve ona bu kadar uzun süre yararlı göründüyse, bu, başından beri ve "babasının hatasıyla", kendisini dünyanın dışına atılmış, yalnızlığa tutsak edilmiş olarak bulmasındandır, demek ki bu yalnızlıktan yazını sorumlu tutmak zorunda değildi, daha çok da yazına bu yalnızlığı aydınlatmış olduğu, onu verimlileştirdiği, başka bir dünyaya açtığı için teşekkür etmesi gerekiyordu.

Denilebilir ki babayla kavgası yazınsal deneyimin olumsuz yanını onun için karanlığa atmıştır. Çalışmasının kendisinin sararıp solmasını gerektirdiğini gördüğünde bile, hatta daha ciddi olarak çalışması ve evliliği arasında karşıtlık gördüğünde, hiçbir biçimde bundan, çalışmada ölümcül bir güç, "sürgün"ü dile getiren ve çöle mahkûm eden bir söz olduğu sonucunu çıkarmaz. Bu sonucu çıkarmaz, çünkü başından beri, dünya onun için yitmiştir, gerçek varoluş ondan alınmıştır ya da ona hiç verilmemiştir, ve yeniden kendi sürgününden, bundan kurtulmanın olanaksızlığından söz ettiğinde, şöyle söyleyecektir: "Buraya hiç gelmemiş, ama daha küçük bir çocukken oraya itilmiş, sonra zincirlerle bağlanmış gibiyim" (24 Ocak 1922). Sanat ona bu mutsuzluğu vermedi, buna katkıda bile bulunmadı, ama tersine onu aydınlattı, "mutsuzluğun vicdanı", onun yeni boyutu oldu.

Sanat öncelikle mutsuzluğun bilincidir, onun giderilmesi değildir. Kafka'nın katılığı, yapıtın varoluşuna bağlılığı, mutsuzluğun gerekliliğine bağlılığı yaşamın düş kırıklığına uğrattığı bunca zayıf sanatçının içinde hoşnut olduğu bu kurgu cennetini koparıp aldılar ondan. Sanatın konusu ne düşler, ne de "kurulan şeyler"dir. Ama gerçekliği de betimlemez: Gerçeklik bilinmek ya da betimlenmek zorunda değildir, kendini bile bilemez, aynı biçimde dünyasal kurtuluş tamamlanmış olmak ister, sorgulanmış ya da betimlenmiş değil. Bu anlamda, sanat için hiçbir yer yoktur: Sıkı bircilik bütün putları dışlar. Ama, yine bu anlamda, sanat genel olarak geçerli kılınmamışsa bile, hiç değilse yalnız Kafka için geçerli kılınmıştır, çünkü sanat, tam olarak Kafka'nın olduğu gibi, dünyanın "dışında" olan şeye bağlıdır ve içi ve dışı olmayan bu dışarısının derinliğini, kendimizle bile, ölümümüzle bile, olasılık ilişkilerimiz kalmadığında ortaya çıkan şeyi dile getirir, Sanat "bu mutsuzluğun" bilincidir. Kendini yitirmiş olan, artık "ben"

diyemeyen, aynı devinim içinde dünyayı, dünya gerçekliğini yitirmiş olan, sürgüne, Hölderlin'in dediği gibi, artık tanrıların kalmadığı ve henüz tanrıların olmadığı bu *yıkım zamanına* ait olan kişinin durumunu betimler. Bu, sanatın başka bir dünyayı dile getirdiği anlamına gelmez, sanatın kökeninin başka bir dünyada değil de her türlü dünyanın ötekisinde olduğu doğru olsa bile (–yapıtından çok dinsel deneyimini anlatan notlarında– gördüğümüz gibi, Kafka'nın, sanatın izin vermediği sıçramayı yaptığı ya da yapmaya hazır olduğu bu noktadır)⁽⁹⁾

Kafka dokunaklı bir biçimde iki uç arasında gider gelir. Bazen, "çekim güçlerinin korkunç olduğu" insanlar arasında kalabilmek için herşeyi yapar gibidir. Nişanlanmaya çalışır, bahçeyle ilgilenir, el işleri yapar, Filistin'i düşünür, yalnızca yalnızlığı değil, olgun ve hareketli bir adamın bağımsızlığını da elde etmek için Prague'da bir konut edinir kendine. Bu düzlemde, babayla tartışma temeldir ve *Günlük*'ün bütün yeni notları bunu doğrular, Kafka'nın, ruh çözümleyimin ona gösterebileceği hiçbir şeyi kendisinden gizlemediğini ortaya koyar. Ailesi karşısındaki bağımlılığı onu yalnızca güçsüzleştirmemiş, (kendisinin belirttiği gibi) erkeklere özgü görevlere yabancılaştırmamış, aynı zamanda bu bağımlılık onu ürküttüğünden, ona bütün bağımlılık biçimlerini katlanılmaz kılmıştır – ve, en başta, ona tiksintiyle anne–babasınınkini anımsatan evlilik,⁽¹⁰⁾ kurtulmak istediği aile yaşantısı, ama buna katılmak da isterdi çünkü yasanın gerçekleşmesi buradadır, bu gerçekliktir, onu ittiği kadar çeken babanın gerçekliği, öyle ki "gerçekte ailemin karşısında ayakta duruyorum ve sürekli olarak onun alanında onu yaralamak için ama aynı zamanda onu savunmak için bıçak çekiyorum." "Bir yandan bu."

Ama öte yandan hep daha fazlasını görür ve doğal olarak hastalık onun, öteki kıyıya ait olduğunu, sürgün edilmiş olduğundan bu sürgünle hile yapmaması gerektiğini ve, kendisini dışlanmış hissettiği ve hatta henüz doğmuş olmadığı için içinde hiç bulunmadığı bir gerçekliğe, sınırlarında ezilmiş olarak, tepkisiz bir biçimde dönük kalmaması gerektiğini görmesine yardım eder. Bu yeni görüngen yalnızca salt umutsuzluğunki, kendisine pek kolayca yakıştırılan hiççiliğinki olabilir. Yıkımın onun ögesi olmasını nasıl yadsıyabiliriz? Bu onun eğleşmesi ve onun "zamam"dır. Ama bu yıkım asla umuttan yoksun değildir; çoğunlukla bu umut yıkımın acısıdır yalnızca, umut veren şey değil de umutsuzluğa bile doymamızı engelleyen şeydir, bu "sonunu getirmeye tutsak olan bizim sonuna değin kendimizi savunmamızı" ve belki de o zaman tutsaklığı kurtuluşa dönüştürmeye aday olmamızı

sağlayan şeydir. Bu yeni görüngede, yıkımın görüngesinde, temel olan Kenan iline doğru yönelmemektir. Göçün amacı çöldür, ve çöle yaklaşma şimdi gerçek Adanmış Topraktır. "Oraya mı götürüyorsun beni?" Evet, oraya. Ama neresidir, orası? O asla görünmez, çöl dünyadan daha da az güven verir, çöle yalnızca yaklaşmak olasıdır ve, bu yanlış toprağında, asla "burada" değiliz, ama hep "buradan uzaktayız". Ve bununla birlikte, gerçek bir eğleşme koşullarının eksik olduğu, anlaşılabilir bir ayrılma içinde, içerisinde kendimizden dışlanmış olduğumuz gibi herhangi bir biçimde kendisinden de dışlanmış olduğumuz bir dışlanma içinde yaşamak gereken bu bölgede, içinde durmaksızın yanılmaktan başka bir şey yapmadığımız için yanlışlığa ait olan bu bölgede bir gerilim, yanılma, yanlışlığın sonuna değin gitme, son sınırına yaklaşma, amaçsız bir ilerlemeyi yolu olmayan bir amacın kesinliğine dönüştürme olanağının ta kendisi varlığını sürdürür.

Gerçek dışında bir yöntem: Yol ölçücüsü

Biliyoruz ki, yol ölçücüsünün öyküsü bu yöntem hakkında en etkileyici imgeyi sunar bize. Başından beri, bu bükülmez inatçılıktaki kahraman bize dünyasından, doğduğu yerden, karısının ve çocuklarının olduğu yaşantıdan sonsuza dek vazgeçmiş olarak betimlenmiştir. Başından beri, kurtuluşun dışındadır demek ki, sürgüne, bu, yalnızca kendi evinde değil ama kendisinin de dışında olduğu, dışarıda, kesinlikle içi olmayan, varlıkların yok görüldüğü, yakaladığımızı sandığımız herşeyin kaçtığı bu bölgede bulunduğu o yere aittir. Girişimin acıklı güçlüğü şudur ki, bu dışlanma ve kökten ayrılma dünyasında, orada durur durmaz herşey yanlış ve gerçeğe aykırıdır, oraya dayanır dayanmaz herşey elinizden kaçır, yine de bu yokluğun özü hep yeneden, tartışılmaz, salt bir varlık olarak verilmiştir ve salt sözcüğü burada yerindedir, ayrılmış anlamına gelir, sanki, bütün güçsüzlüğü içinde sınanmış ayrılma, kesin olarak ayrılmış olgu, kesin olarak salt olgu içinde tersyüz edilebilirmiş gibi.

Şunu belirtmek gerekir: Her zaman dürüst ve, yine de başka herkesten daha fazla uzlaşmazlıkla algıladığı ya hep ya hiç ikileminden hiçbir biçimde doyum sağlayamamış bir kişi olan Kafka, bu gerçekdışı yöntem içinde, belki çelişkili ve savunulamaz ama bir tür olasılığa izin veren bazı kurallar olduğunu hissettirir. İlki yanlışlığın içinde verilmiştir: Yanılmak gerekir, olayların hep süreceğini ve daha ilk tümceyle dünyanın dışına atılmış olmasına karşın hâlâ dünya içinde olduğunu sanan, *Dava*'nın Joseph K.'sı gibi savsak olmak değil. Joseph'in yanlış-

gısı, bu kitabı yazdığı dönemde Kafka'nın kendisinde bulduğu yanılığ gibi kuşkusuz, davasını, hâlâ bir parçası olduğunu sandığı ancak soğuk, boş yüreğinin, bekâr ve bürokrat yaşantısının, ailesine olan ilgisizliğinin –Kafka'nın kendisinde bulduğu bütün kişilik özellikleri– yerleşmesini daha o zaman engellediği bu dünyada kazanmak istemektir. Elbette kaygısızlığı yavaş yavaş boyun eğer ama bu gelişmenin ürünüdür, nasıl ki suçluları aydınlatan ve onları kadınlara hoş gösteren güzellik kendi yok olmalarının, onlarda ilerleyen ölümün, daha gerçek bir ışık olarak yansımaları ise öyle.

Dava –sürgün– kuşkusuz büyük bir mutsuzluktur, belki de anlaşılmaz bir haksızlık ya da acımasız bir cezadır, ama aynı zamanda –yalnızca belli bir ölçüde doğrudur, kahramanın özürü, kendini kaptırdığı tuzak buradadır– bu aynı zamanda boş söylemlerde daha yüce bir adaleti çağrıştırarak reddetmenin yetmeyeceği, tam tersine Kafka'nın benimsediği şu kurala: "İlâlâ sahip olduğumuz şeyde kendimizi sınırlamalıyız" kuralına göre kendisinden yarar sağlamaya çalışılması gereken bir veridir. "Dava"nın hiç değilse şu yararı vardır ki K.'ya gerçekte ne olduğunu gösterir, yanılmayı, iyi bir işi ve önemsiz bazı zevkleri olduğu için onu yaşantısına, bu dünyanın insanına ilişkin yaşantısına inanmasını sağlayan yanıltıcı avantajları yok eder. Ancak Dava yine de gerçeklik değildir, tersine, dışarıya, sürgünün gücüyle içine atıldığımız bu "dış" karanlıklara ait olan herşey gibi, bir yanılığ sürecidir, bu süreçte bir umut kalırsa, bu, kısır bir karşıtlıkla, ters yönde değil de yanılığın yönünde ilerleyene aittir.

Temel yanılığ

Yol ölçücüsü neredeyse tümüyle Joseph K.'nin kusurlarından sıyrılmıştır. Doğduğu yere dönmeye çalışmaz: En fazla dokunaklı kısa anlarda anımsasa da, Kenan ilindeki yaşam yok olmuş, bu dünyanın gerçekliği silinmiştir. Daha çok savsaklayıcı değildir, yine de hep devinim içindedir, asla durmaz, neredeyse hiç cesaretini yitirmez, dinginlikten yoksun zamanın soğuk kaygısını çağrıştıran bıkmaz usanmaz bir devinimle başarısızlıktan başarısızlığa gider. Evet, bükülmez bir inatçılıkla, hâlâ herhangi bir gerçekliği olan köyü küçümseyip, belki hiçbir gerçekliği olmayan Şatoyu arzulayarak, iki kez dışlanmış, reddedilmiş, dahası, korkunç bir kararla isteyerek böyle olmayı seçmiş, Amélie'nin kızkardeşi Olga'ya dönmek için üzerinde canlı birkaç yansıma olan Frieda'dan ayrılarak hep en uçtaki yanılığın yönünde gider. Herşey demek ki daha iyiye gitmeliydi. Ama hiçbir şey daha iyiye

gitmez, çünkü yol ölçücüsü sürekli olarak Kafka'nın en önemlisi olarak belirttiği yanılığa, sabırsızlık yanılığına düşer.⁽¹¹⁾ Yanılığın içindeki sabırsızlık temel yanılığdır, çünkü, bir yasa olarak, amacın yakın olduğuna, ne de ona yaklaştığımızı asla inanmamayı zorla kabul ettiren yanılığın kendi gerçekliğini bilmez: Asla belirsizi çözüme bağlamamak gerekir; asla bitmez tükenmez yokluğun derinliğini dolaysız olgu olarak, şu anda var olan olgu olarak algılamamak gerekir.

Elbette bu kaçınılmazdır ve böylesi bir araştırmanın üzücü niteliği buradadır. Sabırsız olmayan savsaktır. Yanılığın kaygısına kendini kaptıran zamanı tüketecek kaygısızlığı yitirir. Varır varmaz, içinde olduğu dışlama deneyinden hiçbir şey anlamaksızın, K. hemen sonuca ulaşmak için hemen yola koyulur. Araları savsaklar, ve bu kuşkusuz bir değer, salt olguya yönelmiş gerilimin gücüdür, ancak bundan şu ortaya çıkar ki yalnızca bir ara olanı, "araçlarına" göre bir sunum olanı sonuç olarak almak yanılığı daha iyidir.

Daha yüce bir dünyanın doğru simgesini bürokratik görüntü oyununda bulduğumuzu sandığımızda kesinlikle yol ölçücüsünün yanıldığı kadar yanılırız. Bu betimleme yalnızca, kendisi aracılığıyla, sabırsız bakış için, sonsuz kötünün acımasız gücünün sürekli olarak salt olgunun yerini aldığı, hatanın algılanabilir biçimi olan sabırsızlığın ölçüsündedir. K. hep amaca ona ulaşmış olmadan önce ulaşmak istiyor. Bu erken çözümün gerekliliği betimlemenin ilkesidir, *imgeyi* ya da dilerse-niz putu ortaya koyar ve buna bağlanan uğursuzluk tapınmaya bağlanan uğursuzluktur. İnsan hemen birlik ister, onu ayrılmanın içinde bile ister, onu kendine yeniden sunar ve bu yeniden sunum, birliğin imgesi, içinde insanın gitgide kendini yitirdiği, yok olma ögesini hemen yeniden oluşturur, çünkü imge, imge olarak, asla ulaşılamazdır ve bu yeniden sunum ondan kaçır, üstelik, imgesi olduğu birliği, kendisini yanına varılamaz ve onu yanına varılamaz kılarak imgeden ayırır.

Klamm hiçbir biçimde görülemez değildir; yol ölçücüsü onu görmek ister ve görür. Şato, en yüce amaç, hiçbir biçimde görüşün ötesinde değildir. İmge olarak, sürekli bir biçimde clinin altındadır. Tabii ki, onlara iyi bakıldığında, bu görüntüler düş kırıklığına uğratar, Şato köy evleri yığından başka bir şey değildir, Klamm da bir çalışma masasının karşısına oturmuş hantal şişman bir adamdır. Yalnızca sıradan ve çirkin şeyler. Yol ölçücüsünün şansı da buradadır; bu gerçektir, bu imgelerin aldatıcı dürüstlüğüdür: Kendi içlerinde baştan çıkarıcı değildirler, kendilerine gösterilen hayranlık dolu ilgiyi geçerli kılan hiçbir şeyleri yoktur, böylece gerçek amaç olmadıklarını anımsatırlar. Ama,

aynı zamanda, bu anlamsızlıkta öteki gerçek kendini unutturur, şöyle ki onlar yine de bu amacın imgeleridir, onun yükselmesine, anlatılamaz değerine katılırlar ve onlara bağlanmamak, daha o anda özden caymaktır.

Bu durumu şöyle özetleyebiliriz: Sonucun yerine bir ara betinin yakınlığını koyarak sonucu yanına varılmaz kılan sabırsızlıktır. Dolaysız olgunun betisini arada tanımayı engelleyerek sonuca yaklaşmayı bozan sabırsızlıktır.

Burada birkaç açıklama ile kendimizi sınırlamamız gerekir. Bürokratik görüntü oyunu, onu belirleyen bu işi başından aşkın aylıklık, sanki, yalnızca birinin diğerinin yansımaları ve görünmez bir bütünün yansımaları olduğunu göstermek için hep iki kişi giden bekçi, yardımcı, haberci gibi onun uygulayıcıları olan bu ikili varlıklar, bütün bu dönüşümler zinciri, asla sonsuz olarak verilmemiş, ancak, amacın engellere, aynı zamandan engellerin de amaca götüren ara aşamalara dönüşmesiyle zorunlu bir biçimde durmadan derinleşen uzaklığın bu yöntemsel büyümesi, bütün bu güçlü imgeleme üst dünyanın gerçekliğini ya da onun üstünlüğünü betimlemez, betimlemenin, sürgündeki insanın kendisi için yanılığını bir gerçeklik aracına ve onu sürekli olarak yanıl-tan şeyi sonsuzu yakalamanın son olasılığına dönüştürmek zorunda olduğu bu gerekliliğin başarısını ya da başarısızlığını betimler daha çok.

Yapıtın uzamı

Hangi ölçüde Kafka bu yöntem ile, kendisi aracılığıyla yapıtın kökenine, yalnızca orada tamamlanabileceği, onun araştırmasında gerçekleştiği ve ona ulaştığında kendisini olanaksız kılan bu merkeze yöneldiği devinimin benzerliğinin ayırımına varmıştır? Hangi ölçüde kahramanlarının deneyini kendisinin, sanat aracılığıyla, kendine yapıta doğru ve, yapıyla birlikte, gerçek bir şeye doğru bir yol açmaya çalıştığı tarza yaklaştırmıştır? Goethe'nin şu sözünü sık sık düşünmüş müdür: "Sanatçı olanaksızın ardından koşarak olası herşeyi elde eder"? Hiç değilse açık olan şu olgu çarpıcıdır: K.'da cezalandırdığı yanılığını aynı zamanda sanatçının kendisinde kınadığı yanılığdır. Sabırsızlıktır bu yanılığ. Öykünün bütün yönlerde gelişmesinden, içinde olan zamanın ölçüsünü tüketmesinden, sınırsız, içinde gerçeğe uymayan her devinimin, bir ölçüde yanlış her imgenin sarsılmaz bir kesinliğe dönüşebileceği gerçek bir bütünlüğe yüceltmesinden önce, öyküyü sonuna doğru hızlandırmak isteyecek olan odur. Çok güç bir görev, bu görev, sonuna değin tamamlansaydı, yapıtın kökeni olan noktaya değerse yı-

kılacağı gibi, kendisine doğru yöneldiği gerçeği yıkardı. Birçok neden Kafka'yı "öyküler"inin neredeyse hiçbirini bitirmeden bıraktırır, onu, onlardan birine daha yeni başlamışken, bir başkasında sakinleşmeyi denemek üzere onu bırakmaya iter. Yapıtın gerçekleştiği ve kapandığı anda yapıtından sürgün edilmiş sanatçının acısını çoğunlukla bilsin, bunu söyler. Eğer öyküyü bırakmazsa, dünyaya geri dönemeyeceği kaygısıyla bazen öyküyü bıraksın, bunu da söyler, ancak bu kaygının onda en güçlüsü olduğundan emin değildir. Çoğunlukla bırakır, çünkü her son kendi içinde, onun kabul etmeye hakkı olmadığı, yaşantısının henüz kendisine uymadığı, kesin bir gerçeğin başarısını taşır, bu neden büyük bir rol oynamaz gibi de görünür, ama bütün bu devinimler şuna dönüp gelir: Kafka, belki kendisi bile bilmeksizin, derin bir biçimde hissetmiştir ki yazmak, dur durak bilmeyene kendini kaptırmaktır ve, sıkıntı, sabırsızlığın yarattığı sıkıntı, yazmak zorunluğunun kuruntulu kaygısıyla, tamamlamayı, kendisiyle bir sınırın (bir süre için) sonu gelmeyeceğine taşındığı bu kaygısız ve mutlu güveni sağlayacak tek şey olan bu sıçramadan çoğunlukla kaçındı.

Hiç de uygun olmadan onun gerçekliği diye adlandırılan şey ondan sabırsızlığı kovmak üzere bu aynı içgüdüsel araştırmaya ihanet eder. Kafka sık sık çabuk kavrayan bir dahi olduğunu, bir kaç sözcükle öze ulaşabileceğini göstermiştir. Ancak gitgide bir titizliği, bir yaklaşım yavaşlığını, (kendi rüyalarının betimlenmesinde bile) ayrıntılı bir belirginliği kendine ilke edinmiştir ki bunlar olmaksızın gerçeklikten sürgün edilmiş insan çabucak kendini karışıklığın şaşkınlığına ve düşselliğin yaklaşığına verir. Dışarıda ne kadar yitirse insan, bu yitmenin garipliği ve güvensizliği içinde, o kadar sıklık, titizlik, kesinlik anlayışına başvurmak, imgelerin çoğaltılmasıyla, onların belirli, (büyülemekten arınmış) gösterişsiz görünümüleriyle ve yılmadan sürdürülmüş tutarlılıklarıyla yoklukta var olmak gerekir. Gerçekliğe ait olan birinin, şunu biliyoruz ki, gerçek bir görünümün biçimine hiç de uymayan bunca ayrıntıya gereksinimi yoktur. Ama sınırsızın ve uzağın derinliğine, ölçüsüzlüğün başarısızlığına ait olan, evet, o, ölçünün aşırılığına ve kusursuz, boşluksuz, aykırılıksız bir sürekliliğin araştırılmasına tutsaktır. Ve tutsak doğru sözcüktür, çünkü sabır, kesinlik, soğuk egemenlik bağlanabileceğimiz şeyin ardından hiçbir şey kalmadığında yitmemizi önlemek için kaçınılmaz niteliklerdir, sabır, kesinlik, soğuk egemenlik aynı zamanda, güçlükleri bölerek ve onları sürekli olarak yayarak, belki yıkımı da geciktiren, ama kesinlikle kurtuluşu geciktiren, durmaksızın sonsuzu belirsizle dönüştüren kusurlardır, bunun aynı za-

manda sınırsızın asla gerçekleşmemesini yapıtta engelleyen ölçü olduğu gibi.

Sanat ve tapınma

"Yukarda gökyüzünde olanın ya da aşağıda toprak üstünde olanın ya da toprağın altında suların içinde olanın yontulmuş imgesini, ne de hiçbir betisini yapmayacağım kendine." Kafka'nın sabırsızlığa karşı savaşımdan çok iyi bir biçimde söz etmiş olan dostu, Félix Weltsch, onun kutsal kitabın buyruğunu ciddiye aldığını düşünür. Eğer böyleyse, bu temel yasaklamanın etkilediği, ölüm pahasına imgeleri dışlamak zorunda olan ve, imgeler ve imgelerin uzamından başka hiçbir yeri ve geçimini sağlayacak hiçbir şeyi olmaksızın birdenbire kendisini düşselliğin içine sürgün edilmiş bulan bir adam düşünelim. Öyleyse işte o ölümüyle yaşamak zorundadır ve, umutsuzluğu içinde ve bu umutsuzluktan kaçmak için, cezasının hemen yerine getirilmesini engeller, tutsaklığını tek kurtuluş yoluna dönüştürmek zorunda kalır. Kafka bilinçli olarak bu adam mı olmuştur? Bunu söyleyemeyiz. Bazen şu duyguya kapılırız ki Kafka bu temel yasaklamayı anımsamaya çalıştıkça (çünkü ne olursa olsun içinde yaşamış olduğu topluluk neredeyse yıkılmış olduğuna göre unutulmuştur o), bu yasaklamanın içinde gizli yaşayan dinsel anlamı da anımsamaya çalışır demek ki ve bunu hep daha büyük bir sıkılıkla, putlar oraya kabul edilmesin diye kendisinde, çevresinde boşluk yaratarak yapar, bunun karşılığında da yine o kadar bu yasaklamanın sanatına da uygulanması gerektiğini unutmaya hazır görünür. Bundan çok değişken bir denge çıkar ortaya. Bu denge, kendisinin olan bu yersiz yalnızlıkta, onun, sanatsal herhangi bir tapınmaya kendini verecek de olsa, hep daha sıkı bir birciliğe bağlı olmasına izin verir, sonra yazınsal gerçeklikleri (yapıtların bitmemişliği, her türlü yayıma isteksizlik, kendini yazar sanmayı reddetme, vb.) yasaklayan, üstelik, daha da önemlisi, sanatı ruhsal durumuna bağımlı kılmayı isteyen bir dünya zevklerinden el etek çekmenin tüm zorunluklarıyla bu tapınmayı arıtmaya yüreklendirir onu. Sanat din değildir, "dine bile götürmez", bize ait olan yıkımın zamanına, tanrıların eksik olduğu, yokluğa ve sürgüne ait olan bu zamana götürür, bu yıkımın gizliliği olan, imgeyle, düşselliğin yanılığını ve giderek bu yanılığının arkasına gizlenen, kavranılamaz, unutulmuş gerçekliği görünür kılma çabası olan sanat geçerli kılınmıştır.

Kafka'da önce yazınsal gerekliliği dinsel gerekliliğin yerine koymaya bir eğilim ve sonra, özellikle, sonuna doğru, dinsel deneyimini ya-

zınsal deneyiminin yerine koymaya, iman çölünden artık çöl değil de kendisine özgürlüğün geri verildiği bir başka dünya olan bir dünyadaki imana geçerek oldukça karmaşık bir biçimde onları birbirine karıştırmaya doğru bir kayış olması, günlükteki notların bize hissettirdiği budur. "Şu anda başka dünyada mı oturuyorum? Bunu söylemeye cesaret edebilir miyim?" (30 Ocak 1922). Alıntı yaptığımız sayfada, Kafka, kendisine göre, insanların şundan başka hiçbir seçenekleri olmadığını anımsatır: Adanmış 'l'oprakları ya Kenan ili taraflarında aramak ya da onu çölün oluşturduğu bu başka dünya taraflarında aramak, "çünkü, diye ekler, insanlar için üçüncü bir dünya yoktur." Elbette yoktur, ama belki daha fazlasını söylemek gerekir, belki şunu söylemek gerekir ki sanatçı, Kafka'nın olmak istediği, sanatı için kaygılanan ve kökenini arayan bu adam, "ozan", kendisi için bir tek dünyanın bile var olmadığı kişidir, çünkü onun için ancak dışarı, ilksiz ve sonsuz dışarısının ışıltısı vardır.

NOTLAR

1) Bundan sonra gelen sayfalarda alıntı yaptığımız betiklerin hemen hepsi Kafka'nın *Günlük*'ünün tümü kapsayıcı baskısından alınmıştır. Bu baskı Kafka'nın 1910'dan 1923'e değin kendisi için önemli olan her şeyi, özel yaşamının olaylarını, bu olaylar üstünde derin düşünmeyi, kişilerin ve yerlerin betimlenmesini, düşlerinin betimlenmesini, başlamış, bırakılmış ve yeniden başlamış anlatıları not ettiği on üç defteri dört yapraklık forma biçiminde sunar. Bu, demek ki bugün anladığımız biçimiyle yalnızca bir "Günlük" değil, ama başlangıcına en yakın biçimiyle ve Kafka'nın bu sözcüğe vermeye itildiği temel anlamıyla yazmak deneyiminin kendine özgü devinimidir. *Günlük* işte bu görüntüden okunmalı ve incelenmelidir.

Max Brod yalnızca birkaç özel nedeni olmayan eksiltme yaptığını belirtir; bundan kuşkulanan için neden yoktur. Buna karşılık, Kafka'nın bir çok karar anında notlarının büyük bir bölümünü yok ettiği kesindir. Ve 1923'ten sonra *Günlük* tümüyle eksiktir. Kafka'nın isteği üzerine Dora Dymant tarafından yok edilen el yazmalarının defterlerinin sonrasını içerip içermediğini bilmiyoruz: Bu son derece olasıdır. Demek ki 1923'ten sonra Kafka'nın bizim için bilinmez olduğunu söylememiz gerekir çünkü onu en iyi tanıyanlar kendisi için taşıdığı düşüncelerden çok farklı değerlendiyorlardı onu.

(Yolculuk defterlerinin tamamladığı) *Günlük* onu ilgilendirebilecek büyük konulara ilişkin düşünceleri üstüne neredeyse hiçbir şey göstermez bize. *Günlük* henüz düşüncelerin olmadığı ve güçlükle bir Kafka görebildiğimiz bu önceki aşamadaki Kafka'dan söz eder bize. Temel değeri budur. G. Janouch'un kitabı (*Kafka ile Söyleşiler*, Fransızca *Kafka Bana Söyledi* adı altında çevrilmiş) tam tersine bizim Kafka'yı içinde dünyanın geleceği hakkında olduğu kadar Yahudi sorunu, Siyonizm [Filistin'de bağımsız bir Yahudi devleti kurmayı amaçlayan ülkü, *Türkçe Sözlük*, TDK yayınları, 1979- Çev.], dinsel biçimler ve bazen kendi kitapları hakkında konuştuğu daha günlük söyleşilerin rahatlığında kavramamızı sağlar. Janouch Kafka'yı 1920'de, Prag'da tanımıştır. Aktardığı söyleşileri hiç zaman yitirmeden yazıya geçirmiştir ve Brod böylesi bir yankının doğruluğunu dile getirmiştir. Ama bu sözlerin kapsamı üstünde

yanılmamak için, onların on yedi yaşında, gençliğinin, saflığının, güvenen kendiliğindenliğinin Kafkayı etkilemiş ama kuşkusuz onu, bu kadar genç biri için tehlikeli olmaları diye, düşüncelerini yumuşatmaya itmiş olan gencecik bir adama söylenmiş olduklarını anımsamak gereklidir. Titiz dost olan Kafka, yalnızca kendisi için umutsuzluğa düşürücü olan bir gerçeği dile getirerek arkadaşlarının kafasını karıştırmaktan çoğunlukla korkmuştur. Bu onun düşündüğünü söylemediği değil de bazen derinlemesine düşünmediğini söylediği anlamına gelir.

- 2) Kafka ekler: "Bu sanatsal bir istek değildir."
- 3) Milena'ya bazı mektuplar bu korkunç devrimde kendisinin bile bilmediği şeye de anıştırma yapar. (*Nouvelle N.R.F.* de yayımlanan incelemelere bakınız: *Kafka ve Brod ve Milena Yenilgisi*, Ekim ve Kasım, 1954).
- 4) Bu konuda, G.G. Scholem'in *Yahudi İnancının Büyük Akımları* adlı kitabına gönderme yapmak gerekir: "Sürgünün korkunçlukları, o zamanlar ruhun sürgününün çeşitli aşamaları üstünde ısrarlı durarak büyük bir yaygınlık kazanan ruh göçünün kabalığa özgü öğretisini etkilemiştir. Ruhun başına gelebilecek en korkunç cehennem acılarından çok daha korkunç yazgı, "reddedilmiş" ya da "çırlıçırlak gözler önüne serilmiş" olmaktır, bu hem dirilmeyi hem de cehenneme kabul edilmeyi dışlayan bir durumdur... Bir yuvadan kesin olarak yoksun kalma kesin dinsizliğin, aşırı ölçüde ahlakal ve tinsel bozulmanın uğursuz simgesi oldu. Tanrı ile birleşme ya da kesin olarak sürgün edilme aralarında Yahudilere Sürgün'ün güçlerini yıkmaya çalışan bir yönetimin egemenliği altında yaşama olanağı veren bir düzenin hazırlandığı iki kutup oldular." Ve bir de şu: "Acılarını arttırarak, ölçüsüzce üzüntüsünün tadına vararak (Şehina'nın gecesine değin) Sürgün'ü aşmak için dayanılmaz bir arzu vardı... (s. 267) *Dönüşüm*'ün konusunun (ve saplantılaştırılmış hayvansallık kurgularının) bir anı, Yahudi inancındaki ruh göçü geleneğine bir anıştırma olması, "Samsa"nın "samsara"yı [Samsara: Brahma dininde varlıkların göçü -Çev.] anımsattığı kesin olmasa da tahmin edebileceğimiz budur. (Kafka ve Samsa birbirini andıran isimlerdir ama Kafka bu yaklaştırmayı reddeder). Kafka bazen henüz doğmamış olduğunu söyler: "Doğum karşısında duraksama: Ruhların göçü diye bir şey varsa, o zaman ben henüz en alt derecede değilim; yaşamım doğum karşısında duraksamadır." (24 Ocak 1922.) *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*'de, Raban, bu gençlik anlatısının kahramanı, yatakta tembellik edebilecek ve toplumun hoş olmayan görevlerinden paçayı kurtarabilecek bir böcek (Käfer) olma dileğini zevkle belirttiğini anımsatalım. Yalnızlığın "zırh"ı böylece *Dönüşüm*'ün etkileyici konusunda canlanacak imge gibidir.
- 5) Kafka Janouch'a der ki: "Şairin görevi peygamberlere özgü bir görevdir: Doğru sözcük yol gösterir; doğru olmayan sözcük yanıltır; Kutsal Kitap'ın Yazı diye adlandırılması rastlantı değildir.
- 6) Kafka'nın Alman dilini kullanan Yahudi yazarlara karşı yönelttiği (kendisini de kapsayan) acımasız kınama da buradan gelir.
- 7) "Ama bu olayın kendisinden ortaya çıkan nedir: Ozan olmak mı? Bu yazma eylemi, bir yetenektir, sessiz ve gizemli bir yetenek. Ama bedeli? Geceğin içinde, yanıt göz kamaştırıcı bir açıklıkla gözlerimde parlar hep: Hizmet etmiş olduğumuz şeytanca güçlerden almış olduğumuz ürettir. Karanlık güçlere bu kendini bırakma, genelde iplerini elimizde bulundurduğumuz güçlerin bu zincirden kurtulmaları, bu temiz olmayan sarılmalar ve derinliklerde daha başka olup biten her şey, bunların hakkında daha başka şeyler biliyor muyuz, yukarıda, ışığın altında, güneşin altında öyküler yazdığımız zaman? Yüzey ondan herhangi bir iz saklıyor mu? Belki bir başka yazma biçimi daha vardır? Ben bir tek, can sıkıntısının uykunun kıyısında bana acı verdiği bu gecelerdekini biliyorum." (Brod'a mektup.)
- 8) Ama, ardından, Kafka bu tür bir bağlılığa gitgide daha özen gösterir gibi görünüyor.

Dora Dymant "saygın bir ortodoks Yahudi ailesi"nden geliyordu.

Belki Martin Buber de Kafka'yı etkilemiştir.

- 9) Kafka bu iki dünyanın çok kesin olarak birbirinden ayrılmasında imrenilecek olanı, imrenilecek kolaylıkları ortaya koymuyor değildir: "Genelde, (bu iki dünyanın) birbirinden ayrılması bana çok fazla kesin, kesinliği içinde tehlikeli, üzücü ve çok fazla buyurgan görünür." (30 Ocak 1922)
- 10) Hiç değilse, ailesiyle olan ilişkilerini en büyük açıklıkla belirttiği, nişanlısına yazmış olduğu bir mektup karalamasından şu bölümü alıntılanmak gerekir: "Ama anne-babamdan dünyaya geldim, onlara ve kızkardeşlerime kanla bağlıyım; günlük yaşamda ve kendimi kendi amaçlarıma adadığım için, bunu hissetmiyorum, ancak bu benim için bildiğimden daha çok değer taşıyor. Bazen nefretimle buna çullanıyorum: Evlilik yatağını, kullanılmış yatak çarşaflarını, özenle yayılmış gecelikleri görmek bana kusma isteği veriyor, içimdeki herşeyi dışarı çıkarıyor; sonuç olarak doğmamışım gibi sanki, hep bu karanlık odadaki karanlık yaşantının dışında dünyaya geliyordum gibi sanki, hep yeniden kendimin doğrulanmasını aramam gerekiyormuş gibi sanki, hiç değilse belli bir ölçüde bu tiksindirici şeylere ayrılmaz bir biçimde bağlıyım gibi sanki, bu hâlâ, koşmak isteyen ayaklarımı köstekliyor, ayaklarım hâlâ ilkel biçimsiz bulamaç içine sokulmuşlardı." (18 Ekim 1916)
- 11) "İnsanların, bütün ötekilerin kendisinden kaynaklandığı iki büyük günahı vardır: Sabırsızlık ve savaçlık. Sabırsızlıkları yüzünden cennetten kovuldular. Savaçlıkları yüzünden oraya dönemiyorlar. Belki de yalnızca bir temel günah vardır, sabırsızlık. Sabırsızlık yüzünden kovuldular, sabırsızlık yüzünden oraya dönemiyorlar." (*Özdeğişler*)

IV

YAPIT VE ÖLÜMÜN UZAMI

I OLASI ÖLÜM

Deneyim sözcüğü

Yapıt kendisini ona adayan kişiyi olanaksızlığına direndiği noktaya doğru çeker. Bunda, o bir deneyimdir, ama bu sözcük ne demektir? *Malte*'nin bir bölümünde, Rilke şunu söyler: "dizeler duygular değildir, deneyimlerdir. Bir tek dize yazmak için, çok şehirler, insanlar ve nesnelere görmüş olmak gerekir..." Yine de Rilke şiirin varsıl, yaşayabilecek ve yaşamış olabilecek bir kişiliğin anlatımı olduğunu söylemek istemez. Anılar gereklidir, ama unutulmuş olmak için, bu unutmada, derin bir dönüşümün sessizliğinde, sonunda bir sözcük, bir dizenin ilk sözcüğü doğsun diye. Deneyim burada şu anlama gelir: Varlıkla ilişki, bu ilişkide insanın yenilenmesi – bir sınama, ama belirsiz kalan.

Valéry bir mektupta "Gerçek ressam, tüm yaşamı boyunca, resmi arar; gerçek ozansa şiiri, vb. Çünkü bunlar hiç de belirli etkinlikler değildir. Bunlarda, gereksinimi, amacı, araçları, ve engellere değin yaratmak gerekir" diye yazdığına, deneyimin bir başka biçimine anıştırma yapar. Şiir ozana yaklaşabileceği bir gerçeklik ve bir kesinlik olarak verilmemiştir; ozan olup olmadığını bilmez, ama şiirin ne olduğunu da bilmez, hatta var olup olmadığını bile; şiir ona, araştırmasına bağlıdır, yine de bu bağımlılık onu aradığı şeyin efendisi yapmaz, ama onu kendinden kuşkulu ve neredeyse yok kılar. Her yapıt, yapıtın her anı herşeyi yeniden söz konusu eder ve yalnızca ona bağlanmak zorunda olan kişi demek ki hiçbir şeye bağlanmaz. Ne yaparsa yapsın, yapıt onu yaptığından ve yapabileceğinden çekip alır.

Görünüşte, bu gözlemler yapıtta yalnızca uygulamalı etkinliği göz önünde bulundururlar. Sanatın zor olduğunu, sanatçının, sanatını uygularken, belirsizlikle yaşadığını söylerler. Neredeyse doğal, şiiri

çözülmez sorunlardan koruma kaygısında, Valéry, ondan, ne kadar az gizi olur ve ne kadar az derinliğinin boşluğuna sığınabilirse o kadar çok titizlik isteyen bir etkinlik yaratmaya çalışmıştır. Onun gözünde bu matematiği kıskanan ve yalnızca bütün anlarda bir çalışma ya da bir dikkat ister gibi görünen bir uzlaşmadır. Öyleyse sanat, herşeyi, gereksinmeyi, amacı, araçları yaratması gereken bu garip etkinlik, özellikle kendisini rahatsız eden, onu son derece güçleştiren, ama aynı zamanda, her türlü canlıya ve öncelikle sanatçı olan bu canlıya yararsız kılan şeyi yaratır kendine. Onun masumluğuna ve boşluğuna sahip olsa da bir oyun bile olmayan etkinlik. Yine de öyle bir an gelir ki en gerekli biçimi alır: Şiir yalnızca bir uygulamadır, ama bu uygulama akıldır, aklın saflığı, bilincin, bu boş, herşeyle değişme gücünün gerçek bir güce dönüştüğü, bileşimlerinin sonsuzluğunu ve kullanılışlarının alanını kesin sınırlar içine kapattığı salt noktadır. Sanatın şimdi bir amacı vardır, bu amaç akla egemen değildir, ve Valéry dizelerinin kendisi için ona nasıl oluştuklarını, bir akıl yapıtının nasıl ortaya çıktığını öğretmekten başka hiçbir yararı olmadığını düşünür. Sanatın bir amacı vardır, bu amacın ta kendisidir, akıllı kullanmanın basit bir aracı değildir, yapıt yoksa bir hiç olan akıldır, ve yapıt nedir? Olasılığın güce dönüştüğü, yasa ve yalnızca belirsiz olgu ile dolu olan boş biçim olarak aklın gerçekleşmiş bir biçimin kesinliğine dönüştüğü, biçim olan bu bedene ve güzel bir biçim olan bu güzel bedene dönüştüğü olağanüstü andır. Yapıt akıldır, ve akıl, yapıtta, en yüce belirsizlikten aşırı belirliliğe geçiştir. Ancak yapıtın içinde gerçek olan tek geçiştir bu, yapıtın kendisi asla gerçek değildir, asla tamamlanmış değildir, akılda sonsuz olan şeyin, onda ancak kendini tanıma ve sonsuzca uygulanma fırsatını yeniden gören şeyin gerçekleşmesidir yalnızca. Böylece başlangıç noktasına döneriz.

Bu yöntem ve onu çıkış noktasına döndüren korkunç baskı türü onun sanatsal deneyimdeki payını göz önünde bulunduramayacağımızı gösterir: 'Ümüyle biçimsel bir araştırmaya indirgenmiş bu yöntem demek ki biçimden,⁽¹⁾ içinden herşeyin geçtiği, herşeyin gizeme, kendisine doğru çekmiş olmasından başka hiçbir şeyin yapılmamasını ve ondan başka hiçbir şey olunmamasını gerektirdiğinden kendisiyle uzlaşmanın olmadığı bir gizeme dönüştüğü bulanık noktayı yaratır. "Gerçek ressam bütün yaşamı boyunca resmi arar, gerçek ozansa Şiiri." Bütün yaşamı boyunca, bunlar çok şey gerektiren üç sözcüktür. Bu ressamın yaşamıyla resim yaptığı ya da resmi yaşamında aradığı anlamına resim yaptığı ya da resmi yaşamında aradığı anlamına gelmez,

ancak bu, yaşamın tümüyle, ne amaçlarından ne de araçlarından emin olan, yalnızca kendisinin gerektirdiği bu belirsizlikten ve salt tutkudan emin olan bir etkinliği aramaya dönüştüğünde, dokunulmamış kaldığı anlamına da gelmez.

Buraya değin, iki yanıt sahibiz. Dizeler canlı bir yaklaşıma, ciddiyet ve yaşamın işlenmesi içinde gerçekleşen devinime bağlı deneyimlerdir. Bir tek dize yazmak için, yaşamı tüketmiş olmak gerekir. Şimdi de öteki yanıt: Bir tek dize yazmak için sanatı tüketmiş olmak gerekir, yaşamını sanatı aramakla tüketmiş olmak gerekir. Bu iki yanıt ortak olarak şu düşünceye sahiptir ki sanat deneyimdir, çünkü o bir araştırmadır, belirsiz değil, ama belirsizliğiyle belirlenmiş ve yaşamı bilmez gibi görünse de yaşamın herşeyini söz konusu eden bir araştırmadır.

Bir başka yanıt André Gide'inki olurdu: "Bu *Aşk Girişimi*'nde, yazan kişi üstünde, ve bu yazma sırasında kitabın etkisini belirtmek istedim. Çünkü, bizden çıkıp, bizi değiştirir, yaşamımızın gidişini dönüştürür⁽²⁾..." Bu yanıt yine de daha sınırlıdır. Yazmak bizi değiştirir. Olduğumuza göre yazmıyoruz; yazdığımıza göreyiz. Ama yazılmış olan nereden gelir? Yine bizden mi? Bir tek yazınsal çalışmayla kendini bulacak ve ortaya çıkacak bize ait bir olasılıktan mı? Her türlü iş bizi değiştirir, bizim gerçekleştirdiğimiz her türlü eylem bizim üstümüzde etki yapar: Bir kitap yaratmaktan oluşan eylem bizi daha derinden mi değiştirecektir? Öyleyse eylemin kendisi mi, bu eylemde çalışma, sabır, dikkat isteyen şey mi? Bu daha ilkil bir gereklik, belki yapıt tarafından gerçekleşen, yapıtın bizi kendisine götürdüğü, ancak, temel bir çelişkiyle, yalnızca kendi tamamlanmasından önce olan değil de hiçbir şeyin tamamlanamayacağı noktaya değin uzanan bir ön değişim değil midir? "Bu yapıta uyanıncından başka bir kişiliğim yoktur artık." Ama yapıta uyan şey, belki de "ben" in kişiliği olmamasıdır. Clemens Brentano, romanı *Godwi*de, yapıtta ortaya çıkan "kendisinin yok olması"ndan açık bir biçimde söz eder. Ve belki de, yeni bir ruh ve akıl durumundan oluşmakla kalmayan, kendimden uzaklaşmama, kendimi "yok etmemle" yetinmeyen, filanca kitabın özel içeriğine değil de yapıtın temel gerekliliğine bağlı olan daha kökten bir değişim söz konusudur yine de.

Mutlu ölüm

Kafka Günlük'ünün bir notunda, üstünde düşünebileceğimiz bir açıklama yapar: "Eve dönerken, Max'a, ölüm döşeğinde, acılarımın

çok büyük olmaması koşuluyla, çok mutlu olacağımı söyledim. Yazdığım en iyi şeyin bu mutlu ölebilme yeteneği üzerine kurulduğunu eklemeyi unuttum ve daha sonra bilerek savsakladım bunu. Güçlü bir biçimde inandırıcı, bütün bu güzel bölümlerde, hep, ölen ve bunu çok zor bulup bunda bir haksızlık gören biri söz konusudur; bütün bunlar, hiç değilse benim görüşüme göre, okuyucu için çok coşku vericidir. Ama, ölüm döşeğimde mutlu olabileceğimi sanan benim için, böylesi betimlemeler için için bir oyundur, ölen kişide ölmeye bile seviniyorum, demek ki ölçülmüş bir biçimde okuyucunun böylece ölüm üstünde toplanmış dikkatini kullanıyorum, ölüm döşeğinde yakınacağını varsaydığım kişiden çok daha fazla ferah tutuyorum içimi, o halde benim yakınmam olabildiğince kusursuzdur, gerçek bir yakınma gibi ani bir biçimde kesilmek yerine güzel ve saf akışını izler..." Bu düşünce Aralık 1914 tarihini taşır. Kafka'nın daha sonra da kabul edeceği bir bakış açısını dile getirdiği kesin değildir; bu zaten, Kafka'nın densiz yanını hissetmişçesine, söylemediği şeydir. Ancak, özellikle kışkırtıcı hafifliği yüzünden, bu düşünce açımlayıcıdır. Bütün bu bölüm şöyle özetlenebilir: Ölüm karşısında kendimize sahip olursak, onunla egemenlik ilişkileri kurmuşsak yazabiliriz ancak. Karşısında direncimizi yitirdiğimiz şey, egemen olamayacağımız şey midir bu, öyleyse kalemin altından sözcükleri çeker alır, sözü keser: yazar artık yazmaz, çığlık atar, beceriksiz, karmakarışık, kimsenin duymadığı ya da kimseyi heyecandırmayan bir çığlık. Kafka burada derin bir biçimde sanatın ölümle ilişki olduğunu hisseder. Neden ölüm? Çünkü o aşırı uçtur. Ona sahip olan, sonuna dek kendine sahiptir, yapabileceği herşeye bağlıdır, tepeden tırnağa güçtür. Sanat son ana egemen olma, son egemenliktir.

"Yazmış olduğum en iyi şey mutlu ölebilme yeteneği üstüne kurulur" tümcesinin, yalınlığından gelen çekici bir yanı olsa bile, yine de kabul edilmesi güçtür. Bu yetenek nedir? Bu güvencyi Kafka'ya veren nedir? Şimdiye dek, ölümün karşısında nasıl duracağını bilecek denli ona yaklaşmış mıdır? İçinde birinin öldüğü, haksız bir ölümden öldüğü yazılarının "iyi bölümlerinde" ölen kişide kendisini ortaya koyduğunu hissettirir gibidir. Yazının örtüsü altında gerçekleşmiş, ölüme bir tür yaklaşım mı söz konusudur öyleyse? Ama betik tam olarak bunu söylemez: Yapıtta gerçekleşen mutsuz ölümle buna sevinen yazar arasında bir içli dışlılığı belirtir kuşkusuz; nesnel bir betimlemeye izin veren soğuk, uzak ilişkiyi dışlar; bir anlatıcı, coşku uyandırma sanatını biliyorsa, kendisine yabancı olan altüst edici olayları altüst edici bir bi-

çimde anlatabilir; bu durumda, sorun dil uzluğunun ve ona başvurma hakkının sorunudur. Ama Kafka'nın söz ettiği ustalık başkadır ve onun başvurduğu hesap daha derindir. Evet, ölemede ölmek gerekir, gerçek bunu gerektirir, ama ölümla yetinme; en yüce doyumsuzlukta en yüce doyum bulma ve, ölüm anında, böylesi bir dengeden gelen bakışın aydınlığını koruma yeteneğinde olmak gerekir. Hegel'in bilgeliği doyum ve kendine ilişkin bilinci çakıştırmaktan, en son olumsuzlukta, olasılığa, çalışmaya ve zamana dönüşmüş ölümden, kesinlikle olumlu olanın ölçüsünü bulmaktan oluşuyorsa, demek ki ona çok yakın bir doyumdur bu.

Ne var ki Kafka burada doğrudan bu denli tutkulu bir görüngede yer almaz. Şu da var ki, iyi yazma yeteneğini iyi ölme gücüne bağladığında, genel olarak ölümü ilgilendirecek bir kavrama değil de kendi deneyimine anıştırma yapar; şu ya da bu nedenle, sakın bir biçimde ölüm döşeğine uzandığı içindir ki kahramanları üzerine sakın bir bakış yöneltebilir, ileriye gören bir içlidışlılıkla onların ölümüne katılabilir. Yazılarından hangilerini düşünür? Bir kaç gün önce arkadaşlarına okumasının kendisine cesaret verdiği *In der Strafkolonie*, *Zindanda* adlı anlatıyı kuşkusuz; bunun üzerine *Dava*'yı, ölümün dolaysız ufkunu oluşturmadığı bitmemiş bir çok anlatıyı yazar. *Dönüşüm*'ü ve *Yargı*'yı da düşünmemiz gerekir. Bu yapıtların anımsanması gösterir ki Kafka ölüm sahnelerini gerçekçi bir biçimde betimlemeyi düşünmemiştir. Bütün bu anlatılarda, ölenler birkaç hızlı ve sessiz sözcükle ölürlür. Bu, yalnızca öldükleri zaman değil de görünüşe bakılırsa yaşadıkları zaman da Kafka'nın kahramanlarının gelişmelerini ölüm uzanında tamamladıkları, "ölme"nin bitimsiz zamanına ait oldukları düşüncesini doğrular. Bu kahramanlar bu garipliği sınırlar ve Kafka da, onlarda, sınırlanmaktadır. Ama ona öyle gelir ki, ancak, herhangi bir biçimde, bu sınamanın son anıyla önceden uyum içine girerse, ölümü umursamazsa bu sınamayı "iyi bir sonuca" vardiirabilecektir, bundan anlatı ve yapıt çıkarabilecektir.

Düşüncesinde bize ters gelen şey, sanatın aldatmacasına izin verir gibi görünmesidir. Kendisinin kıvançla karşılayabileceğini hissettiği şeyi haksız bir olay olarak betimlemek neden? Kendisi ölümden hoşnutken, neden onu bizim için korkunç kılar? Bu betiğe acımasız bir hafiflik verir. Belki sanat ölümla oynamayı gerektirir, belki de çarenin ya da egemenliğin kalmadığı yere bir oyun, biraz oyun getirir. Ama bu oyun ne anlama gelir? "Orada yanmamaya kararlı bir niyetle sanat gerçeğin çevresinde gezinir." Burada, ölümün çevresinde gezinir, yanmaz

ama yanığı hissedilir kılar ve yanan şeye ve soğuk ve aldatıcı bir biçimde coşku veren şeye dönüşür. Sanatı tutsak etmeye yetecek görüğe. Yine de, Kafka'nın açıklamasına haksızlık etmemek için, onu farklı biçimde anlamak da gerekir. Mutlu ölmek onun gözünde kendi içinde iyi bir tutum değildir, çünkü öncelikle dile getirdiği, yaşamdan memnun olmama, yaşama mutluluğunun, herşeyden önce arzulamak ve sevmek gereken bu mutluluğun dışlanmasıdır. "Mutlu ölebilmek yeteneği" alışılmış dünya ile ilişkinin bundan böyle koparılmış olduğu anlamına gelir: Kafka bir anlamda şimdiden ölüdür, sürgünün ona verilmiş olduğu gibi, bu ona verilmiştir ve bu yetenek yazma yeteneğine bağlıdır. Doğal olarak, olağan olasılıklardan sürgün edilme, böylelikle, en son olasılık üstünde egemen olmayı sağlamaz; yaşamdan yoksun olma ölüme mutlu bir biçimde sahip olma güvencesini taşımaz ölümü ancak olumsuz bir biçimde mutlu kılar (insan yaşamdan memnun olmamanın sonunu getirdiği için mutludur). Açıklamanın yetersizliği ve yüzeysel niteliği buradan gelir. Ama tam olarak, bu aynı yılda ve iki kez, Kafka Günlük'üne şunları yazar: "Huzur içinde yaşamak için değil de huzur içinde ölebilmek için insanlardan uzaklaşıyorum." Bu uzaklaşma, bu yalnızlık gerekliliği ona işi tarafından zorla verilmiştir. "Bir işe atılıp kendimi kurtarmazsam, mahvolurum. Acaba onu olduğu kadar açık seçik biliyor muyum? Huzur içinde yaşamak istediğim için değil de huzur içinde ölmek istediğim için varlıklardan gizleniyorum." Bu iş, yazmaktır. Yazmak için kendini dünyadan koparır ve huzur içinde ölmek için yazar. Şimdi, ölüm, mutlu ölüm sanatın kazandırdığıdır, yazının ereği ve nedenidir. Huzur içinde ölmek için yazmak. Evet, ama nasıl yazmak? Yazmayı sağlayan nedir? Yanıtı biliyoruz: Mutlu ölmeyi becerebilirsek ancak yazabiliriz. Çelişki bizi yeniden deneyimin derinliğine getirir.

Döngü

Ne zaman düşünce bir döngüye takılırsa, kendisinden yola çıktığı ve ancak yine oraya dönmek için aşabildiği kökensel bir şeyi ilgilendirdiği içindir bu. "Huzur içinde", "mutlu" sözcüklerini silerek tümcelerinin görüş açısını değiştirseydik bu kökensel devinime yaklaşabilirdik belki. O zaman yazar ölebilmek için yazan kişidir ve yazım gücünü ölüm ile öncelenmiş ilişkisinden alan kişidir. Çelişki sürer, ama farklı bir biçimde aydınlanır. Nasıl ki, şiirin var olması için öncelikle bir ozanın var olması gerekmesine karşın ozan yalnızca şiirin karşısında ve ondan sonra gelerek varoluyorsa, aynı biçimde hissettirebiliriz ki, Kaf-

ka yazdığı yapıt aracılığıyla ölme gücüne doğru gidiyorsa bu, yapıtın kendisinin, yapıta ve, yapıt aracılığıyla, ölüme ulaşmak için önceden sahip olunması gerekir gibi görünen bir ölüm deneyimi olduğu anlamına gelir. Ama şunu da hissettirebiliriz ki yapıttaki devinim ölümün yaklaşımı, uzamı ve kullanımınıdır, tümüyle yazarı ölme *olanağına* götürecektir bu aynı devinim değildir. Hatta şunu da varsayabiliriz ki, sanatçının ve yapıtın böylesine garip ilişkileri, yapıtın yalnızca yapıtın içinde varolabilen kişiye bağlanmasını sağlayan bu ilişkiler, böylesi bir sapıklık zaman biçimlerini altüst eden bu deneyimden gelir, ama daha derine inince bulanıklığından, Kafka'dan aldığımız şu tümcelerde onu aşırı bir yalınlıkla dile getirdiği ikili görünüşünden gelir: *Ölebilmek için yazmak – Yazabilmek için ölmek*, bu sözcükler bizi başa dönen zorunluluklarının içine kapatır, bizi bulmak istediğimiz şeyden yola çıkmaya, yalnızca kalkış noktasını aramaya, böylece bu noktayı ancak kendisinden uzaklaşarak kendisine yaklaştığımız bir şeye dönüştürmeye zorlar, ama aynı zamanda şu umuda izin verir: Sonu gelmeyen kendini gösterdiği yerde, sınırı yakalama, ortaya çıkarma umudu.

Kuşkusuz, Kafka'nın tümceleri ona özgü olan karanlık bir görüşü dile getirir gibi görünebilirler. Sanat üstüne ve sanat yapıtı üstüne geçerli olan düşüncelere ters düşerler ve André Gide, onca başkalarından sonra, bu düşünceleri, kendisi için anımsatır: "Yazmaya iten nedenler çoktur ve en önemlileri, bana öyle geliyor ki, en gizli olanlarıdır. Bu özellikle bir şeyi ölümden korumak olabilir" (*Günlük*, 27 '1 Temmuz 1922). Ölmemek için yazmak, yapıtların ölümsüzlüğüne güvenmek, sanatçıyı görevine bağlayacak şey buradadır. Dahi ölüme kafa tutar, yapıt etkisiz kılınmış ve güzelleştirilmiş, ya da Proust'un kaçamak sözcüklerine göre "daha az acılı", "daha görkemli" ve "belki daha az olası" ölümdür. Olabilir. Yaratıcılardan aldığımız bu geleneksel düşüncelerin karşısında onların yeni olduğu, bizim yeni batı dünyamıza ait olduklarından, insanın yapıtlarında yücelmeye ve bu eylemin içinde sürüp giderek onlarda etken olmaya çalıştığı insanı bir sanatın gelişimine bağlı oldukları açıklamasını öne sürmeyeceğiz. Bu elbette önemli ve anlamlıdır. Ama, böylesi bir anda, sanat artık yalnızca tarihe katılmanın unutulmaz bir biçimidir. Tarihe geçmiş büyük kişiler, kahramanlar, büyük savaş adamları sanatçılardan daha fazla ölümden korunmuşlardır; halkların belleğine girenler; etkili örnekler, varlıklardır. Bu bireycilik biçimi kısa bir süre sonra doyurucu niteliğini bırakır. Ayrımına varılır ki, önemli olan, öncelikle tarihin işleme, dünyadaki eylem, gerçeklik için ortak çaba ise eğer, yok olmanın ötesinde kendisi

kalmak istemek, belki de zamanın üstüne sarkacak bir yapıtta devinimsiz ve durağan olmayı arzulamak boşunadır: Boşunadır ve üstelik, istenilenin tersinedir. Gereken, putların uyuşuk sonsuzluğunda kalmak değil de değişmek, evrensel dönüşüme katkıda bulunmak için yok olmaktır: Adsız olarak devinime geçmek ve yalnızca aylak bir ad olmamak. Öyleyse, yaratıcıların ölümsüzlük düşleri yalnızca bayağı değil hatalı da görünür ve dünya içinde ve dünyanın gelişmesi için adsız olarak gerçekleştirilmiş herhangi bir gerçek eylem ölüm üstünde daha haklı, daha kesin, hiç değilse artık kendisi olmamanın bayağı pişmanlığından kurtulmuş bir utkuyu dile getirir gibidir.

İçinde şu kişinin henüz kendi kendisine sunulmadığı ama kendini sanatın ustası sanan adamın kendini var etmek, yaratan kişi olmak, yaratırken, hiç değilse biraz, yıkımdan kaçan kişi olmak istediği bu öylesine güçlü, sanatın bir dönüşüme bağlı düşlerin çarpıcı şu yanı vardır: "Yaratıcıları" ölümlerle derin bir ilişkiye girmiş olarak gösterirler, ve bu ilişki, görünümüne karşın, Kafka'nın sürdürdüğü ilişkidir aynı zamanda. Birileri ve diğerleri ölümün olası olmasını isterler, bu onu yakalamak için, şunlar onu uzakta tutmak için. Ayrımlar önemsenmeyebilir, ölümlerle bir özgürlük ilişkisi kurmaktan oluşan bir tek ufukta yer alırlar.

Ölebilir miyim?

İlk bakışta, ölebilmek için yazan yazarın kaygısı alışlagelmiş anlamda bir zarardır. Hiç değilse bir olay bizim için kesin gibi görünür: Bizim yaklaşımımız, çalışmamız ve kaygımız olmaksızın o gelecektir; evet, o gelecektir. Doğrudur, ama aynı zamanda doğru değildir, ve haklı olarak gerçeklik onu elinde tutamayabilir, o hiç değilse dünyada karşılaştığımız, dünyadaki eylemimizin ve varlığımızın ölçüsü olan bu gerçeğe sahip değildir. Beni dünyada yok eden orada kendi güvencesini bulamaz, demek ki, herhangi bir biçimde, güvencesizdir, kesin değildir. Hiç kimsenin *gerçek* bir kesinlikle ölüme bağlı olmaması böyle açıklanır. Hiç kimse öleceğinden emin değildir, hiç kimse ölümden kuşku duymaz, bununla birlikte ancak kuşkulu bir biçimde ölümün kesin olduğunu düşünür, çünkü ölümü düşünmek, son derece kuşkulu olguyu, kesin olmayanın parçalanmasını düşünmeye sokmaktır, sanki ölümün kesinliğini gerçeğe uygun bir biçimde düşünmek için düşünceyi kuşku ve gerçeğe uygun olmazlık içinde yok olmaya bırakmak zorundaymışız – ya da, onu düşünmeye kendimizi zorladığımız yerde beynimizden çok düşüncenin kesinliği ve gerçekliği paramparça olmak zorundaymış gibi. Bu zaten şunu gösterir ki insanlar genel ola-

rak ölümü düşünmüyorlarsa, ondan kaytarıyorlarsa, bu kuşkusuz ondan kaçmak ve ondan gizlenmek içindir, ama bu kaytarma ancak ölümün kendisi ölüm karşısında sürekli kaçış olduğu için, gizlenmenin derinliği olduğu için olasıdır. Böylece ondan gizlenmek, herhangi bir biçimde onda gizlenmektir.

Ölebilmek anlamdan yoksun bir sorun olmayı keser böylece ve bir insanın amacının ölüm olasılığının araştırılması olmasını anlarız. Yine de bu araştırma ancak zorunlu olduğunda anlam kazanır. Büyük dinsel dizgelerde, ölüm önemli bir olaydır, ama gerçekliği olmayan ilkel bir olayın anlaşılmazlığı değildir: 'Am olarak gerçeğin kökenini bulabileceği bir başka dünyayla ilişkidir, gerçeğe giden yoldur ve şu ölümlü dünyada bize ait olan kavranılabilir kesinliklerin desteğinden yoksun olsa da tanrının kavranılamaz, ama sarsılmaz kesinliklerinin güvencesine sahiptir. Batı'nın büyük dinsel düzenlerinde, ölümü gerçek olarak kabul etmek güç değildir demek ki, ölüm hep bir dünyada gerçekleşir, en büyük dünyanın bir olayı, belli bir bağlama oturtulabilen ve bizi herhangi bir yere oturtan bir olaydır.

Ölebilir miyim? Ölme hakkına sahip miyim? Bu sorunun ancak bütün kaçamaklar reddedildiğinde etkisi vardır. Ölüm koşulunun kesinliği içinde tümüyle kendisi üstünde toplanır toplanmaz, işte o zaman insanın kaygısı ölümü olası kılmaktır. Ona ölümlü olmak yetmez, buna dönüşmesi gerektiğini, iki kez ölümlü, son derece, aşırı derecede ölümlü olması gerektiğini anlar. İnsan olarak yönelimi buradadır. İnsanın ufkunda ölüm verilmiş olan şey değil, yapılması gereken şeydir: Bir görev, etkin bir biçimde dört elle sarıldığımız şey, etkinliğimizin ve ustalığımızın kaynağına dönüşen şey. İnsan ölür, bu hiçbir şey değildir, ama insan ölümünden kalkarak *vardır*, kendisinin yargıcı olduğu bir bağla ölümüne güçlü bir biçimde bağlanır, ölümünü gerçekleştirir, kendisini ölümlü kılar ve, böylece, kendine yapma gücü verir ve yaptığına anlamını ve gerçekliğini *katar*. Varlıksız varolma kararı bu ölüm olasılığının ta kendisidir. Bu kararı göz önüne almaya çalışan ve, bu yüzden, çağcıl insanın yazgısını en iyi aydınlatır gibi görünen üç düşünce, onlara karşı çıkan akımlar ne olursa olsun, Hegel'in, Nietzsche'nin ve Heidegger'ın düşüncelerinin her üçü de ölümü olası kılmaya yönelirler.

Kirilov

Böylesi bir tutumun en ivedi sonucu bizi kendimize bütün ölüm biçimleri arasında daha insancıl, daha ölümcül bir tane olup olmadığı-

nı ve istemli ölümün en üstün ölüm olup olmayacağını sormaya zorlamaktır. Kendini öldürmek, insanın kendisine, hayvanın insana ve Kirilov şunu ekleyecektir, insanın 'Tanrı'ya giden en kısa yolu değil midir? "Size ölümümü salık veriyorum, istemli, kendisini istediğim için bana gelen ölümü." "İnsanın kendini ortadan kaldırması tüm eylemler içinde saygıdeğer bir eylemdir; ondan neredeyse yaşama hakkını elde ederiz." Doğal ölüm "en hor görülecek koşullardaki ölüm, özgür olmayan, gerektiğinde gelmeyen bir ölüm, korkaklara özgü ölümdür. Yaşama duyulan sevgiyle, bambaşka bir ölüm, özgür ve bilinçli, rastlantısız ve şaşırtmacasız bir ölüm arzulamak gerekirdi." Nietzsche'nin söylediği bir özgürlük yankısı gibi çınlar. Kendimizi öldürmeyiz ama kendimizi öldürebiliriz. Orada kusursuz bir kaynak söz konusu. Elimizin altındaki oksijen dolu bu balon olmaksızın boğulurduk daha fazla yaşayamazdık. Kendimize yakın, uysal ve kesin ölüm yaşamı olası kılar, çünkü tam da hava, uzam, neşeli ve hafif devinim veren şeydir o: Olanaktır.

İstemli ölüm törel bir sorun ortaya koyar gibidir: Suçlar ve mahkûm eder, son kararı verir. Ya da bir başkaldırı gibi çıkar ortaya, bir dış sonsuz güce başkaldırı: "Boyun eğmediğimi, yeni ve korkunç özgürlüğümü dile getirmek için kendimi öldüreceğim." Kirilov'un tasarısında yeni olan, kendini öldürerek yalnızca 'Tanrı'ya karşı başkaldırmayı değil de ölümünde bu 'Tanrı'nın yokluğunu doğrulamayı, onu başkalarına göstermek için olduğu gibi kendisi için de doğrulamayı düşünmesindedir. Kendisini öldürmediği sürece ne olduğunu kendisi de bilmez; belki de inançlıdır, "hatta bir papazdan daha inançlı" diye hissettirir bize Dostoyevski onu çelişkili duyguların şaşkınlığına teslim etmek amacıyla, ancak oradaki bir tutarsızlık değildir; tam tersine onu kendisini öldürmeye çağıran şey 'Tanrı hakkında duyduğu kaygı – 'Tanrı'nın yokluğundan emin olmaktadır. Kendini öldürmek neden? Özgürce ölürse, ölümde özgürlüğünü ve ölümünün özgürlüğünü hisseder ve kendine kanıtlarsa salt olguya ulaşmış olacaktır, bu salt olgu, salt insan olacaktır ve onun dışında salt olgu olmayacaktır. Gerçekte, bir kanıttan daha fazlası söz konusudur: Yalnızca Kirilov'un 'Tanrı'nın varlığı konusundaki bilgisi değil de bu varlığın ta kendisinin için içine girdiği karanlık bir savaşımdır bu. 'Tanrı, kararlı bir adamın kendine ayırdığı bu özgür ölümde varlığını tehlikeye atar. Birisi ölüme değin, ölümün arasında kendine sahip olsun ve bize ölümle gelen bu sonsuz gücün de sahibi olacaktır, onu ölü bir sonsuz güce indirgeyecektir. Demek ki Kirilov'un kendini öldürmesi 'Tanrı'nın ölümüne dönüşür. Bu kendini öldürmenin yeni bir dönem aç-

cağına, insanlık tarihinin dönüm çizgisi olacağına ve özellikle, ondan sonra, insanların artık kendilerini öldürmeye gerek duymayacağına, çünkü onun ölümünün, ölümü olası kılarak, yaşamı kurtarmış olacağına, onu tümüyle insana özgüleştirmiş olacağına ilişkin garip inancı buradan gelir.

Kirilov'un sözlerinin belirsiz ama çekici bir devinimi vardır. Sürekli olarak, kavrayamadığı, ama dinlemekten de caymadığı karanlık bir nedenin araya girmesi, çağrısıyla sonuna değin götüremediği açık nedenler arasında kendini yitirir. Görünüşte, tasarısı sakın ve tutarlı bir usçunun tasarısıdır. İnsanlar, diye düşünür, eğer kendilerini öldürmüyorsa bu ölümden korktukları içindir: ölüm korkusu 'Tanrı'nın kökenidir; bu korkuya karşı ölebilirim ölümü korkudan kurtarmış ve 'Tanrı'yı devirmiş olacağım. Kesin bir nedene bağlı bir adamın soğukkanlılığını gerektiren bu niyet kilisedeki resmin önünde yanan kandille, açıkça dile getirdiği 'Tanrı'ya ilişkin acıyla, dahası, sonunda onu duraksatan büyük ürküyle pek de bağdaşmaz. Yine de, yolunu şaşırmış bir düşüncenin bu gidiş-gelişleri, kendisini örtük olarak ve korkudan başımız dönünceye değin, taktığı ve korkuya duyulan utancın oluşturduğu maske altında hissettiğimiz bu çılgınlık, yalnızca onlar bu girişime büyüleyici özgünlüğünü verirler. Kirilov ölümden söz ederken 'Tanrı'dan söz eder: Böylesi bir olayı anlamak ve değerlendirmek için, ona sahip olduğu yücelik içinde meydan okumak için bu yüce ada gereksinimi var gibidir. 'Tanrı, onun için, ölümünün yüzüdür. Ama işin içinde olan 'Tanrı mıdır? Kimi, zamanı kıran bir mutlulukla kavranmış, kimi, çocuksu düşüncelerle kendini savunduğu korkuya kapılmış olarak gölgesinde gezindiği sonsuz güç, acaba bu güç köküne kadar adsız değil midir, acaba onu adsız, güçsüz, özünden korkak, dağılmaya terk edilmiş bir varlığa dönüştürmez mi? Bu güç ölümün ta kendisidir ve girişiminin art düzleminde ortaya sürülen şey olası ölüme aittir. Kendimi öldürebilir miyim? Ölme hakkına sahip miyim? Ölümün içinde özgürce, özgürlüğüme tümüyle sahip olarak hangi noktaya değin ilerleyebilirim? Yiğitçe ve ülküsel bir azimle ona gitmeye karar verdiğim bu yerde bile, bana gelen ve onu yakaladığımı sandığımda beni yakalayan, beni bırakan, beni kavranılamaza terkeden yine o değil midir? İnsanca, bir insana ait olacak ve insana özgü tüm özgürlük ve niyetle dolduracağım bir ölümlerle mi ölüyorum? Kendim olarak mı ölüyorum yoksa hep başkası olarak mı ölmüyorum, öyle ki, doğrusunu söylemek gerekirse ölmüyorum mu demem gerekirdi? Ölebilir miyim? Ölme hakkım var mı?

İnanmak isteyebileceği bir 'Tanrı'nın görüntüsü altında, Kirilov'un içini kemiren üzücü sorun kendisini öldürme olasılığına ilişkin sorundur. Ona "Ama birçok kişi kendini öldürüyor" dediğinde bu yanıtı anlamaz bile. Onun gözünde, henüz hiç kimse kendini öldürmedi: Hiç kimse gerçek bir bağışla, bu cömertlikle ve bu işi gerçeğe uygun bir eyleme dönüştürebilecek bu gönül taşkınlığıyla kendine ölüm sunmamıştır – ya da dahası; hiç kimse ölümün içinde onu karşılamak, Kirilov'un dediği gibi "düşünce için" yani tümüyle düşünsel bir biçimde ölmek yerine ölümü kendine sunma olanağının olduğunu düşünmemiştir. Kuşkusuz, ölümden kendisine ait ve tümüyle insanca bir olanak yaratmayı başarırca, salt özgürlüğe ulaşmış olacaktır, ona insan olarak ulaşmış ve onu insanlara vermiş olacaktır. Ya da, başka biçimde söylersek, yok olan bilinç değil de yok olmanın bilinci olacaktır, onun yok olmasını tümüyle bilincine bağlayacak, böylece o gerçekleşmiş bütünlük, herşeyin gerçekleşmesi, salt olgu olacaktır. Ölümsüz olma ayrıcalığından elbette çok daha üstün ayrıcalık. Ölümsüzlük, eğer özü gereği ondan yararlanırsam bana ait değildir, benim sınıırım ve engelimdir; bunun için, bu görüş alanında, benim insan olarak tüm anıklığım bana zorla verilmiş olan bu ölümsüzlükten kazanabileceğim ya da yitirebileceğim bir şey yaratmaktan oluşmaktadır: Cehennem ya da cennet, ancak üstünde hiçbir şey yapabilemediğim ölümsüzlük, kendisi içinde, benim hiçbir şeyim değildir. Ya da ölümsüzlük bilimin bir fethi olabilir, hastalığa karşı bir ilacın, elverişli ya da elverişsiz, değerine sahip olurdu o zaman; sonuçsuz kalmazdı, ancak her zaman ve sorun ne kadar garip olursa o kadar daha fazla tutkuyla kendine "Hâlâ ölme hakkına sahip miyim?" diye soran Kirilov için sonucu olmazdı. Bilimin sağladığı ölümsüzlük ancak ölümün olanaksızlığı anlamına gelseydi eğer, yazgısı için etkili olurdu, ama bu anda somutlaştırdığı sorunun tam olarak simgesel sunumu olurdu. Garip bir biçimde kendini ölümsüz olmaya adanmış bir insanlık için, kendini öldürme insan kalmanın tek şansı, insanca bir geleceğe tek çıkış olurdu belki de.

Kirilov'un görevi olarak adlandırabileceğimiz şey, ölüm olanağının araştırılmasına dönüşmüş ölüm, tam olarak istemli ölümden, ölümlle savaşılan istemin uygulanmasından oluşan görev değildir. Kendini öldürme hep daha o anda kafası karışmış bir adamın, hastalıklı bir istemin işi, istenç dışı bir iş midir? Kimi ruh doktorları böyle söyler, onlar zaten bunu bilmezler; kimi iyi niyetli dinbilimcileri bölünmeyi unutturmak için böyle düşünürler, ve kahramanını çılgınlığın görünüşüne adayan Dostoyevski de Kirilov'un çevresinde açtığı uçurum kar-

şısında geriler. Ama önemli olan bu sorun değildir: Kirilov *gerçekten* ölür mü? Ölümüyle, önceden ondan aldığı bu olanağı, onun kendi kendisi, bir başka deyişle, özgürce kendine bağlı olmasına, hep kendinden başkası olmasına, çalışmasına, konuşmasına, kendini tehlikeye atmasına ve varlıksız var olmasına izin veren bu var olmama gücünü doğruluyor mu? Ölümün böylesi bir anlamını ölümün içine değin, bitirmek gücü, sondan yola çıkan güç olan bu etkin ve çalışkan ölümü ona değin sürdürebilir mi? Ölümün onun için hâlâ olumsuzun gücü, kararın keskinliği, içinde kendi olanaksızlığının bile ana bir güç biçiminde geldiği yüce olanak anı olmasını sağlayacak biçimde davranabilir mi? Ya da, tam tersine, deneyim, içinde öldüğü, yine de içinde ölemediği, içinde ölümün onu ölme olanaksızlığına terk ettiği kökten bir tersyüz etmenin deneyimi midir?

Kendisine ait olan bu araştırmada, Kirilov'un sınıdığı kendi kararı değil de karar olarak ölümdür. Eyleminin saflığının, bozulmamışlığının kararsızın sınırsızlığını, ölümün oluşturduğu uçsuz bucaksız kararsızlığı aşip aşamayacağını, eyleminin gücüyle onu etkin kılıp kılamayacağını, özgürlüğünün dile getirilmesiyle onda ortaya çıkıp çıkamayacağını, onu kendine mal edip edemeyeceğini, onu gerçek kılıp kılamayacağını bilmek ister. Dünyada ölümlüdür ancak ölümden, onun oluşturduğu bu belirsizlik içinde sonsuza değin ölümlü kalma olasılığı içinde bulunmaz mı? Bu soru onun görevidir. Kirilov'u ölüme, kendisine "anlaşılmış ölüm"den başka bir içerik vermeyerek kendi ölümünün örnek değeriyle egemen olmak istediği bu ölüme götüren sıkıntısı bu soruya yanıt vermektir.

Arria

Ölüme egemen olmak ölüm karşısında kendi egemenliğini korumak demek değildir yalnızca: Stoacı serinkanlılığın anlatımı olduğu kayıtsız egemenliktir. Arria kocası Caecina Poetus'un duraksadığını görünce göğsüne bir hançer saplar, çekip çıkarır ve "Acıtmıyor" diyerek kocasına verir hançeri, bu kararlılık, bu eğilmezlik bizi duygulandırır. Soğukkanlı büyük can çekişmelerin yalınlığı hoşça giden bir özelliğdir. İyi ölmek keyifle, kendine uygun olarak, canlılara saygı içinde ölmek demektir. İyi ölmek kendisine dönük ve ölümden yüz çevirmiş olarak kendi yaşamı içinde ölmektir ve bu iyi ölüm uçuşunun derinliğine duyulan saygıdan daha fazla inceliğin dünya için gösterildiğini belirtir. Yaşayanlar bu sakınımı takdir ederler, kendilerini bırakmayanları severler. Doğru dürüst bir sonun hazzı, onu insanca ve elverişli kil-

ma, onu, insanlar öldürmeden önce korkuyla kemiren ve itici bir garipliğe dönüştüren insan doğasına aykırı yanından kurtarma arzusu sonunda ölümü ortadan kaldıracığı için kendini öldürmeyi övmeye kadar gidebilir. Nietzsche'nin durumu budur. Son Hıristiyan saatinin iç karartıcı önemini silme kaygısı içinde, düşünceye bile değmeyen, bizim hiçbir şeyimiz olmayan ve bizden hiçbir şey olmayan salt bir anlamsızlık görür bunda. "Ölümden daha büyük bir bayağılık yoktur." "İnsanların kesinlikle ölümü düşünmeyi reddetdiklerini görmekten mutluyum!" Kirilov da bize bunu söylemek isterdi: O da sürekli olarak ölmeyi düşünür, ama bizi bunu düşünmekten kurtarmak için. Bu insanlaşmanın son sınırıdır, Epikuros'un sonsuz çağrısıdır: Sen varsan, ölüm yoktur; o varsa, sen yoksun. Stoacılar ölüm karşısında kayıtsızlık isterler, çünkü onu her türlü tutkudan kurtulmuş olarak isterler. Sonra kayıtsızlığı ölüme mal ederler, o kayıtsız bir andır. Sonuçta, o hiçbir şey değildir, hâlâ yaşamın bir parçası olan o son an bile değildir. Demek ki onlar eski düşmanı tümüyle yendiler ve ona şunu söyleyebilirler: "Ey ölüm, utkun nerede?" Bunu söyleyebilirler ancak şunu da eklemek koşuluyla: "itici gücün nerede?" Çünkü ölümden kurtulunca, aynı anda gerçek yaşamdan, "kendini ölümün yıkımına bırakmaktan korkmayan, ona katlanan, ona destek olan ve onda sürüp giden" yaşamdan, Hegel'in 'I'nin yaşamı olarak adlandırdığı şeyden yoksun kalır.

Demek ki hasmına, yenmek isteyen savaşçı bir ruhun gücüyle değil de uzaktan ve yaklaşmasını engellemek içinmiş gibi yanaşmak yeterli değildir. Özgür, yararlı, bilinçli, yaşayanların hoşuna giden ve insanın kendisine sadık bir ölüm, içinde yaşamdan çok söz edilen ama kendisinden başlayarak konuşmanın yeni bir yetenek gibi olduğu uzlaşmasız dilin anlaşılmadığı ölüme rastlamamış bir ölümdür. Kendini bırakmamış olanlar, kesin terkedilmeden de kaçtıkları içindir bu. En kötüsü bizden alınmıştır, ama öz eksiktir bizde.

Bu nedenle, derin olayların içgüdüğü ile ve savaşkan tanrıtanımlılıkta bir çılgınlık düşünüy göstermekten oluşan kuramsal niyetleri yoluyla, Dostoyevski Kirilov'a kaygısız bir yazgı, eskilerden kalan soğuk kararlılığı vermemiştir. Bu kesin ölüm kahramanı ne kaygısız, ne kendinin efendisi ne de emindir ve kendi yokluğuna sönük, arıtılmış ve kendi ölçüsünde bir hiçliğe gider gibi gitmez. Sonunun olağanüstü bir karışıklık olması, kendini öldürürken bu, bir zamanlar yanında kötü bir sessizlik içinde uzanıp kaldığı yol arkadaşını, ikizini de öldürmesi, son muhatabı ve sonuçta tek hasmı olarak tasarısının başarısızlığı

ğını içinde bütün gerçekliğiyle görebildiği en korkunç yüze sahip olması, bu koşullar yalnızca onun dünyadaki yaşam payına ait değildir, uçurumun iğrenç derinliğinden ortaya çıkarlar. Öürken Tanrı ile soy-lu bir savaşa giriştiğimizi sanırız ve sonuçta karşılaştığımız Verkhovenski, kendisiyle hayvanlık konusunda yarışmak gereken bu yücelikten yoksun gücün en gerçek imgesidir.

Demek ki en büyük çelişkilerin içine giriyoruz. Kendini öldürmede kesin olarak kararlaştırılmış olan şey, kendisi aracılığıyla kendi kendimiz kalmaya çabaladığımız bu özgür ve egemen pay özellikle bizi bu olayda söz konusu olan şeyden korumaya yarar. Böylelikle özden kaçmaya çalışıyormuşuz gibi görünürüz, bizden gelen bu bildik ölümdede yine yalnızca bize, kararımıza, ve kesinliğimize rastlamaya çalışarak savunulamaz bir şey ile kendimiz arasına haksız olarak giriyormuşuz gibi görünürüz. Amaçsız, saçma ve boş tutku, işte tam tersine Kleist'in yüzünde okuduğumuz şey ve bize görkemli görünen, ölümün uçsuz bucaksız edilgenliğini yansıtır gibi olan, kararların mantığından kaçan, pekâlâ konuşabilen ancak ışıkla ilişkisi olmadığı için gizli, gizemli ve çözülemez kalan bu tutkudur. Demek ki istemli ölümdede gördüğümüz şey *sonsuz edilgenlik*, cylemin orada yalnızca büyüü bir elden bırakmanın maskesi olduğu bu olaydır. Bu görüngede, Arria'nın acıya katlanırlığı artık korunmuş kendine hâkimliğinin göstergesi değil de, bir yokluğun, gizlenmiş ortadan kaybolmanın göstergesi, kişisiz ve yansız birinin gölgesidir. Kirilov'un coşkusu, değışkenliği, hiçbir yere ulaşmayan adımlar yaşamın çalkalanması, hep canlı bir güç değil de içide oturamadığımız, bu nedenle geceye ilişkin bir uzam olan, orada hiç kimsenin karşılanmadığı, hiçbir şeyin kalmadığı bir uzama ait olma anlamına gelir. Nerval, söylendiğine göre kendini asmadan önce sokaklarda gezer, ama gezmek zaten ölümdür, bir yerde durağanlaşarak sonunda kesmesi gereken ölümcül yolunu şaşırır. Kendini öldürme devinimlerinin sürekli akıldan geçip duran saplantısı buradan gelir. Beceriksizce ölümünü başaramamış kişi ancak kendi yok olması üstüne ateş etmeyi sürdürmek için geri gelecek bir hayalet gibidir; yapabildiği tek şey hâlâ ve hep kendini öldürmektir. Bu yineleme ilksiz ve sonsuzun uçarılığına ve düşselliğın ağırlığına sahiptir.

Kendini öldürmenin ölüm içindeki olasılığın bu çağrısına bir yanıt olduğu kesin değildir öyleyse. Kendini öldürme yaşama bir soru yöneltir kuşkusuz: Yaşam olası mıdır? Ama daha temel olarak kendi sorusudur o: *Kendini öldürme olası mıdır?* Böylesi bir niyeti ağırlaştırıran ruhsal çelişki yalnızca bu daha derin çelişkinin arkasıdır. Kendini öl-

düren der ki: Dünyadan kaçıyorum, artık devinmeyeceğim. Ama aynı kişi yine de ölümü bir eyleme dönüştürmek ister, yüce ve kesin bir biçimde devinmek ister. İstemli ölümün arasından parıldayan bu tutarsız iyimserlik, bu, sonunda, büyük ölçüde yokluğa sahip olarak, kendi yokluğunun yaratıcısı olarak hep kazanabilme güvencesi ve, düşüşün içinde, hâlâ insanın kendi doruğuna yükselebilmek güvencesi, bu kesinlik, kendini öldürmenin yadsıma savında olduğu şeyi kendini öldürme içinde doğrular. Bu nedenle olumsuzluğa bağlanan kişi onun kendisinin dışında kalacak bir son karar içinde somutlaşmasına izin veremez. Böylesine kesinlikle yokluk üstüne açılan sıkıntı temel değildir, temel olgu karşısında gerilemiştir, yine de yalnızca yokluktan bir kurtuluş yolu yaratmaya çalışır. Olumsuzluğun yanında kalan onu kullanamaz. Ona ait olan, bu aitlik içinde kendini terkedemez, çünkü içinde zaten artık kendisi olmadığı yokluğun yansızlığına aittir. Bu durum, belki de, umutsuzluktur, Kierkegaard'ın "ölüme değin hastalık" olarak adlandırdığı şey değil de ölmenin ölüme ulaşmadığı, artık ölümden bir beklentinin kalmadığı, ölümün artık gelmesi gerekmediği ve artık gelmeyen şey olduğu bu hastalıktır.

Kendini öldürmenin zayıflığı, onu gerçekleştirenin hâlâ çok güçlü olmasındadır, ancak bir dünya yurttaşına yakışan bir gücü kanıtlar. Kendini öldüren yaşayabilirdi demek ki; kendini öldüren umuda bağlıdır, iyi bir sonuca bağlama umuduna; umut onun başlamak, onun içinde yine başlangıcı bulmak, ölürken yine de söz konusu etmek isteyeceği bir anlamı orada başlatmak istediğini ortaya koyar. Umutsuzluğa düşen ne istemli olarak ne de doğal olarak ölmeyi umabilir: Zamanı yoktur onun, ölmek için destek alması gereken şimdiki zamanı yoktur. Kendini öldüren *şimdiki zamanın* büyük doğrulayıcısıdır. Kesinlikle geleceği yenecek, geçip gitmeyecek ve aşılmayacak tek an olan, "salt" anda öldürmek isterim kendimi. Ölüm eğer seçilmiş saatte gelseydi, anın utkusu olurdu; an, kendi içinde, gizemcilerin kıvılcımlarının ta kendisi olurdu ve böylece, kesinlikle, kendini öldürme olağanüstü bir doğrulama yetkisini korur, istemli demekle yetinemeyeceğimiz, yıpratmadan kaçan ve önceden tasarlamayı aşan olay niteliğini sürdürür.

Garip tasarı ya da çifte ölüm

İnsan kendini öldürmeyi "tasarla"yamaz. Bu görünüşte kalan tasarısı asla ulaşılmayan bir şeye, kendisine yönelinemeyen bir amaca doğru uzanır, ve son benim son olarak kabul edemeyeceğim şeydir. Ancak

bu, ölümün çalışma zamanından, yine de etken ve yetenekli kılınmış ölüm olan bu zamandan kaçtığına söylemeye gelir. Bu aşağı yukarı bir çifte ölüm olduğunu düşünmek demektir, bunlardan biri olanak, özgürlük sözcükleri içinde dolanır, son ufuk olarak ölme özgürlüğüne ve ölümcül olarak kendini tehlikeye atma yetkisine sahiptir, ve diğeri yakalanamazdır, benim yakalayamadığım, *bana* hiçbir biçimde hiçbir ilişkiyle bağlı olmayan, asla gelmeyen, kendisine yönelmediğim şeydir.

Kendini öldürmede garip ve yüzeysel, büyüleyici ve yanıltıcı ne olduğunu anlarız böylece. Kendini öldürmek bir ölümü diğeri olarak almaktır, bir tür garip sözcük oyunudur. Dünyada elimin altında olan bu ölüme gidiyorum ve böylece öteki ölüme ulaştığımı sanıyorum, öteki ölümün üstünde hiçbir yetkim yok benim, onun da benim üstümde daha fazla bir yetkisi yok çünkü benimle görülecek hiçbir şeyi yok, ve ben onu bilmezlikten gelirim o da aynı ölçüde bilmezlikten gelir beni, bu bilmezliğin boş derinliğidir. Bu nedenle, kendini öldürme herşeyden önce bir bahis, rastlantısal bir şeydir, bazen olduğu gibi kendime bir yaşama şansı bırakacağımdan değil de bunun bir sıçrama, tasarlanmış, bilinçli bir biçimde karar verilmiş ve yürekli bir biçimde gerçekleştirilmiş bir eylemin kesinliğinden her türlü tasarının yönünü bozan, her türlü karara yabancı kalan şeye, kararsız, belirsiz olguya, devinmeyenin aşınmasına ve gerçek olmayanın karanlığına geçiş olmasındandır. Kendimi öldürerek, kendimi belirli bir anda öldürmek istiyorum, ölümü şimdiye bağlıyorum: Evet, şimdi, şimdi. Ama hiçbir şey artık yanılısana, bu "istiyorum" çılgınlığını göstermez çünkü ölüm asla şu anda hazır değildir. Kendini öldürmede ölümün gizemi olarak geleceği yıkmaya ilişkin görkemli bir niyet vardır: bir anlamda, geleceğin gizsiz olması için, onu aydınlık ve okunur kılmak için, artık çözülemez ölümün karanlık ardiyesi olmaması için kendimizi öldürmek isteriz. Bu anlamda kendini öldürme ölümü karşılayan şey değildir, daha çok onu gelecek olarak ortadan kaldırmak, onun özü gibi olan bu gelecek payını ondan almak, onu yüzeysel, derinliksiz ve tehlikesiz kılmak isteyecek şeydir. Ama bu hesap boşunadır. En titiz önlemler, bütün aydınlatıcı bilgiler ve en iyi biçimde düşünülmüş güvenceler bu temel belirsizlik, bu ölümün benimle belirli bir ilişki içinde olmadığı gibi belirli bir an ile de asla ilişkisi bulunmaması olgusu üstünde hiçbir şey yapamazlar.

İnsan kendini öldürmeyi "tasarla"yamaz. Buna hazırlanırız, yapılacak şeylerin olağan ulamına hâlâ ait olan en son devinime göre davranırız, ancak bu devinim ölüm için değildir, ona bakmaz, onu karşısın-

da tutmaz. Bu titizlik, bu ayrıntılara düşkünlük, bu bıkmadan usanmadan sürdürülen, hastalıklı kaygı, ölecek kişinin çoğunlukla kanıtladığı en değersiz gerçekler buradan kaynaklanır. Diğerleri buna şaşarlar ve şöyle derler: "Ölmek istediğimizde bunca şeyi düşünmeyiz." Ama ölmek *isteği* taşımadığımız içindir bu, ölümden istem için bir nesne yaratamayız, ölmek isteyemeyiz ve, ulaşamayacağı şeyin belirsiz eşiğinde böyle durdurulmuş olan istem hesapçı bilgeliğiyle sınırın çevresinde hâlâ kavranılabilir olan herşeyin üstüne atlar. Onca şeyi düşünürüz çünkü *başka* şey düşünemeyiz ve çok fazla ciddi bir gerçekle yüz yüze kalma kaygısından değildir bu, görülecek hiçbir şey olmamasındandır, ölmek isteyen ancak ölümün dolaylarını, dünyada bulunan ve kendisine avadanlığın belirlenmesiyle ulaşılan bu araç-ölümü isteyebilmesindedir. Ölmek isteyen ölmez, ölme istemini yitirir, istemsiz bir tutku içinde öldüğü gecenin büyüleyiciliğinin içine girer.

Sanat, kendini öldürme

Çelişkili, garip girişim, uçsuz bucaksız edilgenliğin, kuralları korumak isteyen, ölçüyü zorla kabul ettiren ve her türlü erekten ve her türlü karardan kaçan bir devinim içinde bir amaç saptayan zorunluğun hüküm sürdüğü yerde etkin olmak için gösterilen çaba. Ölümü herhangi bir eyleme benzer bir eyleme, yapılacak bir şeye dönüştürerek onu yüzeyselleştirir gibi görünen ama sanki ölümü bir tasarı biçimine indirmek tasarımı kendisini aşan şeye yükseltmenin tek şansımış gibi eylemi dönüştürüyormuş izlenimi de veren deney. Bir çılgınlık, ancak, kendi koşulumuzdan dışlanmaksızın ondan dışlanamayız (kendini öldüremeyen bir insanlık neredeyse dengesini yitirirdi, artık normal olmazdı); kesin bir hak, bir ödevin arka yüzü olmayan tek hak ve yine de gerçek bir gücün iki katına çıkarmadığı, güçlendirmedeği bir hak, ki o, karar anında duracak, aynı zamanda üstünden yine de gerçek bir biçimde geçmek gereken bir düş kadar gerçekdışı olacak sonsuz bir geçit gibi uzanır – yetkisiz ve ödevsiz bir hak demek ki, ussal bütünlüğe gerekli ve üstelik oldukça sık başarır gibi görünen bir çılgınlık: Bütün bu niteliklerin çarpıcı şu yanı vardır ki onlar görünüşte daha az tehlikeli, ama belki aynı derecede çılgınca olan bir başka deneyime, sanatçınıninkine de uygulanırlar. Sanatçının ölümden bir yapıt oluşturduğunu değil ama onun yapıta ölümü son olarak alan kişinin ölüme bağlandığı aynı garip biçimde bağlı olduğunu söyleyebiliriz.

İlk bakışta bu kendini kabul ettirir. Her ikisi her türlü tasarıdan kaçan şeyi tasarlarlar ve bir yolları olsa da amaçları yoktur, ne yaptıkları

rını bilmezler. Her ikisi kesinlikle isterler, ancak istediklerine istemlerini bilmeyen bir zorunlukla bağılıdır. Her ikisi kendisine ustalık, beceriklilik, çalışma, dünyanın kesinlikleri ile yaklaşımları gereken bir noktaya uzanırlar, yine de bu noktanın bu tür araçlarla hiçbir ilgisi yoktur, dünyayı tanımaz, her türlü gerçekleşmeye yabancı kalır, kararlaştırılmış her eylemi sürekli olarak bozar. Yönünü göstermeyen bir şeye doğru nasıl kararlı bir adımla gidilir? Her ikisi ancak yaptıkları üstünde yanılarak bir şey yapmayı başarır gibi görünürler, en yakındakine saygı gösterirler: Bu bir ölümü diğeri olarak kabul eder, şu bir kitabı yapıt olarak alır, körü körüne bel bağladıkları, sanki onlar ancak sonsuzlukta sınırına ulaşabilecek türde bir eylem tasarlıyormuşlar gibi sağır bilinçlerinin çabalarını kibirli bir bahse dönüştürdüğü bir yanlış anlamadır söz konusu olan.

Bu benzetme şaşırtabilir ama görünümlere yüz çevirerek bu iki devinimin garip bir *olasılık* biçimini sınıadıklarını anladığımız ölçüde şaşırtıcı hiç bir yanı yoktur. Her iki durumda, kavranılamazın yanında, krallığın bittiği yerde bile güç olmak isteyen bir güç söz konusudur. Her iki durumda görülemez ancak kesin sonuca götüren bir sıçrama girer araya: Ölümle bilinmeyenden geçtiğimiz, ölümden sonra uçsuz bucaksız öteki dünyaya açıldığımız anlamında değil. Hayır; Bu sıçrama, öteki dünyanın boş derinliği, ölmek eyleminin ta kendisidir, gücümün en son biçimi olan ölümün, kendisi aracılığıyla yalnızca, beni başlamak ve hatta bitirmek gücümün dışına atarak beni bırakan şey değil de aynı zamanda benimle ilgisi olmayan, benim üstümde gücü olmayan şeye, her türlü olanaktan yoksun olan şeye, belirsizin gerçekdışılığına dönüştüğü kökten bir tersyüz edilmeyi içeren ölmek eylemidir. Gözümün önünde canlandıramadığım, hatta kesin olarak bile düşünemediğim, ötesinde geri dönüşün olmayacağı geri döndürülemez bir geçiş olmayan bir tersyüz edilmedir bu, çünkü o tamamlanmayan şey, sonu gelmeyen ve dur durak bilmeyendir.

Kendini öldürme, sonuna yönelircesine bu tersyüz edilmeye doğru yönelir. Yapıt onu kökeni olarak arar. İlk ayırım buradadır. Kendini öldürme, belli bir ölçüde, bunu yadsır, göz önüne almaz, ancak bu reddetme içinde "olasıdır". İstemli ölüm öteki ölümü, kavranılamayanı, asla ulaşılamayanı reddetmedir, bu bir tür büyük savsaklama, görünmezi dışlamak için görünen ölümle bir uzlaşma, dünyada durmaksızın kullandığım bu iyi, sadık ölümle bir sözleşme, alanını genişletmek, onu kendi ötesinde, artık yalnızca ötekisi olduğu yerde onu hâlâ geçerli ve gerçek kılmak için gösterilen bir çabadır. "Kendimi öldür-

yorum" tümcesi göz önüne alınmayan bu ikiye bölünmeyi esinler. "Ben", eyleminin ve kararlılığının bütünlüğü içinde, kendi üstünde özgürce hareket edebilecek, hep kendine ulaşacak yetenekte bir bendir, yine de ulaşılan kişi artık ben değil bir başkasıdır, öyle ki kendime ölüm verdiğimde belki de ölümü veren "Ben"dir, ancak onu alan ben değilim ve içinde ölmem gereken benim ölümüm –benim verdiğim ölüm– de değil ama benim reddettiğim, savsadtığım ve bu savsamanın ta kendisi, sürekli kaçış ve aylaklık olan ölümdür.

Yapıt herhangi bir biçimde bu *savsamanın* içine yerleşmek, orada kalmak ister. Oradan bir çağrı gelir ona. Orada, yapıtı kesinlikle sına-maya koyan şey, içinde herşeyin tehlikeye atıldığı bir tehlike, içinde varlığın söz konusu olduğu, hiçliğin kaçıp gittiği, ölme hakkının, gücünün temsil edildiği temel tehlike, direnmesine karşın, yapıtı çeker.

II "IGITUR"ÜN DENEYİMİ

Bu bakış açısından, yapıtın kaygısıyla, Mallarmé'de, kendini öldürmenin dile getirilmesinin bir an hangi biçimde birbirine karışabildiğini hissederiz. Ama aynı zamanda nasıl bu aynı kaygının Rilke'yi ölümlü istemli ölümünkinden daha "sıkı" bir ilişki aramaya ittiğini anlarız. Her iki deneyin üstünde uzun uzun düşünölmelidir.

Igitur'ün kazanılması umulan şey olarak şiiri kapsayan bir araştırmaya dayandığını, Cazalis'e yazdığı bir mektupta kabul eder Mallarmé (14 Kasım 1869): "Kendimi daha önce yeniden ele alınmış olan büyük bir işe gömmek için Güçsüzlüğün yaşlı canavarını, hiç değilse, konusunu yerle bir etmek istediğim bir öykü bu. Eğer gerçekleşirse (öykü), iyileşmiş olurum..." Büyük iş, *Hérodias*⁽¹⁾dır ve şiirsel yapıttır. *Igitur* hazır bulunan şeyin, her türlü gücün yokluğu, güçsüzlük olduğu noktada yapıtı kavrayarak onu olası kılma girişimidir. Mallarmé burada tanık olduğu verimsizlik durumunun yapıtın gerekliliğiyle ilişki içinde olduğunu, yapıttan basit bir yoksunluk ya da ona özgü bir ruhsal durum olmadığını derinden hissetmiştir.

"Ne yazık ki, bu noktada şiiri eşelerken beni umutsuzluğa düşüren iki uçurumla karşılaştım. Biri Yokluk'tur... Bulduğum ikinci boşluksa göğsümdekidir." "Ve katıksız bir yapıtın ürkütücü seyrine vardığım şu anda, aklımı ve bu en bildik sözlerin anlamını yitirdim neredeyse." "Varlığımın, karşı darbeyle, bu uzun can çekişme içinde tüm çektikleri anlatılamazdır, ama ne mutlu ki, tümüyle ölüyüm... Sana şu anda kişi niteliğinden yoksun olduğumu ve artık senin tanıdığım Stéphane olmadığını belirtmek için söylüyorum bunu..." Bu anıştırmaları anımsadığımızda, *Igitur*'ün, bu yıllar boyunca, şiirsel görevin onu içine sürüklediği, karanlık, özünden tehlikeli deneyimden doğdu-

ğundan kuşku duyamayız. Dünyanın olağan kullanımına, bütün ülküsel güvenceleri yıkan, ozanın elinden fiziksel yaşama kesinliğini alan, sonunda onu ölümlerle, gerçeğin ölümüyle, kişiliğinin ölümüyle burun buruna getiren, onu ölümün kişisizliğine bırakan sözün alışılmış kullanımına ulaşan bir tehlikedir bu.

Yokluğun açımsanması, arılaştırılması

Igitur'ün ilginçliği doğrudan doğruya ona konuluk eden düşünce de değildir. Bu düşünce, düşüncenin boğacağı bir düşünce gibidir, daha varsıl, girişime daha yatkın, Hegel'in kinin gençlik arkadaşı olan Hölderlin'in düşüncesinin bu açıdan benzeridir oysa ki Mallarmé Hegel'in araştırmasından yalnızca bir etki almıştır ancak bu etki onu tam olarak "korkunç yıllara" götürmüş olan derin devinime yanıt verir. Ona göre herşey düşünce, yokluk, söz ve ölüm sözcükleri arasında kurulmuş olan yakınlığa geri döner. Özdekçi inancın açıklanması: "Evet, biliyorum, maddenin boş biçimlerinden başka bir şey değiliz" bir kalkış noktası, daha sonra onu düşüncüyü, 'Tanrı'yı ve ülkünün tüm diğer betimlerini hiçe indirgemeye zorlayacak olan açıklama değildir. Hiç kuşku yok ki, gizli canlılığını, gücünü ve derin düşünce ile şiirsel görevin gerçekleşmesi içindeki gizemini hissettiği bu *hiçten* yola çıkar. Hegelci sözcük dağarcığı eğer gerçek bir deneyimle canlandırılmamış olsaydı hiç dikkate değmezdi ve bu deneyim olumsuzun gücünün deneyimidir.

Yapıtta hiçi gördüğünü, yokluğun çalışmasını duyumsadığını, onda bir hazır bulunmayı, hatta hiçlikte garip bir doğrulama gücünü yakaladığı gibi onda da bir gücü kavradığını söyleyebiliriz. Dil üstüne bütün bu gözlemler, biliyoruz ki, sözün içinde nesnelere yok kılma, bu yokluk içinde onları kışkırtma, sonra yokluğun bu değerine bağlı kalma, onu yüce ve sessiz bir yok oluş içinde sonuna değin gerçekleştirme yeteneğini kabul etmeye yönelir. Gerçekte, sorun genelde hâlâ geçerli olan bir yorumun kuğunun sonesine söylediği gibi içinde kendisini tutsak hissettiği gerçekten kaçmak değildir onun için. Gerçek araştırma ve dram öteki uçta, katıksız yokluğun gerçekleştiği yerde, gerçekleşerek kendinden kaçtığı, kendisini yine de hazır kıldığı, varlığın gizli hazır bulunuşu olarak kaldığı ve, bu gizlenme içinde, rastlantının, yıkılmayan şeyin bulunduğu yerde ortaya çıkar. Yine de herşey burada oynanır çünkü yapıt ancak yokluk katıksız ve kusursuzsa, zarlar Geceyarısının hazır oluşunda atılabiliyorsa olasıdır: Yalnızca orada kökeni konuşur, yapıt orada başlar, başlama gücünü bulur.

Bunu daha da belirleyelim: En büyük güçlük varlıkların baskısından, onların gerçekliği, asla eylemini tümüyle askıya alamayacağımız direşken gerçekleştirmeler olarak adlandırılan şeyden gelmez. Gerçekdışılığın ta kendisinde ozan sağır bir varolmaya takılır, kurtulamadığı budur, işte onda, varlıklardan caymış olarak, "şu sözcüğün ta kendisinin: bu ...dur" sözcüğünün gizemiyle karşılaşır, gerçekdışı olguda bir şey var olduğu için, reddetmenin yetersiz olacağı ve olumsuzluğun çalışmasının zamanından önce durdurulmuş olacağı için değil de hiçbir şey olmadığında artık yadsınamayacak olan, doğrulayan, yine doğrulayan, varlık, varlığın aylıklığı olarak yokluk diyen hiç olduğu için.

Igitur'ün konusunu oluşturacak durum böyle olurdu, anlatının daha çok bu durumdan kaçındığını, ona bir sınır koyarak onu aşmaya çalıştığını eklemek gerekseydi bile. Üstünde umutsuzluğun karanlık rengini tanımak istediğimiz bu sayfalar büyük bir umudun genç anlamını taşır tam tersine, çünkü eğer *Igitur* doğru söylediye, ölüm gerçekse, gerçek bir eylemse, bir rastlantı değil de son olanak, kendisiyle olumsuzluğun kurulduğu ve tamamlandığı en son an ise o zaman sözcüklerde işler durumda olan bu olumsuzluğun, bizde bilincin varolması olan "bu yokluk damlası"nın, kendisinden özümüzü oluşturan varolmama gücünü aldığımız bu ölümün de gerçekte payı vardır, kesin bir şey için tanıklık eder, "sonsuzla zorla bir sınır taşı kabul ettirmeye" çalışır – ve o zaman olumsuzluğun katıksızlığına bağlı olan yapıt kökeni olan bu uzaktaki Doğru'nun kesinliği içinde sırası geldiğinde ayağa kalkabilir.

Ölüme doğru üç devinim

Igitur demek ki yalnızca bir açınsama değil ama yokluğun bir arılaştırılması, onu olası kılmak ve ondan olanağı çıkarıp almak için bir denemedir. Bu anlatının bütün ilgi çekiciliği üç devinimin bir bakıma birbirlerinden ayrı bağımlılıklarının gizli kaldığı ölçüde yine de birbirlerine bağlı olarak bir arada gerçekleşme biçimlerindedir. Bu üç devinim ölüme ulaşmak için gereklidir, ama hangisi ötekilerini yönetir, hangisi en önemlidir? Kahramanın odadan çıktığı, merdivenleri indiği, zehri içtiği ve mezara gittiği eylem, görünüşe bakılırsa işte başlangıçtaki karar, yokluğa gerçeklik veren ve hiçliğin gerçek olduğunu gösteren tek "devinim". Ama bu değildir. Gerçekleşme yalnızca anlamsız bir andır. Yapılmış olan önce düşünmeli, düşünülmeli, us tarafından ruhsal bir derin düşünce içinde değil de gerçek bir devinimle kavranmalıdır: Kendi dışında ilerlemek, yok olurken kendini algılamak ve

bu yok oluşun aldatmacası içinde ortaya çıkmak için, bilincin yaşamı olan bu kendine özgü ölüm içinde toplanmak ve, kendisiyle varolduğumuz bütün bu ölüm eylemlerinin sıkıştırılmış demetinde, düşüncenin kendini vurduğu ve yok olduğu aynı anda ulaştığı gelecek ölümün tek eylemini oluşturmak için bilinçli bir çalışma içinde.

Burada, istemli ölüm, salt iç saygınlığı içinde ölme eylemini onarır gibi görünen, yine de bunu kahramanları olan "yüksek insanların" salt bir ölme arzusu içinde, onları etten kemikten sıyıran ve çürüten bir düşün çağrısıyla "gözlerini bulutların ötesine dikmiş" olarak öldükleri Jean-Paul Richter'in ülküsüne göre yapmayan düşüncede bir ölümdür yalnızca. Kendini öldürmekten "tüm felsefesinin ilkesini" oluşturduğunda Novalis'in niyeti daha yakın olurdu. "Gerçekten felsefeseli eylem, kendini öldürmedir; her türlü felsefenin gerçek başlangıcı buradadır, felsefe öğretilisinin bütün arzuları buraya yönelir. Bir tek bu eylem bütün koşulları karşılar ve dünya ötesi bir etkinliğin izlerini taşır. Bu son sözcükler daha o anda *Igitur*'ün bilmediği bir ufku belirtirler: Ölümde, Alman coşumcularının bir çoğu gibi Novalis ölümün ötesinde bir dünya, ölümün bir fazlasını, güzelleştirilmiş tüm duruma dönüşü arar, tıpkı gecenin içinde, geceyi değil de gündüzün ve gecenin erince kavuşturulmuş bütününü arar gibi. Üstelik, ölüme doğru devinim Novalis'te istemin bir yoğunlaştırılması, büyülü gücünün gerçekleştirilmesidir: Bir coşkunluk, bir güç harcanması ya da uzaklarla düzensiz bir dostluktur. Ancak *Igitur* kendini aşmaya, ya da bu istemli aşmayla, yaşamın öteki yanıyla ilgili yeni bir bakış açısı bulmaya çalışmaz. Düşünceyle ölür: Düşüncenin gelişmesinin ta kendisiyle, kendisindeki, kendisinin derin ve çarpan yüreğindeki, tam anlamıyla yokluk, yokluğun içi, gece niteliği taşıyan var olmayla.

Geceyarısı

Gece: Igitur'ün gerçek derinliği işte burada anlaşılır ve belki de diğer ikisini yöneten üçüncü devinimi burada buluruz. Eğer anlatı "*Geceyarısı*" bölümüyle, içinde hiçbir şeyin yaşamasından başka hiçbir şeyin yaşamadığı bu katıksız hazır bulunmanın çağrıştırılmasıyla başlıyorsa bu elbette bize güzel bir yazınsal parça sunmak ya da, söylenmiş olduğu gibi, bu aşırı yüklü ancak karanlığın örttüğü mobilyasıyla, imgesinin Mallarmé'de şiirin ilkil ortamı gibi olduğu bu boş odadan eyleme bir dekor oluşturmak için değildir. Bu "dekor" aslında gerçek kahramanının *Geceyarısı* olduğu, eyleminin *Geceyarısı*'nın yükselmesi ve çekilmesi olduğu anlatının merkezidir.

Öykünün sondan başlaması, onda şaşkınlık verici gerçeği oluşturan şey burada yer alır: Daha ilk sözcüklerden, sanki herşey olup bitmiş gibi, oda boştur, damla içilmiş, şişe boşalmış ve "zavallı oyuncu" kendi külleri üstüne yatmıştır. Geceyarısı, atılmış zarların her türlü devinimi bağısladığı saat oradadır: Gece kendisine geri verilmiştir, yokluk tamamlanmıştır ve sessizlik katıksızdır. Demek ki herşey son bulmuştur; sonun görünür kılmak zorunda olduğu herşey, Igitur'ün ölümüyle, karanlıkların yalnızlığıyla, gözden yitmenin derinliğiyle yaratmaya çalıştığı şey önceden verilmiştir, bu ölümün koşulu, öncelenmiş ortaya çıkışı, sonsuz imgesi gibidir. Garip tersyüz edilme. Ölümün içinde yok olarak yok olmayı var eden ve orada geceyi kuran delikanlı değildir, bu yok olmanın salt şimdiki zamanıdır, onun karanlık balkımasıdır, yalnızca bunlar ona ölme izni verirler, onu ölümcül kararına ve eylemine sokarlar. Sanki adının kesinliği içinde ölmek için önce adsız olarak ölmek gerekmiş gibi. Sanki ölümüm, içinde kişiliğimin bile bile son bulduğu kişisel bir eylem olmadan önce, ölümün içinde hiçbir şeyin gerçekleşmediği yansızlık ve kişisizlik, sonsuz olarak kendini tüketen boş sınırsız güç olması gerekmiş gibi.

Son bölümün bize göstermiş olduğu istemli ölümden şu anda çok uzağız. Bir şişeyi boşaltmaktan oluşan belirgin eylemden bir düşünceye, içinde düşünmek ve ölmenin karşılıklı gerçeklikleri ve gizlenmiş kimleri içinde birbirlerini açındıkları, şimdiden kişisiz, ülküsel eyleme çıkarıyoruz. Ancak şimdi, önceden her türlü eylemi bozan ve Igitur'ün onun aracılığıyla ölmek istediği, rastlantının anlık efendisi olan bu eyleme değin uçsuz bucaksız edilgenliğin karşısındayız. Burada, durağan bir eşanlılık içinde ölümün, gerçekleşmesi için her üçü de gerekli üç betisi birbirleriyle karşılaşır gibidir ve o zaman en gizlisi yokluğun tözü, öldüğümüz zaman yaratılan boşluğun derinliği, sonsuz dışarı, ölümümle biçimlenen ve yine de yalnız ona yaklaşmanın beni öldürdüğü uzam olurdu. Böyle bir görüngede olayın asla gerçekleşmemesi (ölümün asla olaya dönüşmemesi), bu ön gecenin zorunluluğu içine yazılan budur, bu durum şöyle de dile getirilebilir: Kahramanın odadan çıkabilmesi ve son, "odadan çıkış" bölümünü kendi kendine yazabilmesi için öncelikle odanın kahraman tarafından boşaltılması ve yazılacak sözün sonsuza dek sessizliğe gömülmesi gerekir. Ve burada söz konusu olan mantıksal bir güçlük değildir; bu çelişki hem ölümlü hem yapıtı güçleştiren herşeyi açıklar: Biri ve diğeri herhangi bir biçimde yanına yaklaşılamazdır, Mallarmé'nin *Igitur*'e ilişkin gibi görünen notlarında tam olarak söylediği gibi: "Ancak yanına yaklaşılamadı-

ğı için dram çözülemezdir" ve yine aynı notta belirtir: "Dram ardından gelenin Gizemiyle ortaya atılmıştır. – Kimlik (Düşünce) Kendisi – 'Tiyatronun ve Övgü şiiri içinde Kahramanın. *İşlem*. – Kahraman – onu yaratan ve bunun oluşturduğu 'Tiyatro'da onarılan (ana) şiiri – içine bu şiirin gömülmüş olduğu Gizem'den kurtarır. Eğer burada "'Tiyatro" bir yer olan anın, Geceyarısının uzamı ise, söze dönüşmüş ölüm olan şiir içinde tiyatronun ve kahramanın pekâlâ kimliği vardır. Nasıl *Igitur* şarkı ve şiire dönüştürerek bu ölümü kurtarabilir ve böylece tiyatrodan, içine ölümün gömülmüş olduğu Geceyarısının katıksız yaşamında hatasını düzeltebilir? "İşlem" buradadır. Ancak başlangıca dönüş olabilen sondur bu, öykünün son sözcüklerinin söylediği gibi: "Yokluk gidince, geriye kalan saflığın Şatosudur", içinde herşeyin olduğu bu boş odadır.

"Gecenin eylemi"

Yine de Mallarmé'nin drama bir çözüm bulmak amacıyla ona yaklaşma biçimi çok açıcıdır: Gece, kahramanın düşüncesi ve onun gerçek eylemleri arasında, ya da bir başka deyişle, yokluk, bu yokluğun düşüncesi ve kendisi aracılığıyla gerçekleştiği eylem arasında bir değişim, bir devinimler karşılıklıdır kurulur. Öncelikle şunu görürüz ki, sonsuz başlangıç ve son olan bu Geceyarısı sanabileceğimiz kadar durağan değildir. "Kesinlikle Geceyarısının bir hazır olması vardır." Ama bu varolan hazır olma tek değildir, bu tözsel şimdiki zaman şimdiki zamanın olumsuzluğudur: Bu yitik bir şimdiki zaman ve içinde öncelikle "nesnelerin salt şimdiki zamanının" (onların gerçektışı özlerrinin) toplandığı, "kendi içinde yitmiş bir Geceyarısının katıksız düşü" ne dönüştüğü Geceyarısıdır, artık şimdiki zaman değil de Hegel'de tarihin tamamlanışı olarak, "Gecenin olağan sayfası ve dekoru" olarak, masanın üstünde açık bir kitapla simgeleştirilmiş geçmiştir. Gece kitap, sessizlik ve bir kitabın eylemsizliğidir, herşey yüksek sesle söylendiğinde, tek o konuşan, geçmişin dibinden söz eden ve aynı zamanda sözün tüm geleceği olan sessizliğin içine döner herşey. Çünkü şu anda var olan Geceyarısı, içinde kesinlikle şimdiki zamanın bulunmadığı bu saat aynı zamanda içinde geçmişin, *şimdiki hiçbir şeyin aracılığı olmaksızın*, doğrudan doğruya geleceğin ucuna dokunur ve onu yakalar ve görmüş olduğumuz gibi, asla şu anda var olmayan, salt geleceğin şöleni olan ve içinde, şimdiki zamansız bir zamanda, var olmuş olanın var olacağını söyleyebileceğimiz ölüm anının kendisi böyledir işte. *Igitur*'ün iki ünlü tümcesi bize bunu şöyle anlatır: "Beni saf kılması gereken saat idim" ve, daha belirgin olarak, Geceyarısının geceye vedası,

son bulamayan veda, çünkü asla şu anda gerçekleşmez, ancak gecenin sonsuz yokluğunda hazır bulunur: "Elveda, gece, ki o ben *idim*, senin kendi gömütün, ama, sağ kalan gölge olarak, Sonsuzluğa dönüşecek olan"⁽²⁾

Yine de Gecenin bu yapısı bize şimdiden bir devinim geri verir: Durağanlığı bu geçmişin geleceğe çağrısından, kendisi aracılığıyla var olmuş olanın yıkılmış şimdiki zaman, şimdiki zamanın yıkımı ötesinde var olacak şeyle özdeşliğini dile getirdiği sağır bölmeden oluşmuştur. Bu "çift çarpma" ile, gece sallanır, devinime geçer, "eylem"e dönüşür ve bu eylem gömütün ışıklı panolarını açar, "odadan çıkma"yı olası kılan çıkış yolunu yaratır.⁽³⁾ Mallarmé burada nesnelere kendi sonsuz yok oluşları içinde ilerleten durağan kaymayı bulur: Gecenin iç sallanması, duvar saatinin vurması, açık gömütün kapılarının bir o yana bir bu yana sallanıp durması, kendisine geri dönen ve kendisinden çıkan, bölünen ve kaçan gecenin kanatlarının hafifçe değmesiyle kendinden uzaklarda gezinen bilincin, şimdiden eski ölülerinkiyle karışmış hayaletin, gidiş-geliş bütün biçimleri altında, bir yok oluşun devinimi, yok oluşun içine dönüş devinimi, ancak yavaş yavaş gerçekleşen, biçim alan ve sonunda Igitur'un yaşayan yüreğine, bu çok açık kesinliğinin o zaman onu "rahatsız ettiği" ve gerçek ölüm eylemine davet ettiği yüreğe dönüşen "sallanan çarpma" olan "bölünme" arasında hissedilmez bir değiştirim vardır. Demek ki en içten en dışa gelmiş bulunuyoruz: sonsuz, değişmez ve kısır yokluk belli olmadan dönüşüm geçirdi ve delikanlının yüzünü ve biçimini aldı ve onda gerçek olup, bu gerçeklikte onu yok eden kararı yerine getirme aracını bulur. Böylece, Igitur'un içi olan gece, herbirimizin yüreği olan bu çarpan ölüm, ölümün ortaya çıkması için, ölümün bir an onu kavramaya, onun kimliğini belirlemeye izin vermesi, ona karar vermiş ve onu istemiş bir kimliğin ölümüne dönüşmesi için yaşamın ta kendisine, yaşamın kesin yüreğine dönüşmesi gerekir.

Mallarmé'nin, ölümden ve Igitur'un kendini öldürmesinde, öncelikle gecenin ölümünü ve arınmasını görmüş olması, anlatısının daha önceki değişikliklerinin gösterdiği budur. Bu sayfalarda (özellikle *açıklama*, *d*), çalışan ve geceleyen artık ne Igitur ne de bilincidir, ancak gecenin ta kendisidir ve tüm olaylar gece tarafından yaşanmıştır demek ki. Igitur'un, son betikte, kendisinininki olarak kabul ettiği yürek: "Kendi yüreğimin atışını duyuyorum. Bu gürültüyü sevmiyorum: Kesinliğimin bu kusursuzluğu beni rahatsız ediyor; herşeyden çok fazla aydınlık", demek ki gecenin yüreğidir: "Herşey kusursuzdu; o katıksız

Geceydi ve çarpan kendi yüreğini duydu. Yine de o bir kaygı verdi ona, çok fazla kesinlik kaygısı, kendinden çok fazla emin bir gözlemin kaygısı: Sırası geldiğinde tek gömütünün karanlıklarına dalmak ve biçimine ilişkin düşünceyi bırakmak istedi:..." Gece Igitur'dür, ve o, gecenin, yeniden gecenin özgürlüğü olmak için "karanlıklar durumuna indirgemek" zorunda olduğu bu paydır.

"Igitur"ün yıkımı.

En yeni değişkede, Mallarmé'nin yapıtı Igitur'ün monologuna dönüştürerek onun bütün görüngesini değiştirmesi anlamlıdır. Hamlet'in monologunun bu uzantısı birinci kişinin konuşmasını çok yüksek sesle çınlatmasa da, giderek betiğin arkasında ortaya çıkan ve onun sözcük seçimini destekleyen bu sönük "ben"i pekâlâ ayırmasız. Öyleyse, herşey değişir: Bu konuşan sesle, artık konuşan gece değil de ne denli saydam olursa olsun yine de çok kişisel bir sestir ve kendimizi Geceyarısının gizi, yokluğun katıksız yazgısı karşısında sandığımız yerde, yalnızca konuşan sunuma, kendi aynası olmuş gecenin içinde hâlâ yalnızca kendini hayranlıkla seyreden bir bilincin seyreltilmiş ama kesin apaçıklığına sahibiz. Bu dikkate değerdir. Mallarmé *Bir Zar Atışı*'nda "uçurumun özdeş yansızlığı" olarak adlandıracağı şey karşısında adeta gerilemiştir: Geceye hak verir gibi görünmüştür oysa bütün hakları bilince bırakır. Evet, kaçamak bir biçimde, arkadan, çağrıştırdığını öne sürdüğü salt hiçliği hâlâ destekleyebilecek canlı bir düşünce sokmasa bile herşeyin dağılmasını, "sallanmasını, aşağı inmesini, çılgınlığı" görmekten korkmuştur sanki. Bir "Igitur'ün yıkımı"ndan söz etmeyi dileyen için o belki de oradadır. Igitur odadan çıkmaz: Boş oda yine de odur, boş odadan söz etmekle yetinen ve onu yok etmek için daha kökensel hiçbir yokluğun kurmadığı sözüne sahip olan Igitur'dur. Eğer gerçekten, özgürce ölüme ulaşmak için, özgür ölümün var olmasıyla, onu "çizen" ve silen bir Geceyarısının bu katıksız ortamıyla karşı karşıya gelmek gerekiyorsa, böylesi bir karşılaştırma, böylesi bir son sınaama kaçırılmıştır, çünkü bu bilincin sığınağında, onun güvencesi altında ve onun için tehlike olmaksızın gerçekleşir.

Sonuç olarak, ciddiyetinin karanlığı içindeki eylem kalır bir tek, boşaltılan şişe, içilen hiçlik damlası, elbette bilinçle dolu olan ancak yalnızca kararlaştırılmış olabileceği için karar getirici olmayan, kendinde kararın yoğunluğunu taşıyan bir eylem. Igitur monologunu şu sözcüklerle oldukça bayağı bir biçimde bitirir: "Benim için gitme saati çaldı", bu sözcüklerde herşeyin gerçekleştirilmeyi beklediğini, adının

sunduğu bu "demek ki"ye, bir tek, onu anlayarak, onu rastlantısal niteliği içinde tanıyarak zorunluğa ulaştığını, hiçliğe tam anlamıyla uyarak onu rastlantı olarak yok ettiğini sanmasıyla kendinden çıkarmak istediği bu kendi sonucuna doğru bir adım bile ilerlemediğini görürüz. Ama Igitur rastlantıyı nasıl tanıyacaktır? Rastlantı onun kaçındığı, içinde yalnızca kendi apaçıklığını ve sürekli kesinliğini hayranlıkla seyrettiği bu gecedir. Rastlantı ölümdür, ve kendisiyle öldüğümüz zarlar rastlantıyla atılmıştır, onlar yalnızca rastlantının içine döndüren her türlü rastlantısal devinim anlamına gelirler. Geceyarısında mı "atılmadır zarlar"? Ama Geceyarısı tam olarak yalnızca atılmış zarlardan sonra çalan saat, hep henüz gelmemiş olan, asla gelmeyen saat, kavranılmaz katıksız gelecek, sonsuz olarak geçmiş saattir. "Doğru anda öl," dediğinde Nietzsche aynı çelişkiye takılmıştır. Özgürce dengelenmiş bir ölümlü yaşantımızı dengeleyecek tek şey olan bu doğru anı onu yalnızca tanınmaz bir giz olarak kavrayabiliriz, bu ancak, ölür ölmez, yaşamımızı ve ölümümüzü bir bütün olarak kucaklamamıza izin verilen bir noktadan, Igitur'un gidişini olası ve haklı kılmak için tam olarak kendisinden hareket etmek isteyeceği ama bir yansımanın yoksulluğuna indirgediği gecenin belki de gerçekliği olan bu noktadan bakabilseydik eğer aydınlanabilirdi. "Doğru anda öl." Ölümün kendine özgülüğü onun adaletsizliği, doğruluk eksikliği, zamanından önce ve işi işten geçtikten sonra, yalnızca kendi gelişinin, şimdiki zamanın yıkımının, şimdiki zamansız, kendisi aracılığıyla herşeyin aynı düzeyde olduğu anın değişken dengesi olan bu doğru noktasız bir zamanın ege-menliğinin ardından, ya erken ya çok geç gelmesidir.

"Bir zar atışı".

Bir Zar Atışı'nin böylesi bir başarısızlığın gözlemlenmesi, son derece ölçülmüş bir ölümlü rastlantının ölçüsüzlüğüne egemen olmaktan cayma anlamına gelmesi, olasıdır, ancak bunu bu derece kesinlikle söyleyemeyiz. Bitmemiş değil de bırakılmış yapıt olan *Igitur* özellikle terk edilmişliğiyle dile getirir bu başarısızlığı, böylece anlamını bulur, güç ve sonu gelmeyen saplantısı olmak amacıyla başarılı bir girişimin saflığından kaçır. Otuz yıl boyunca, *Igitur* Mallarmé'ye eşlik eder, aynı biçimde, tüm yaşamı boyunca bu "Büyük Yapıt" umudu onun yanında bekler. Mallarmé bu umudu gizemli bir biçimde dostlarının önünde çağırıştırır, gerçeklenmesini, kendi gözünde bile ve hatta, bir an, olanaksıza en az güvenen insanın, buna kendisi de şaşırın ve asla bu tür yarısı iyileşmeyen ancak karşı taraf tutmanın zorunlu-

ğuyla bunu gizleyen Valéry'nin gözünde sonunda gerçeğe benzer kılımdır.

Bütün öğelerini ondan çekip almasına karşın, *Bir Zar Atışı, Igitur* değildir, tersyüz edilmiş *Igitur*, bırakılmış başkaldırı, yenilmiş düş, boyun eğmeye dönüşmüş umut değildir. Bu tür yaklaşımlar değersiz olurdu. *Bir zar atışı*, bir tümcenin bir başka tümceye, bir çözümün bir soruna yanıt verdiği gibi yanıt vermez *Igitur*'e. Şu kendinden çınlayan söz, BİR ZAR ATIŞI RASTLANTIYI ASLA YIKMAYACAK, doğrulamasının gücü, kesinliğinin tartışmaya yer vermez görkemi, ondan bütün yapıtı fiziksel olarak bir arada tutan yetkili bir sunum oluşturan şey, *Igitur*'ün delice inancının üstüne onu yakmak için düşer gibi görünen yine de ona karşı çıkmaktan uzak bu yıldırım, ona tam tersine son şansını daha verir ki bu, bir ölümcül olumsuzluk eylemiyle olsun, rastlantıyı yok etmek istemekten değil de bu rastlantıya tümüyle kendini bırakmaktan, güçsüzlüğü terk etmeyle, "*herhangi bir yere götüren gemi olmaksızın*" içine tam olarak girerek onu benimsemekten oluşur. Uсталık arzusuyla bu denli büyülenmiş bir sanatçıda, yapıtın birdenbire sanatçının üstünde parıldadığı bu son sözden daha etkileyici hiçbir şey yoktur, gerekli hiçbir şey de yoktur, ancak katıksız rastlantının bir "belki"si gibi, "kuraldışı"nın belirsizliği içinde, gerekli değil ama kesinlikle gerekli olmayan, yalnızca tümüyle yitimin unutulmuş gökyüzünde parlayan kuşkunun takımyıldızı vardır. *Igitur*'ün gecesi denize, "*kuyu gibi açık derinliğe*", "*çukurun özdeş yansızlığına*", "*kahkaha ve korku tufanına*" dönüşmüştür. Ama *Igitur* gecenin içinde yine de yalnızca kendisini arıyordu, düşüncesinin koynunda ölmek istiyordu. Güçsüzlükten güç yaratmak, kazanılması umulan şey buydu, bu bize söylenmişti. *Bir Zar Atışı*'nda, yine de olgunlaşmış olan, şu anda "*Usta*" olan delikanlı, büyük ustalık adamı, belki de gerçekten başarıyı, "*bir başkası olmak istemeyen bir Sayrı*" elinde tutuyordur ama aracılığıyla şansa egemen olabileceği bu tek şans tehlikeye atmaz, elinde en büyük gücü, ölme gücünü bulduran ama yine de bu gücün dışında ölen adam, "*elinde tuttuğu gizlin kolunu açtığı cesetten*"den daha fazla tehlikeye atamaz onu: İstemi ölümün, içinde elin, kendisiyle giz dışına atılmış olduğumuz gizi tuttuğu bu ölümün başkaldırısını reddeden hantal görüntü. Bu tehlikeye atılmayan, aylak kalan şans bir bilgelik göstergesi, düşünülmüş ve kararlı bir çekimsizliğin meyvesi bile değildir, kendisi rastlantısal bir şey, sanki güçsüzlük bize yalnızca yoksulluk ve terkedilmişlik, ölümünün ancak yararsız bir aylaklık olduğu aşırı yaşlı birinin gülünç geleceği olduğu yerde en yıkılmış biçimiyle görünmek zorundaymış gibi

yeteneklerini yitirmiş yaşlılığın rastlantısına bağlıdır. "Yıkım bu." Bu yıkımda neler olur? Acaba bu yüce birleşme, ölme olayının içinde, rastlantıya karşı ya da onunla birlikte değil de rastlantının içinde, bu içinde hiçbir şeyin kavranamadığı bölgede oynanan oyun, acaba olanaksızlık içindeki bu ilişki, yapıtın başdöndürücülüğünün, "küçük cesur bir nedenle" bastırılmış bu sayıklamanın, bir tür "kaygılı", "sessiz", "günah ödeyen" "gülme"nin kendisiyle birlikte biçimlendiği bir "Sanki"ye yer vererek hâlâ sürebilir mi? Buna hiçbir yanıt, rastlantının yoğunlaşmasından yıldızları ululamasından, kopmasının "yokluğu", "onu kutsayan herhangi bir son noktayı" "devirdiği" noktaya değin yükselmesinden başka hiçbir kesinlik verilmemiştir.

"Oluşturulmuşsa (öykü), iyileşeceğim." Yalınlığının bizi duygulandırdığı bir umut bu. Ancak öykü bitirilmemiştir: Güçsüzlük, -yapıtın bizi içinde tuttuğu ve yaklaşımının kaygısı içine inmemizi gerektirdiği bu terk edilmişlik- için, bu ölüm için iyileşme yoktur. Mallarmé'nin katıksız kılmayı umut ettiği yokluk, katıksız değildir. Gece kusursuz değildir, karşılamaz, açılmaz. Sessizlik, dinlenme, görevlerin durdurulmasıyla günün karşıtı değildir. Gecede sessizlik sözdür ve dinlenme yoktur çünkü konum uygun değildir. Orada dur durak bilmeyen ve durdurulmamış olan hüküm sürer, yetkin ölümün kesinliği değil de "ölmenin sonsuz acısı".

III RILKE VE ÖLÜMÜN GEREKLİĞİ

Rilke'nin, ozan olarak yazgısını yerine getirmek için, ölürken dönüştüğü şeyi dışlamaması gereken kendisinin bu en büyük boyutuna açılmaya çalıştığında, deneyimin zorlukları önünde gerilediğini söyleyemeyiz. Ürkü olarak adlandırdığı şeye korkmadan bakar. Ürkü en korkucudur. Bizim için gereğinden fazla büyük bir güç, bizi aşan ve bizim tanımadığımız kendi gücümüzdür, ama, bu nedenle, onu kendimize çekmek, kendimize yakın kılmak, onda kendimizi ona yakın olan şeyin yakını kılmak zorundayız.

Bazen, ölümü aşmaktan söz eder. "Aşmak" sözcüğü şiirinin gereksinim duyduğu sözcüklerden biridir. Aşmak ötesine geçmek demektir ancak bizim ötemize geçen şeyi destekleyerek, ondan caymadan, ya da onun ötesinde hiçbir şey amaçlamadan. Belki Nietzsche de Zerdüş'ün sözünü bu anlamda alır: "İnsan aşılması gereken bir şeydir"; insanın insana ait bir öteki dünyaya ulaşması gerektiğinden değil: Ulaşılabilecek hiçbir şeyi yoktur, ve o andan artan şeyse, bu fazlalık onun sahip olabileceği ya da olabileceği hiçbir şey değildir. "Aşmak" demek ki aynı zamanda "egemen olmak"tan çok uzaktır. İstemli ölümün hatalarından biri sonunun efendisi olmak ve bu son devinime yine de biçimini ve sınırını zorla benimsetmek isteğinde yer alır. *Igitur*'ün başkaldırışı böyledir: Rastlantıya bir sınır saptamak, kendimize eşit kıldığımız, yürürlükten kaldırdığımız ve böylece sizi şiddet kullanmaksızın yürürlükten kaldıracak bir eylemin saydamlığı içinde kendi bağrımızda ölmek. Kendini öldürme bu, ölümden cayarak ölmek dileğine bağlı kalır.

Rilke genç kont Wolf Kalckreuth'ün kendini öldürmesi üstünde düşündüğü zaman, şiir biçimini alan bu derin düşünmeyi bu tür ölüm-

den uzaklaştıran şey, onun sabırsızlık ve dikkatsizlik göstermesidir. Sabırsızlık çağdaş dünyanın kaba etkinliğiyle, eyleme koşan ve yapılacak şeylerin boş ivediliğinde dört dönen bu iş çokluğuyla karşıtlaşan büyük olgunluğa karşı bir hatadır. Sabırsızlık acıya karşı da bir hatadır: Korkunç olguya katlanmayı reddederek, katlanılamaz olgudan kaçarak en büyük tehlike temel güvenliğe dönüştüğünde herşeyin tersyüz olduğu andan kaçırız. İstemli ölümün sabırsızlığı, bu beklemeyi, içinde bizden artan şeyde kendimizi bulabileceğimiz arınmış merkeze ulaşmayı reddetmedir.

Yalnızca beklemişsin yükün

*senin için dayanılmaz olmasını: Öyleyse tersyüz oluyor
ve böylesine arınmış olduğu için böylesine ağırdır ancak.*

Bu durumda görüyoruz ki çok ani ölüm bir çocuk kaprisi gibidir, beklentide bir eksiklik, bizi kendi sonumuza yabancı bırakan, olayın kararlı niteliğine karşın bizi bir dalgınlık ve yanlışlık durumu içinde ölmeye bırakan bir dikkatsizlik devinimidir. Çok fazla isteyerek ölen kişi, bütün gücüyle yaşamayı durdurmayı isteyen insanın oluşturduğu bu aşırı tutkulu ölümlü onu yaşamdan söküp alan hamlenin şiddetiyle ölümden kurtarılmış gibidir. Ölümü çok fazla arzulamamak gerekir, ölümün üstüne aşırı bir arzunun gölgesini düşürerek onu örtmemek gerekir. Belki de iki yüzeysel ölüm vardır: İçinde olgunlaşmadığımız, bizim olmayan ölüm; içimizde olgunlaşmamış olan ve şiddete baş vurarak elde ettiğimiz ölüm. Her iki durumda, kendimizin ölümü olmadığı için, bizim ölümümüzden çok bizim arzumuz olduğu için, ölüm olmadığından son dikkatsizlik içinde can vererek yok olmaktan korkabiliriz.

1. Doğru Bir Ölümün Araştırılması

Her türlü dinsel ve ahlaksal dizgenin dışında kendimize, bir iyi ve bir kötü ölüm, ölümle kuralla uygun olarak, bir gerçekten ölme olanağı ve yanlışlıklaymış gibi, gerekli olmayan ve yanlış bir ölümden kötü bir biçimde ölme sakıncasının da olmadığını sormaya itilmiş gibiyiz, öyle ki tüm yaşam bu doğru ilişkiye, tam bir ölümün derinliğine doğru yöneltilmiş öngörülü bir bakışa bağlı olabilirdi. Doğru bir ölüm kaygısı ve ölüm sözcüğü ile gerçeğe uygunluk sözcüğünü bağlama gereksini-

mi, Rilke tarafından birçok biçimde yoğun olarak yaşanmış olan bu zorunluk üstünde düşündüğümüz zaman, bunun onun için ikili bir kökeni olduğunu görürüz.

A. KENDİNE SADIK OLARAK ÖLMEK

*Tanrım, herkese kendi ölümünü ver,
ölmek ki gerçekten çıkışı olsun bu yaşamın
içinde aşk, duygu ve yıkım bulduğu.*

Bu dilek, kökenini XIX. yüzyılın sonuna denk düşen ve sıkı sıkıya yorumlanmış Nietzsche'nin kendisine tüm onurunu kazandırdığı bireyciliğin bir biçiminden alır. Nietzsche de kendi ölümüyle ölmek isterdi. İstemli ölümden gördüğü kusursuzluk buradan gelir. "*Kendi ölümüyle utkulu ölür, bunu gerçekleştiren odur...*" "Ama nefret edilen... bu sizin yüzünü buruşturan ölümünüzdür, bir hırsız gibi sürünerek ilerleyen." "Yoksa ölümünüz size pek de yaramayacaktır." Kendiliğinden, bireysel bir ölümden, sonuna değin, tek ve bölünmez birey olarak ölmek: Kırılmasına izin vermeyen sert çekirdeği buluruz orada. Ölmek isteriz, ama dileğimiz saatte ve dileğimiz biçimde, Herhangi biri gibi, sıradan bir ölümle ölmek istemeyiz. Adsız ölümün, "Biri ölüyor"un küçümsemesi ölümün adsız niteliğini ortaya çıkaran kılık değiştirmiş korkudur. Ya da, pekâlâ isteriz ölmek, soyludur bu, ama vefat etmek değil.

Adsız ölüm korkusu

Küçümseme Rilke'nin ölçülü ve sessiz özel yaşamında rol oynamaz. Ama adsız ölüm korkusu Simmel'in, Jacobsen'in ve Kierkegaard'ın görüşlerinin onda uyandırmış olduğu kaygıyı doğrulamıştır. *Malte*, zamanımız kişisiz ölümü ve onun insanlara verdiği yüzü daha yakından seyretmiş olsa da bu kitaptan ayıramayacağımız bir biçim vermiştir korkuya. *Zaten Malte'nin korkusu daha çok büyük kentlerin adsız yaşantısıyla, kimilerini kendilerinin ve dünyanın dışına düşmüş, şimdiden tamamlanmayan bilinmedik bir ölümden ölmüş serserilere dönüştüren bu yıkımla ilişkilidir.* Bu kitabın kendine özgü ufku buradadır: Sürgünün öğrenilmesi, yaşam koşullarından sürgün edilmiş, içinde ne yaşayabileceği ne de "kendisi olarak" ölebileceği bir uzamın güvensizliği içine atılmış genç yabancının kendisine doğru kaydığı başıboş yaşantının somut biçimini alan hatanın sıyrıp geçmesi.

Malte'den yükselen, onu her hava taneciğindeki "korkunç olgunun varlığını" bulmaya götüren bu korkuya, bütün koruyucu güvence-

ler yittiğinde ve bir insan doğasına, içinde sığınak bulabileceğimiz bir insan dünyasına ilişkin düşünce birdenbire çöktüğünde duyulan boğucu yabancılığın kaygısına, Paris'te, bu çok büyük ve "ağzına kadar hüznü dolu" şehirde kalmış olan ve orada "özellikle zor olduğu için" kalan Rilke bilinçli bir biçimde meydan okumuş ve cesurca katlanmıştı. Orada son sınamayı görür, değiştiren, görmeyi öğreten, kendisinden kalkarak "kendi yaşam koşullarında yeni öğrenen kişiye" dönüşebileceğimiz sınamayı. "Burada çalışmayı başarırız, derinliğine ilerleriz." Yine de, *Dualar Kitabı*'nın üçüncü bölümünde bu sınamaya bir biçim vermeye çalıştığı zaman, neden görmüş olduğu biçimiyle ölümden, boş bir maskenin ürkütücü yaklaşımından uzaklaşıyor gibidir, onun yerine bizim için ne yabancı ne ağır olacak bir başka ölümün umudunu koymak için mi? Dile getirdiği bu inanç, bu bize ait bildik ve dost bir ölümle selamlanarak ölebileceğimiz düşüncesi onun yüreğini avutmaya yönelik bir umuda sarılarak deneyimden kaçtığı noktayı belirtmez mi? Bu gerilemeyi bilmezlik edemeyiz ama başka şey de var. Malte yalnızca korkunçluğun katıksız biçimi altında rastlamaz korkuya, aynı zamanda korkunçluğu korku yokluğu, günlük yaşamın anlamsızlığı biçiminde bulur. Nietzsche de bunu görmüştü ama onu bir meydan okuma olarak kabul ediyordu: "Ölümden daha büyük bayağılık yoktur." İçinde ölümün kendisinin basit hiçliğe indirgeniği bayağılık olarak ölüm, Rilke'yi geriletken şey budur işte, ölmenin ve öldürmenin "bir yudum su içmekten ya da bir lahanayı kesmekten" daha fazla önem taşımadığı zaman, ölmenin olduğu gibi ortaya çıktığı bu andır. Kitle halinde ölüm, çabuk ve çok sayıda, aynı kalıptan çıkmış, hepimiz için toptan yapılmış ve içinde her birimizin, adsız ürün, değersiz nesne, Rilke'nin hep sırtını döndüğü çağdaş dünyanın nesnelere görünümünde çarçabuk yok olduğu ölüm: Daha bu benzetmelerle, onun nasıl ölümün temel yansızlığından bu yansızlığın yalnızca tarihsel ve geçici bir biçim, büyük kentlerin kısır ölümü olduğu düşüncesine kaydığını görürüz.⁽¹⁾ Bazen, korku onu sardığında, hiçbir biçimde zamanların hatasıyla ya da insanların savsaklamasıyla olmayan "ölme"nin adsız çınlamasını kulaklarında duyması gerekir: Bütün zamanlarda, hepimiz, sonbaharın odalara attığı, değişmez bir başdöndürücülük içinde körü körüne fırdönen, birdenbire aptalca ölümleriyle duvarları süsleyen sinekler gibi ölüyorduk. Ama korku geçince, bir zamanların daha mutlu dünyasını çağrıştırarak kendini rahatlatır, ve onu titreten bu önemsiz ölüm ona yalnızca çarçabukluğa ve eğlenceye adanmış bir dönemin yoksulluğunu gösterir. "(Şu anda artık içinde kimsenin

olmadığı) *evimizi* yeniden düşündüğümde, bana hep sanki bir zamanlar hep başka türlüymiş gibi gelir. Bir zamanlar, bilirdik ki –ya da belki de yalnızca bildiğimizi sanıyorduk– meyvenin çekirdeğini içinde tuttuğu gibi ölümü içimizde tutarız. Çocukların küçük bir tanesi vardı, yetişkinlerince büyük. Kadınlar göğüslerinde taşırlar onu erkeklerse bağrırlarında. Herkes ölümüne sahipti pekâlâ ve bu bilinç size bir saygınlık, sessiz bir onur veriyordu." Böylece onda daha yüce bir ölümün, Chambellan'ınkinin imgesi yükselir ki bunda ölümün baskınlığı, anıtsal sınırsız gücüyle, bizim alışılmış insana özgü ufuklarımızı aşarak, korksak da hayran olabileceğimiz soylu bir üstünlüğün izlerini taşıyor hiç değilse.

Ölme görevi ve sanatsal görev

Çabucak ve çok sayıdaki ölüm için duyulan bu büyük korkuda, iyi yapılmış şeylere saygı gösteren, yapıt yaratmak ve ölümden yapıtı yaratmak isteyen sanatçının üzüntüsü vardır. Böylece ölüm daha başlangıcından sanatsal deneyimin aydınlatılması böylesine zor olan devinimiyle ilişki içindedir. Bu, Rönesans'ın önemli kişilikleri hakkında öne sürüldüğü gibi, kendimizin sanatçısı olmamız, yaşamımızdan ve ölümümüzden bir sanat ve sanattan kişiliğimizin görkemli bir doğrulamasını yaratmamız gerektiği anlamına gelmez. Rilke bu gururun sessiz saflığına sahip değildir, doğallığı da yoktur onda: Sanatı kendini geçersiz hissetmeye zorlayan eleştirel bir dönemin çağdaşı olduğundan ne kendinden ne yapıttan emindir. Sanat belki insanın kendisine doğru giden bir yoldur, ilk kez Rilke bunu düşünmüştür ve belki de bizimki olacak bir ölüme doğru giden bir yoldur aynı zamanda, ama sanat nerededir? Oraya giden yol bilinmez. Yapıt elbette çalışma, uygulama, bilgi gerektirir, ancak bütün bu yetenek biçimleri uçsuz bucaksız bir bilmezlik içine gömülürler. Yapıt daha öncesinden bir sanat olduğunu bilmemek, daha öncesinden bir sanat olduğunu bilmemek, daha öncesinden bir dünya olduğunu bilmemek anlamına gelir hep.

Benimkisi olacak ölümün araştırılması, yollarının karanlığıyla, tam olarak sanatsal "gerçekleşmede" zor olan şeyi aydınlatır. Rilke'nin düşüncesini desteklemeye yarayan imgelere baktığımızda (ölüm kendi bağrımızda olgunlaşır, meyvedir o, tatlılık ve karanlık meyvesi, ya da hep ham ve tatsız olup bizim, yaprak ve kabuk olarak, taşımamız ve beslememiz gereken meyve⁽²⁾), açıkça görürüz ki sonumuzdan bizim çarçabuk sonumuzu getirmek için dışardan gelebilecek bir kaza-

dan başka şey yapmaya çalışmaktadır: Orada yalnızca benim için en son anda ölüm değil de yaşadığım andan başlayarak, ve yaşamın içinde ve derinliğinde ölüm olması gerekir. Ölüm demek ki yaşantının bir parçası olurdu, benim yaşamımla, en içte yaşardı. Benden oluşurdu ve benim için anasının kuzusu olan bir çocuk gibi olurdu, Rilke'nin de bir çok kez kullandığı imgeler bunlar: Kendi ölümümüzün tohumunu atıyoruz ya da ölümümüzün ölü doğmuş çocuğunu dünyaya getiriyoruz, – ve sorar:

Ve şimdi (kadınların çektiği tüm acılardan sonra) erkeğin ciddi analığını ver bize.

Önemli ve altüst edici, ancak gizlerini koruyan betiler. Bitkisel ya da örgensel olgunluğun imgesi ancak bizi kendisiyle ilişkisiz kalmayı sevdiğimiz bu ölüme doğru çevirmek, bize onun bir tür varlığı olduğunu göstermek ve bu var oluşa zorla dikkatimizi çekmek ve bizi kaygılandırmak için yönelir. Bu ölüm vardır, ama hangi varoluş biçiminde? Bu imgeyle, yaşayan kişi ile ölmek olayı arasında hangi ilişki kurulur? Doğal bir bağa inanabilirdik, örneğin bedenin kanseri doğurduğu gibi benim kendi ölümümü ürettiğimi düşünebilirdik. Ancak böyle değildir: Bu olay biyolojik bir gerçek olsa bile, örgensel olgunun ötesinde, kendimizi ölümün varlığı üstüne sorgulamamız gerekir her zaman. Asla yalnızca hastalıktan değil de ölümümüzden ölüyoruz ve işte bu nedenle Rilke, kendisi ile sonu arasına genç bir bilginin aracılığını sokmak istemediğinden *hangi nedenden* öldüğünü öğrenmeyi böylesine şiddetle reddetmiştir.

Ölümümle yakınlığım demek ki yanına yaklaşamaz görünmektedir. O benim içinde türün açıkgozlülüğü ya da, kişiliğimin ötesinde, doğanın en yaygın görüşlerini doğrulayacak yaşamsal bir gereklik gibi değildir. Bütün bu doğalcı anlayışlar Rilke'ye yabancıdır. Kendisine yaklaşmadığım bu yakınlığın sorumlusuyum: Bana düşen bu karanlık seçime göre, içimde taşıdığım bu büyük ölümden ama aynı zamanda ekşi ve ham, kendisinden güzel bir meyve ve hatta iğreti ve rastlantısal bir ölüm yaratmayı bilemediğim bu küçük ölümden de ölebilirim:

.... bu bizim kendi ölümümüz değildir ama yalnızca hiçbirini olgunlaştırmadığımız için bizi sonunda yakalayan bir ölümdür.

Yabancı ve bizi yabancılığın yıkımı içinde öldüren ölüm.

Ölümümün benim için hep daha içerde olması gerekir: Benim görünemez biçimim, davranışım, en örtük gizimin sessizliği gibi olsun. Bunu yapmak için yapacak birşeyim var, herşeyi yapmam gerek, o benim yapıtım olmalıdır, ama bu yapıt benim ötemdedir, benim aydınlatamadığım, ulaşamadığım ve sahibi olmadığım bu parçamdır. Bazen Rilke, çalışmaya ve özenle yerine getirilmiş ödevlere saygısıyla, böylesi bir ölüm hakkında der ki:

... iyi bir çalışmanın derinlemesine biçimlendirdiği bir ölümdü bu, bize bunca gereksinimi olan bu gerçek ölüm, çünkü onu yaşıyoruz ve ona asla burası denli yakın değiliz.

Demek ki ölüm gidermemiz gereken yokluk, 'Tanrı'ninkine benzeyen temel yoksulluk, "bizim yardımımıza gereksinim duyan kesinlikle yardım eksikliğidir" ve ancak onu bizden ayıran yıkımla ürkütücüdür: Yokluğumuzu desteklemek, biçimlendirmek, görev budur. Kendi ölümümüzün biçimlendiricileri ve ozanları olmalıyız.

Sabır

Görev budur ve bizi bir kez daha şiiresel çalışmayla kendisiyle ölmemiz gereken çalışmayı karşılaştırmaya iter ancak ne birini ne de diğersini açıklar. Garip, pek kavranılamaz, alışılmış olarak devinmek ve yapmak diye adlandırılan şeyden özünden farklı bir etkinliğin önsezisi kalır yalnız. Meyvenin yavaş yavaş olgunlaşmasını, çocuğun oluşturduğu bu meyvenin görünmez büyümesini yansıtan imge bize acelesiz, içinde zamanla olan ilişkilerin derinden değiştiği ve aynı zamanda tasarlayan ve üreten istemimizle olan ilişkilerin de değiştiği bir çalışma düşüncesi esinler. Görüngenin farklı olmasına karşın, Kafka'da olduğu gibi sabırsızlığın, bizi ulaşmak istediğimiz şeye doğru götürse de her türlü istemi aşan şeye ulaştırmayan en kısa yolun sınırsıza karşı bir hata olduğu duygusunun, aynı biçimde kınandığını görüyoruz.⁽³⁾ Alışılmış çalışma etkinliğimiz içinde dile geldiği biçimiyle zaman kesip atan, yadsıyan bir zaman, onu tutması gerekmeyen noktalar arasında devinimin çarçabuk geçişidir. Sabır başka bir zaman, sonunu görmediğimiz, bize kendisine doğru çabucak oluşturulmuş bir tasarıyla atılmayacağımız hiçbir amaç belirtmeyen bir başka çalışma söyler. Sabır burada temeldir, çünkü (ölümün yaklaşmasının ve yapıtın yaklaşmasının uzamı olan), içinde ne sınır ne de biçim bulunan, içinde uzakların düzensiz çağrısına katlanmak gerektiği bu uzamda sabırsızlık kaçınıl-

mazdır: Kaçınılmaz ve gerekli – sabırsız olmayacak kişinin sabra hakkı olmazdı, en büyük gerilim içinde artık hiçbir şeye uzanmayan bu büyük yatışmayı bilmezdi. Sabır sabırsızlığın sınanmasıdır, onun kabul edilmesi ve karşılanmasıdır, en uç kargaşa içinde bile hâlâ var olmak isteyen uzlaşmadır.⁽⁴⁾

Bu sabır bizi gündelik etkinliğin bütün biçimlerinden uzaklaştırmış olsa da devinimsiz değildir. Ama yapma biçimi gizemlidir. Bizim için ölümümüzün oluşumu olan görev bizim bunu tahmin etmemizi sağlar: Öyle görünür ki yapmak zorunda olduğumuz bir şeyi yapamayız yine de, o bizim bağımlılığımız altında değildir, biz ona bağımlıyız, biz ona bağımlı bile değiliz, çünkü o bizden kaçır ve biz ondan kaçırız. Rilke'nin ölümün yaşam içindeki içkinliğini doğruladığını söylemek, kuşkusuz doğru konuşmaktır, ama aynı zamanda düşüncesini bir tek yandan ele almaktır: Bu içkinlik verilmemiştir, tamamlanması gerekir, o bizim görevimizdir ve böyle bir görev ölümümüzün garipliğini sabırlı bir eylemle insana yaraşır kılmak ve onu yönetmekten oluşmaz yalnızca, aynı zamanda onun "aşkınlığına" saygı göstermeyi içerir; onda kesinlikle garip olan şeyi anlamak, bizi aşan şeye boyun eğmek ve bizi dışlayan şeye sadık olmak gerekir. Ölümün oluşturduğu bu yüce güce ihanet etmeksizin ölmek için nasıl yapmalı? Çifte görev demek ki: Bana ihanet etmeyen bir ölümden ölmek – ölümün gerçekliğine ve özüne ihanet etmeksizin kendim olarak ölmek.

B. ÖLÜME SADIK KALARAK ÖLMEK

Rilke'ye göre kişisel ölümün imgesinin kaynaklandığı diğer zorunluğa işte orada buluyoruz. Adsız ölüm korkusu, "Biri ölüyor"un korkusu ve içine bireyselliğin gizlendiği "Ben ölüyorum"un umudu onu öncelikle ölüm anına *kendi* adını ve *kendi* yüzünü vermek istemeye çağırırlar: Vızıldayan aptallık ve hiçlik içinde bir sinek gibi ölmek istemez; kendi ölümüne sahip olmak ve bu tek ölümle adlandırılmak, selamlanmak ister. Bu görüngede, ben olarak ölmek isteyen benin saplantısına katlanır, ölüm eyleminin ta kendisinde yoğunlaşmış bir ölümsüzlük gereksiniminden arta kalır, öyle ki ölümüm benim en büyük gerçekliğimin, kesinlikle bana özgü olan, yalnızca bana özgü olan ve beni bu katıksız benin dayanılmaz yalnızlığında tutan olasılığa doğru olduğu gibi kendisine doğru atıldığım gerçekliğin, anıdır.

Ne var ki, Rilke yalnızca kendisi olmayı durdurma korkusunu düşünmez. Ölümü de düşünür, onun ortaya koyduğu yüce deneyimi, ürkütücü, korkusunun bizi uzaklaştırdığı ve bu uzaklaşmayla yoksul-

laşan deneyimi. İnsanlar kendilerinin bu karanlık parçası önünde gerilediler, onu yadsıdılar ve dışladılar ve böylece o onlara yabancı oldu, o onların bir düşmanı, sürekli bir oyalanma ile kendisinden kaçtıkları ya da onları kendisinden uzaklaştıran korkuyla doğasını değiştirdikleri kötü güçtür. Üzücüdür bu, bu yaşamımızı bir korku çölü olan iki kez yoksullaştırılmış, kötü bir kaygı olan bu kaygının zavallılığıyla ve inatla bizim dışımıza attığı ölümden yoksullaşmış bu zavallı korkuyla yoksullaştırılmış bir bölgeye dönüştürür. Ölümden kendi ölümümü yaratmak, şu anda kendimi ölüme değil kendim olarak sürdürmek değil artık, bu beni ölüme değil genişletmek, onunla karşı karşıya gelmek, onu dışlamak değil de içermek, ona bana aitmiş gibi bakmak, onu benim gizli gerçeğim, kendimden daha büyük, kesinlikle kendim ya da kesinlikle büyük olduğum zaman ne olduğumu içinde keşfettiğim ür-kütücü olgu biçiminde okumaktır.

Rilke'nin düşüncelerinin merkezini yavaş yavaş yerinden oynatacak kaygı bu biçimde ortaya çıkar: Ölümlü anlaşılmaz gariplik gibi görmeyi sürdürecektir miyiz ya da onu yaşamın içine çekmeyi, ondan yaşamın öteki adını, öteki yanını oluşturmayı öğrenmeyecek miyiz? Bu kaygıyı savaş daha ivedi ve daha fırtınalı kılmıştır. Savaşın korkunçluğu bu yıkımda insan için insanlık dışı olan şeyi içler açısı bir biçimde gösterir: Evet, ölüm karşı taraf, içimizde en iyiyi yaralayan, kendisiyle bütün sevinçlerimizin yok olduğu görülmez karşıtlıktır. Bu kanı, 1914 deneyinin her açıdan yaktığı Rilke üzerinde çok güçlüdür. Birdenbire ortaya çıkan mezarlar karşısında gözlerini indirmemek için gösterdiği direnç buradan gelir. *Bardo 'Thödol'* da, *'İbet'in Ölüler Kitabı'*nda, ölü, içinde ölmeyi sürdürdüğü kararsızlık döneminde, kendini temel parlak ışıkla, sonra sakin tanrılarla, daha sonra kızmış tanrıların korkunç yüzleriyle karşı karşıya bulur. Bu imgelerde kendini bulma gücü olmasa da, orada korkmuş, ağgözlü ve sert ruhunun yansımaları bulmasa da, onlardan kaçmaya çalışsa da onlara gerçeklik ve derinlik verecektir ve kendisi var oluşun yanığı içine düşecektir yeniden. Yaşamın ta kendisinde böylesi bir arınmaya çağırır bizi Rilke, şu ayrımla ki ölüm içinde yaşayacağımız yanıltıcı görünüşün yadsınması değildir ve yaşamla bir bütün, iki alanın birliğinin geniş uzamını oluşturur. Yaşama güven ve yaşam adına ölüme güven: Eğer ölümlü reddedersek, sanki yaşamın zor ve ciddi yanlarını reddediyormuşuz gibi, sanki, yaşamın yalnızca en küçük yanlarını almaya çalışıyormuşuz gibidir – öyleyse zevklerimiz de çok küçük olacaktır. "Yaşamın korkunçluğuna rıza göstermeyen, onu sevinç çığlıklarıyla selamlamayan, bu kişi asla yaşamın

anlatılamaz güçlerine sahip olamayacaktır, kenarda kalacaktır, karar verildiğinde, ne bir canlı ne bir ölü olacaktır."⁽⁵⁾

Malte'nin deneyimi

Malte'nin deneyimi, Rilke'yi kesin bir sonuca götürdü. Bu kitap gizemlidir, çünkü yazarın yaklaşmadığı bir gizli merkezin çevresinde döner. Bu merkez *Malte'nin* ölümü ya da onun çöküş anıdır. Yapıtın tüm birinci bölümü bunu bildirir, bütün deneyimler, yaşamın altında, bu yaşamın, *Malte'nin* içine kaydığı, düştüğü ancak bu düşüşün bizden gizlendiği dipsiz uzamın olanaksızlığının kanıtını açmaya çalışır. Dahası, kitap yazıldıkça, yalnızca bu gerçekliği unutmak için gelişir gibi görünür ve dile getirilmemiş olanın bize gitgide daha uzaktan gösterdiği oyalamaların içine gömülür. Rilke, mektuplarında, genç *Malte'den*, yenik düşmesi gerektiği bir sınamayla savaştan bir varlık olarak söz etmiştir hep. "Gerekliliği düşüncesine inanmış, buna öylesine inanmış ki onun sonunda kendisini terk etmemek üzere ona bağlanacağı kadar içgüdüsel direnmeyle onu izlemiş olmasına karşın bu sınamaya onun güçlerini aşmış, o buna katlanamamış değil midir? *Malte Laurids Brigge'nin* kitabı, eğer yazılmışsa, kendisi için çok fazla güçlü olduğu birinde sunulmuş bu bulgunun kitabından başka hiçbir şey olmayacaktır. Madem ki *Chambellan'ın* ölümünü yazmıştır, belki de herşeye karşın sınamayı başarıyla desteklemiştir. Ama eylemi tarafından tüketilmiş *Raskolnikov* gibi, eylemin başlaması gerektiği anda devinmeyi sürdüremeyerek yolda kalmıştır öyle ki yeni elde ettiği özgürlüğü ona karşı dönmüş ve savunma bulmaksızın onu parçalanmıştır."

Malte'nin bulgusu, *kişisiz* ölümün oluşturduğu, gücümüzün fazlalığı, ondan artan ve eğer onu yeniden kendimizin yapmayı başarırırsak on çok büyük kılacak şey olan bizim için bu çok fazla büyük gücün bulgusudur. Egemen olmadığı, sanatının temeli yapamadığı bulgu. Ne oluyor öyleyse? "Daha birkaç zaman boyunca bütün bunları yazabilecek ve bunu kanıtlayabileceğim. Ama elimin benden uzaklaşacağı gün gelecek ve ona yazmayı buyurduğumda, onaylamayacağım sözcükler çiziktirecek. Öteki açıklamanın zamanı gelecek, o zaman sözcükler çözülecek, o zaman her anlam bir bulut gibi dağılacak ve yağmur gibi dökülecek. Korkuma karşın, büyük olayların karşısında duran biri gibiyim yine de ve bir zamanlar, yazmaya koyulacağım sırada içimde benzer parıltılar hissettiğimi anımsıyorum. Ama bu kez yazılmış olacağım. Dönüşüm geçirecek izlenimim ben. Bu kadarektan da-

ha fazlası gerekmezdi ve ah, herşeyi anlayabilecek, herşeyi kabul edebilecektim! Yalnızca bir adım daha ve derin mutsuzluğum büyük mutluluk olacaktı. Ancak bu adımı atamıyorum; düştüm ve doğrulamıyorum çünkü paramparça olmuşum." Denilebilir ki, orada, anlatı tamamlanır, bu onun en son çözüm bölümüdür, bunun ötesinde herşey sessiz kalmalıdır, ne var ki, garip şey, bu sayfalar kitabın başlangıç bölümüdür yalnızca, kitap sürmekle kalmaz, aynı zamanda yavaş yavaş ve tüm ikinci bölüm boyunca dolaysız kişisel deneyden giderek daha fazla uzaklaşır, artık ancak çok özenli bir sakınımınla ona anıştırma yapar, Malte, Gözüpek Charles'ın iç karartıcı ölümünden ya da kralın çılgınlığından söz ettiğinde, bunun onun ölümünden ya da çılgınlığından söz etmek için olmadığı doğru olsa bile. Bu sonun ardından bir şeylerin olası kaldığını, onun kendisinden sonra söylenecek hiçbir şeyin kalmadığı korkunç son çizgi olmadığını kanıtlamak için Rilke kitabın sonunu başına sokuyormuş gibi gerçekleşir herşey. Biliriz ki, buna karşın, *Malte*'nin tamamlanışı onu yazmış olan kişi için on yıl sürecek bir bunalımın başlangıcını belirtmiştir. Bunalımın kuşkusuz başka boyutları da vardır, ancak kendisi onu hep bu kitaba bağlamıştır; bu kitapta herşeyi söylemiş olduğu ama yine de özü kaçırmış olduğu duygusuna sahiptir, öyle ki kahramanı, ikizi, bakışında bulunmak isteyen iyi gömülmemiş bir ölü gibi hâlâ onun çevresinde gezinmiştir. "Hâlâ bu kitaptan iyileşme dönemindeyim" (1912). "Bu kitabın ardından, tam olarak kazadan kurtulmuş bir kişi gibi, kendimin en derinliğinde, eli böğründe kalmış, işsiz güçsüz, aylaklığa yatkın olduğumu anlayabilir misin?" (1911). "Tutarlı bir umutsuzluk içinde, Malte herşeyin hakkından gelmiştir, belli bir ölçüde ölümün de, öyle ki hiçbir şey, ölmek bile olası değildir benim için artık." (1910). Akılda tutulması gerekli söz, bu söz Rilke'nin deneyiminde seyrek ve onu burada içinde ölümün artık en elverişli olasılık biçiminde değil de olanaksızlığın boş derinliği olarak görüldüğü bu geceye ilişkin bölgede, çoğunlukla arkasını döndüğü yine de yapıt ve yapıtın gerekliliği tarafından oraya çağrılmış olduğundan içinde on yıl dolanacağı bölgede açık olarak gösterir.

Sabır, acılı bir şaşkınlık ve kendisiyle bile ilişkili olmayan bir başboşun kaygısıyla desteklediği sınama. Dört buçuk yıl içinde elli kadar farklı yerde oturmuş olduğunu gördük. 1919'da yine bir bayan arkadaşına yazar: "İçim kendini korumak içinmiş gibi hep daha fazla kapalı, benim için bile yanma varılmaz oldu ve şimdi kendi merkezimde dünya ilişkileri içine girmek ve onları gerçekleştirmek gücü olup ol-

madığını ya da orada yalnızca bir zamanki ruhumun gömütünün sessizce korunmuş olup olmadığını bilmiyorum" Neden bu güçlükler? Onun için bütün sorun, üstünde "gözden yitmiş" olanın paramparça olduğu noktadan kalkarak başlamasından kaynaklanır. Olanaksızdan başlangıcı nasıl yaratmalı? "Beş yıldan beri, *Malte*'nin tamamlandığından bu yana, başlayan biri gibi kabul ediyorum kendimi ve gerçekte, başlamayan biri gibi." Daha sonra, sabrının ve rızasının ona kendi gerçek ozan sözüyle, "Ağıtlar"ın sözü ile karşılaşmasına izin vererek onu bu "yitik ve üzüntülü bölgeden" çıkartmış olacakları zaman bu yeni yapıtta, *Malte*'nin yaşamını *olanaksız* kılmış olan aynı verilerden kalkarak yaşamın yeniden *olası* nitelik kazandığını açıkça belirtecektir ve üstelik çözümü gerileyerek değil de tam tersine zorlu yolu daha uzağa iterek bulmuş olduğunu da söyleyecektir.

2. Ölümün Uzamı

"Ağıtlar'da, yaşamın gerçekleşmesi ve ölümün gerçekleşmesi bir tek gerçekleşme oluşturur gibi görünürler. Birini diğeri olmaksızın kabul etmek, burada bulunuşunu kutladığımız gibi, sonunda tüm sonsuzu dışlayan bir sınırlamadır. Ölüm yaşamın şu yanındır ki ne bize dönük ne de bizim tarafımızdan aydınlatılmıştır; yaşantımızın olası en büyük bilincini gerçekleştirmeye çalışmak gerekir, yaşantımız onda sınırsız iki krallık içindedir ve bitmez tükenmez bir biçimde her ikisinden beslenir... Yaşamın gerçek biçimi her iki alan arasından yayılır, en büyük dolaşımın kanı her ikisi arasından akar: Ötede bir tane, beride bir tane değil de büyük birlik vardır..."

Hulewicz'e yazdığı bu mektubun ve şiirlerini yorumlamaya çalıştığı düşüncelerinin, şiirlerinden daha fazla ün kazanması katıksız şiirsel devinimin yerine ilginç düşünceleri koymayı ne denli sevdiğimizi gösterir. Ozanın kendisinin sürekli olarak karanlık sözden kendini kurtarma eğiliminde olması şaşırtıcıdır, onu dile getirerek değil de anlayarak yapar bunu – sanki, asla okumaya değil de yalnızca söylemeye çağrılı olduğu sözcüklerin yarattığı can sıkıntısı içinde, kendini, herşeye karşı, anlaşıldığına, okuma ve anlama hakkına sahip olduğuna inandırmak istermiş gibi.

Diğer yan

Rilke'nin okunması yapıtının bir bölümünü düşünceler düzeyine "yükseltmiştir". Onun deneyimini dile getirmiştir. Biliyoruz ki, Rilke

Hıristiyanlığın çözümünü yadsır: Bu dünyada, "katıksız bir biçimde dünyasal, derinlemesine dünyasal, ne mutlu ki dünyasal bir bilinç içindedir ki ölüm öğrenmemiz, tanımamız, karşılamamız – belki de gerçekleştirmemiz gereken bir öteki dünyadır. Demek ki yalnızca ölüm anında yoktur: Her zaman, onunla aynı anda varız. Neden, öyleyse, bu öteki yana, yaşamın ta kendisi olan ama başka bir biçimde aktarılmış, başkası, öteki ilişki olmuş şeye doğrudan giremeyiz? Ulaşma olanaksızlığı içinde, bu bölgenin tanımını bulmakla yetinebiliriz: O "ne bize dönük ne de bizim tarafımızdan aydınlatılmış olan yan"dır. O herşeyden önce bizden kaçan şey, değeri ve gerçekliği olduğunu söyleyemeyeceğimiz, yalnızca "yolumuzun ondan çevrilmiş" olduğunu bildiğimiz bir tür aşkınlık olurdu demek ki.

Ama neden "yolumuz çevrilmiştir"? Canımız istediğinde geri dönememe zorunluluğu içine koyan nedir bizi? Görünüşe bakılırsa sınırlarımız: Biz sınırlı varlıklarız. Önümüze baktığımızda, arkamızda olanı göremiyoruz. Burada olduğumuzda, oradan vazgeçmek koşuluyla bu: Sınır bizi tutar, bizi alıkoyar, bizi olduğumuz şeye doğru iter, kendimize doğru döndürür, ötekenden yolumuzu çevirir, bizi yolu çevrilmiş varlıklara dönüştürür. Öteki yana ulaşmak, bu, sınırlardan bağimsiz olan şeyin özgürlüğü içine girmek olurdu demek ki. Belli bir biçimde buradan ve şimdiden kurtarılmış varlıklar değil miyiz biz? Belki yalnızca önümde olanı görüyorum ancak arkada olanı tasarlayabilirim. Bilinçle, her zaman bulunduğum yerden başka yerde, ötekine hep sahip ve ona yetenekli değil miyim? Evet, doğru, ancak bu aynı zamanda bizim başarısızlığımızdır. Bilinçle var olan şeyden kaçıyoruz ama tasarımı bırakıyoruz kendimizi. 'Tasarımla, kendi içimizde, yüz yüze olmanın baskısını yeniden oluşturuyoruz; kendimizin karşısında duruyoruz, umutsuzca kendi dışımıza baktığımızda olsa da bu.

*Bunun adı yazgıdır: Karşıda olmak
ve yalnızca bu ve hep karşıda.*

İnsanlık koşulu budur işte: Bizi yalnızca başka şeylerden çeviren şeylere bağlanabilmek, ve daha da kötüsü, herşeyde kendimizde hazır olmak ve bu hazır olma içinde, herşeye yalnızca kendimizin karşısında sahip olmak, kendimizin ise ondan bu yüzyüzelikle ayrılmış olması ve kendinden kendisinin bu araya girmesiyle ayrılmış olması.

Şu anda, bizi sınırsızın dışına atan şeyin, bizi sınırlardan yoksun varlıklara dönüştüren şey olduğunu söyleyebiliriz. Her biten şeyle kendimizin tüm nesnelere sonsuzluğundan çevrilmiş olduğunu sanıyoruz, onu yeniden sunarak kendimize ait kılmak için, ondan bir nes-

ne, nesnel bir gerçeklik oluşturmak için, onu uzamın arılığından çekip alarak kendi kullanımımızın dünyasına yerleştirmek için onu kavrayış biçimimizle yolumuz bu nesneden daha az çevrilmiş değildir. "*Diğer yan*", bir tek nesnede, ona bakma biçimimizle ondan çevrilmiş, bakışımızla ondan çevrilmiş olmayı kestiğimiz yerdir.

*Bütün gözleriyle yaratık görüyor
Açık olanı. Yalnız bizim gözlerimiz
tersine dönmüş gibi....*

Diğer yana ulaşmak, ulaşma biçimimizi dönüştürmek olurdu öyleyse. Rilke en büyük rahatsızlığı zamanının kavradığı biçimiyle bilinçte görme eğilimindedir. 25 Şubat 1926 tarihli mektupta, hayvanı kayıranın, ona merkezi olmak zorunda olmaksızın gerçeğin içine girmeye izin veren bu düşük "bilinç derccesi" olduğunu belirtir. "Açık olan denince anladığımız gökyüzü, hava, uzam değildir – bunlar gözlemci için hâlâ birer nesnedirler ve böylelikle içine girilemezdirler. Hayvan, çiçek bütün bunlar*dır* bunun farkına varmaksızın ve böylece karşısında, kendisinden ötede anlatılamaz biçimde açık bu özgürlüğe sahiptir, bu özgürlüğün, bizim için belki de yalnızca aşkın ilk anlarında, varlığın ötekinde, sevilende kendi yayılma alanını bulduğunda ya da Tanrı'ya açılmada aşırı derecede anlık eşdeğerlileri vardır."

Rilke'nin burada kendi üstüne kapalı, imgelerle dolu bir bilinç düşüncesine takıldığı açıktır. Hayvan, baktığı yerdedir ve bakışı onu yansıtmaz, nesneyi de yansıtmaz ama onu nesnenin üstüne açar. Rilke'nin "katıksız ilişki" olarak da adlandırdığı diğer yan demek ki ilişkinin katıksızlığı, bu ilişkide kendi dışında, nesnenin tasarımının değil de nesnenin kendisinin içinde bulunma olgusudur. Ölüm, bu anlamda, ereksellik olarak adlandırılmış olan şeyin eşdeğerlisidir. Ölümle "dışarıya büyük bir hayvan bakışıyla bakıyoruz". Ölümle gözler geriye dönüyor ve bu geri dönme, diğer yandır ve diğer yan artık yolu çevrilmiş değil de geriye döndürülmüş, çevriliğin içine sokulmuş, bilinçten yoksun değil de bilinçle, onun dışında yerleştirilmiş, bu devininin coşkunu içine atılmış olarak yaşamadır.

Her iki engel üstünde düşünelim, bunlardan biri varlıkların yerine, onların zamansal ve uzamsal sınırına, bir başka deyişle, içinde bir nesnenin zorunlu olarak bir başkasının yerini aldığı, ancak ötekini gizleyerek kendini gösterdiği, vb... *kötü yayılım* olarak adlandırılacak şeye bağlıdır. İkinci güçlük *kötü bir içsellikten* gelirdi, bu içsellik bilin-

ce aittir, orada buranın ve şimdinin sınırlarından çözülmüş bulunuyoruz kuşkusuz, orada kendi içimizin bağrında herşeye sahibiz ama yine orada, bu kapalı içeriklikle herşeye gerçek ulaşmadan dışlanmış, ayrıca, nesnelere zor kullanan buyurgan düzenlemeyle, bizi bir şeye sahip, üretken, sonuçlardan kaygılı ve nesnelere doymaz yapan bu gerçekleştirici etkinlikle nesnelere dışlanmış bulunuyoruz.

Bir yandan demek ki kötü bir uzam, öte yandan kötü bir "iç" : Bir yandan, dışarısının gerçekliği ve gücü yine de, öte yandan içerinin derinliği, görülemez özgülüğü ve sessizliği. Uzamın aynı anda içerisi ve dışarısı olacağı bir nokta, daha dışarı çıkar çıkmaz tinsel içerisi olabilecek bir uzam, bizde dışarısının gerçekliği olabilecek, bizim orada içerisindeki dışarıda ve bu dışarının iç genişliğinde kendimizde olabileceğimiz biçimiyle, bir içerisi olamaz mıydı? Rilke'nin deneyiminin, öncelikle "gizemli" biçimdeki deneyimin (Capri ve Duino'da rastladığı deneyimin⁽⁶⁾), daha sonra şiirsel deneyimin onu tanımaya, hiç değilse şöyle bir görmeye ve önceden sezmeye, belki de onu dile getirerek çağırma ittiği şey budur. Onu *Weltinnenraum*, dünyanın iç uzamı olarak adlandırır, ki bu bizim içimiz olduğu kadar nesnelere de içi ve birinin ve ötekinin serbest dolaşimleri, içinde sonsuzun katıksız gücünün ortaya çıktığı güçlü ve kısıtlamasız özgürlüktür.

Bütün varlıkların arasından geçer biricik uzam:

Dünyanın iç uzamı. Sessizce uçar kuşlar

herşey bizim içimizden. Hey büyümek isteyen ben,

dışarıya bakıyorum ve ağaç benim içinde büyüyor⁽⁷⁾

Dünyanın iç uzamı.

Ne diyebiliriz bunun hakkında? Dışarısının bu içselliği, "Rilke'nin Capri deneyimi fırsatıyla söylediği gibi, sanki ışık saçan yıldızlar yavaşça göğsüne konuyorlarmış gibi öylesine içtenlikle sonsuzun içine girdiği" bizdeki bu yayılma alanı tam olarak nedir? Gerçekten oraya girebilir miyiz? Ve hangi yolla, eğer, bilinç yazgımız olduğundan, ondan çıkamazsak ve eğer onda, asla uzamın içinde değil de tasarımın yüzyüzeliğinde ve üstelik, hep devinmekle, yapmakla ve sahip olmakla uğraşılıyor isek? Rilke Açık olanın kararlı gerçekleşmesinden asla uzaklaşmaz ancak bizim buna yaklaşma gücümüzü ölçtüğünde çok değişkenlik gösterir. Bazen insan hep bundan dışlanmış gibi görünür. Bazen, "aşkın büyük devinimlerine" bir umut bırakır, bu, varlığın sevdiği kişinin ötesine gittiği zaman, ne durak ne sınır tanıyan, hedeflediği kişide ne dinlenmek isteyen ne dinlenebilen, bizi dışarısından

gizleyen ekran olmaması için onu paramparça eden, onu aşan bu devimin gözüpekliliğine sadık olduğu zamandır: Bu koşullar öylesine ağırdırlar ki bize başarısızlığı yeğletirler. Sevmek, hep birini sevmek, karşımızda birinin olması, dalgınlıkla olmasa da amaçsız tutkunun sıçraması içinde yalnızca ona bakmak ve onun ötesine bakmamaktır, öyle ki aşk bizi geri döndürmektense yolumuzu şaşırtır sonunda. Dolaysız yaşamın katıksız tehlikesine daha yakın olan çocuk bile.

...şimdiden, küçük çocuğu

*geri döndürüyoruz ve onu geriye bakmaya zorluyoruz
biçimler dünyasına ve Açık olana değil, ki
o hayvanın yüzünde öylesine derindir...*

"Varlığının onun için sonsuz, çevresiz ve kendi durumuna bakışsız olduğu", "bizim geleceği gördüğümüz yerde her zaman için olmasa da herşeyi gören ve herşeyde kendini gören" hayvan bile, bazen o da, "büyük bir üzüntünün ağırlığını ve kaygısını", kökense büyük mutluktan ayrılmış ve soluğunun derinliğinden uzaklaştırılmış gibi olmanın tasesını taşır.

Açık olanın salt belirsizlik olduğunu ve asla, hiçbir yüzde ve hiçbir bakışta onun yansımaları fark etmediğimizi çünkü her balkımanın zaten betili bir gerçeğe ait olduğunu söyleyebiliriz öyleyse. "*Her zaman dünya ve asla adı olmayan bir Hiç – bir yer değil.*" Bu belirsizlik temeldir: Kesin bir şey gibi açık olana yaklaşmak, Açık olanı kaçırmaktan emin olmak olurdu. Çarpıcı ve Rilke'nin özelliği olan, yine de belirsizden ne denli emin olduğu, ondan kuşkuları uzaklaştırmaya, onu sıkıntı içinde değil de umut içinde, görevin güç olduğunu bilmezlik etmeyen ancak sürekli olarak onun başarılı bildirisini yenileyen bir güvenle onu dile getirmeye ne kadar özen gösterdiği. "Yolumuzun çevrilmiş" olması yüzünden, bizde geri dönme olasılığının, temel bir yeni koşullara uyma vadinin bulunduğundan eminmiş gibi sanki.

Aslında, bizi yaşamda sınırlı bir yaşama dönük tutan iki engele dönersek, temel engel –hayvanlar bundan bağışık oldukları için onların bize kapalı olan şeye ulaştıklarını görüyoruz – bize ait olan bu kötü içsellik, bu kötü bilinç, kapatan ve başından savan güç iken, karşılama ve benimseme gücüne dönüşebilir gibi görünür: Bizi gerçek nesnelere ayıran güç değil de nesnelere temel yayılma alanına girmek için bölünebilir uzamdan kaçtıkları bu noktada bize geri veren şey. Kötü bilincimiz içerde olduğu ve nesnel sınırların dışındaki özgürlük oldu-

ğu ancak yeterince içerde ve hiçbir biçimde özgür olmadığı için, kötü değildir, onda, kötü dışarısında olduğu gibi nesnelere, sonuçlar kaygısı, sahip olma arzusu, bizi sahip olmaya bağlayan aç gözlülük, güvenlik ve değişmezlik gereksinimi, emin olmak için bilme eğilimi, sonunda zorunlu olarak hesaplama ve herşeyi hesaplara indirgeme yatkınlığına dönüşen "kendine hesap verme" eğilimi –çağcıl dünyanın yazgısının ta kendisi– hüküm sürerler.

Demek ki bizi geri döndürme umudu varsa, bu bizi hep daha fazla yolumuzdan çevirerek, bir bilinç çevrilmesiyle olur, bilincin bu çevrilmesi onu gerçek olarak adlandırdığımız ve yalnızca nesnel gerçeklik olan şeye, içinde değişmez biçimlerin ve ayrılmış yaşantıların güvenliği içinde kaldığımız gerçekliğe doğru götürmek yerine, aynı zamanda, onu kendi yüzeyinde yalnızca nesnelere ikizi olan sunular dünyasında tutmak yerine "içerisinin ve dışarısının bir tek kesintisiz uzamda toplandığı" bu noktanın en yakınında, artık yapmak ve devinmek kaygısında değil de kendimizden ve gerçek nesnelere ve nesnelere "terkedilmiş, gönül dağları üstüne serilmiş" hayaletlerinden kurtulmuş olduğumuzda, onu daha derin bir içerikliğe, en içteki ve en görünmez olguya doğru çevirirdi.

Novalis kesinlikle benzer bir isteği dile getirmişti şunları söylerken: "Evrenin içinde yolculuk yapmayı düşünüyoruz. Evren bizim içimizde değil midir ki? Usumuzun derinliklerini bilmiyoruz. Gizemli yol içeriye doğru gider. İlsiz ve sonsuzluk geçmiş ve gelecek dünyalarıyla içimizdedir." Kierkegaard özneliğin derinliğini uyandırdığında ve onu kendi özgünlüğü içinde yeniden algılamak için ulamlardan ve genel olanaklardan kurtarmak istediğinde Rilke'nin benimsemiş olduğu birşey söylemesi anlaşılabilir değildir. Yine de, Rilke'nin deneyiminin özel nitelikleri vardır: Novalis'te, içerisinin kendisi aracılığıyla dışarısını doğruladığı ve kışkırttığı buyurgan ve büyümlü şiddete yabancıdır. Her türlü dünyasal aşmaya da aynı derecede yabancıdır: Eğer ozan en içtekinin doğru gidiyorsa, 'Tanrı'da ortaya çıkmak için değil de dışarıda ortaya çıkmak için ve toprağa, bütünlüğe ve, her türlü hesabı aşan kızdırıcı gücünde, sınırların dışına fıskırdığında dünyasal varolmanın aşırı bolluğuna bağlı kalmak içindir. Üstelik, Rilke'nin deneyiminin kendine özgü görevleri vardır. Bu görevler herşeyden önce şiirsel söz aittirler. Ve işte bunda düşüncesi daha yüce bir ölçüye yükselir. Böylece, ölüm üstüne düşüncelerini olduğu kadar bilinç üstüne varsayımlarını, hatta bazen, varoluşun gerekliliği ya da bu gerekliliğin aşırı, sınır-

sız içi değil de var olan bir bölge olmaya eğilim gösteren Açık olana ilişkin bu düşünceyi bile ağırlaştırılan teozofik* girişimler uzaklaşır.

Çevrilme: Görünmeze dönüşüm.

Yine de, gitgide daha fazla dışarısından yönümüzü çevirerek yüreğin içinin bu düşsel uzamına doğru indiğimizde neler olur? Bilincin burada bilinçsizliği kendi çıkışı olarak aradığını, içinde hayvanın bilisiz büyük saflığını bulabileceği içgüdüsel bir körlük içinde yitmeyi düşlediğini varsayabilirdik. Böyle değildir. Yalnızca temel olandan söz ettiği III. Ağıt'ta, Rilke bu içselleştirmeyi daha çok anlamların kendilerinin bir dönüşümü olarak duyumsar. Hulewicz'e mektubunda söylediği gibi "varoluşumuzun olası en büyük bilincini gerçekleştirmek" söz konusudur ve aynı mektupta der ki: "Zamanın sınırlarının içinde yalnızca burasının bütün biçimlerini kullanmak zorunda değil aynı zamanda onları –gücümüzün yettiğince– katıldığımız yüce anlatımların içine yerleştirmemiz gerekir..." "Yüce anlatımlar" sözcükleri bilinci, sunduğu ve ürettiği herşeyden, onu bu, dünya olarak adlandırılan nesnel gerçeğin yerini alan olguya dönüştüren herşeyden artırarak bilincin yazgısını tersyüz eden –görüngübilimsel indirgemeye karşılaştırılamayacak ancak yine de onu çağrıştıran çevrilme– bu içselleştirmenin bilmemenin boşluğuna değil de daha yüce ya da daha çetin aynı zamanda belki kaynağına ve kaynağın fişkırmasına daha yakın anlatımlara doğru gittiğini belirtir. Bu daha iç bilinç demek ki aynı zamanda daha bilinçlidir, bu Rilke için "bizim onda zamandan, uzamdan, dünyasal varolmadan bağımsız veriler içine sokulmuş olduğumuz" anlamına gelir (bu durumda artık yalnızca daha geniş, daha gergin bir bilinç söz konusudur) ama bu aynı zamanda bu bilincin daha katıksız, kendisini kuran ve onu bizi hapseden kötü bir içe değil de içinde, içerisinin dışarısının patlaması ve fişkırması olduğu aşmanın gücüne dönüştüren gerçekliğe daha yakın olması demektir.

Ama çevrilme nasıl olasıdır? Nasıl gerçekleşir? Ve "son derece anlamlık" ve belki de hep gerçekdışı olan durumların belirsizliğine indirgenmesi gerekmiyorsa eğer ona yetki ve gerçeklik veren nedir?

Çevrilmeyle, herşey içeriye doğru döndürülmüştür. Bu kendimizin döndüğü, ancak aynı zamanda herşeyi, üzerinde bir rol oynadığımız tüm nesnelere döndürdüğümüz anlamına gelir. Temel nokta buradadır. İnsan nesnelere bağlıdır, onların ortasındadır ve eğer gerçekleştiren ve sunumcu etkinliğinden cayıyorsa, görünüşte kendi içine çeki-

* Teozofi: Tanrı'ya crmişliği ülkü edincin, sihir ve büyüculükle karışmış gizemcilik. (Çev.)

liyorsa bu kendisi olmayan herşeyi, basit ve geçerliliğini yitirmiş gerçekleri başından savmak için değil de daha çok onları kendisiyle alıp götürmek için, içinde kullanım değerlerini, bozulmuş doğalarını yitirdikleri ve aynı zamanda gerçek derinliklerinin içine girmek için dar sınırlarını yitirdikleri bu içselleştirmeye onları katmak içindir. Bu nedenle, bu çevrilme uçsuz bucaksız bir dönüşme çalışması olarak görürüz, ki bunun içinde nesnelere, bütün nesnelere dönüşüm geçirirler ve bizde içtekinde dönüşerek ve kendilerinin de içine girerek içselleşirler: Aydınlatılmamış olmanın basit bir yoksunluğu değil de "ne bize dönük ne de bizce *aydınlatılmış* olan" diğer yana varmayı dile getirdiği yerde görünürün görünmeze ve görünmezin daha da görünmeze dönüşümü. Rilke'nin açıklamaları bunu bir çok biçimde yinelediler ve bunlar Fransız okuyucunun en iyi bildikleri arasındadırlar: "Biz Görünmez'in arılarıyız. Görünmez'in büyük altın kovanında biriktirmek için çılgınca görünürün balını toplarız." "Görevimiz bu geçici ve ölümlü toprağı öylesine derinliğine, o denli tutku ve sabırla ruhumuza doldurmaktır ki özü içimizde görünmezi yeniden canlandırırın..."

Her insan Nuh'un görevini yeniden başlatmaya çağrılıdır. Bütün nesnelere özel ve tertemiz gemisi, onların korundukları, yine de oldukları gibi, olduklarını sandıkları gibi sınırlı, geçerliliğini yitirmiş, yaşam tuzakları olarak kalmakla yetinmedikleri, dönüşüm geçirdikleri, biçimlerini yitirdikleri, yedekliklerinin, sınırsızın katıksız noktasında kendilerinden korunmuş, dokunulmamış, el değmemiş gibi oldukları yerin, içine girmek için kendilerini yitirdikleri sığınak olmalıdır. Evet, her insan Nuh'tur, ancak dikkat edersek garip bir biçimde böyledir ve görevi her türlü nesneyi tufandan kurtarmaktan çok tam tersine onları içinde zamanından önce ve kökten bir biçimde yok olacakları daha derin bir tufanın içine daldırmaktan oluşmaktadır. İnsanın anıklığı aslında bundadır. Her görünenin görünmez olması gerekiyorsa, bu dönüşüm amaçsa, olaya el atmamız görünüşte çok yüzeyseldir: Dönüşüm kendiliğinden kusursuz bir biçimde tamamlanır, çünkü herşey ölümlüdür, çünkü, Rilke aynı mektupta şöyle der, "ölümlü olan her yerde derin bir varlıkta yok olur". En az kalıcı olan, yok olması en çabuk olan bizlerin yapması gereken ne var? Bu kurtuluş görevinde sunmamız gereken ne var? Tam olarak şu: Yok olma çabukluğumuz, batıp gitme anıklığımız, kırılabilirliğimiz, zamanı geçmişliğimiz, ölüm yeteneğimiz.

Ölümün uzamı ve sözün uzamı

Koşulumuzun gerçeği ve sorunumuzun yükü böylece ortaya konmuş oluyor demek ki. Rilke, *Ağular*'ın sonunda şu sözcüğü kullanır: "Sonsuz olarak ölümler", bulanık bir terim bu, ancak insanlar hakkında onların ölümlüden biraz daha fazla, sonsuz olarak ölümlü olduklarını söyleyebiliriz. Herşey ölümlüdür, ancak en ölümlüler biziz, bütün şeyler geçer, dönüşüm geçirir ancak bir dönüşüm isteriz, geçip gitmek isteriz ve istemimiz bu aşmadır. "*Dönüşüm iste*", "*Wolle die Wandlung*" çağrısı buradan gelir. Kalmak değil de geçmek gerekir. "*Hiçbir yerde durup kalmak yok.*" "*Bleiben ist nirgends.*" "*Durup kalmak olayında ısrar eden şey zaten taşlaşmıştır.*" Yaşamak çekip gitmek, yol verilmiş olmak ve var olana yol vermektir zaten hep. Ancak bu ayrımın önünden gidebiliriz ve sanki arkamızdaymış gibi ona bakarak ondan, şu andan başlayarak, uçuruma değdiğimiz, derin varlığa vardığımız anı yaratabiliriz.

Böylece görüyoruz ki çevrilmenin, bu en içtekinin doğru gitmek için yapılan devinimin, içinde herşeyi dönüştürerek kendimizi dönüştürdüğümüz yapıtın, sonumuzla görülecek bir hesabı vardır –, ve bu düşün, üstlenmiş olduğumuz görünürün görünmez biçimindeki bu gerçekleşmesi ölmek görevinin ta kendisidir, buraya değin bu görevi kabullenmek bizim için bunca zor olmuştur, bu bir çalışmadır, ancak kesinlikle kendisi aracılığıyla nesnelere oluşturduğumuz ve sonuçları tasarladığımız çalışmadan çok farklıdır. Hatta şu anda görüyoruz ki o ötekine bir noktada benzese de onun karşıtıdır, çünkü, her iki durumda, bir "dönüşüm" söz konusudur: Dünyada, şeyler sınırlarının ayırıcı kesinliği ile türdeş ve bölünebilir bir uzamın gerçekleşmesi içinde kavranılmış, kullanılmış, daha kesin kılınmış olsunlar diye nesnelere *dönüştürülmüşlerdir*– oysa, düşsel uzamda, kullanım ve yıpranma dışındaki kavranılamaza *dönüştürülmüşlerdir*, bizim sahipliğimize değil de bizi kesin olmayan hem bizden hem onlardan alma devinimine: İçinde ne onların ne bizim artık korunmuş değil de içinde hiçbir şeyin bizi tutmadığı bir yere sakınımsız olarak sokulmuş olduğumuz yerde tehlikenin derinliğiyle birleşmişlerdir.

Rilke, bir şiirinde, son şiirlerinden birinde, iç uzamın "nesnelere çevirdiğini" söyler. Onları bir dilden bir başka dile yabancı, dış dilden tümüyle iç dile ve dilin içinin ta kendisine, bunun sessizce ve sessizlik aracılığıyla adlandırdığı ve addan sessiz bir gerçeklik oluşturduğu zaman, geçirir. "*Bizi aş[an] ve nesnelere çevir[en] uzam*" demek ki tam anlamıyla bir dönüştürücü, bir çevirmendir. Ama bu açıklama bize da-

ha fazlasını hissetirir: Bir başka çevirmen, içinde nesnelere görünmez derinliklerinde kalmak için görünür olmaktan caydıkları bir başka uzam yok mudur? Elbette ve biz çekinmeden onun adını koyabiliriz: Bu temel çevirmen ozandır ve bu uzam, şiirin uzamı, içinde şu anda var olan hiçbir şeyin kalmadığı, yokluğun bağrında, herşeyin konuştuğu, herşeyin açık, durağan olmayan ancak sonsuz devinimin merkezi olan tinsel uyuma geri döndüğü yerdir.⁽⁸⁾

Görünürün görünmeze dönüşümü, o bizim görevimiz olsa da, çevrilmenin gerçekliği olsa da onun "son derece anlık" durumların uçup gidiciliğinde yok olmaksızın gerçekleştiğini gördüğümüz bir nokta vardır: Bu sözdür. Konuşmak, herşeyden önce görünürü görünmeze dönüştürmektir, bölünebilir olmayan bir uzama, yine de kendisinin dışında var olan bir derinliğe girmektir. Konuşmak, sözün çınlamak ve işitilmiş olmak için uzama gereksinim duyduğu ve uzamın sözün deviniminin ta kendisine dönüşerek, işitilmeyenin derinliği ve titreşimine dönüştüğü noktaya yerleşmektir. "Nasıl," der Rilke Fransızca yazılmış bir betikte, "nasıl desteklemeli, nasıl kurtarmalı görünürü, yokluğun, görünmezin dilini oluşturarak değilse eğer?"

Açık olan, şiidir. İçinde herşeyin derin varlığa döndüğü, her iki alan arasında sonsuz geçişin olduğu, herşeyin öldüğü ancak ölümün yaşamın bilgin arkadaşı olduğu, ürkünün hayranlık olduğu, ululamanın yanıp yakıldığı ve yakınmanın ululadığı uzam, "bütün dünyaların en yakın ve en doğru gerçekliklerine doğruymuş gibi kendisine doğru hızla gittikleri" bu uzam, en büyük dairenin ve dur durak bilmeyen dönüşümün uzamı şiirin uzamıdır, ozanın belki de yanına varamadığı, yalnızca yok olmak için içine girebildiği, ancak kendisinden, sessizliğin ağırlığını duyan kişiden yaptığı gibi, işitilmemiş bir ağız yaratan yırtığın içiyle birleşmiş olarak ulaşabildiği orfizme* ait uzamdır: Yapıtır bu, ama köken olarak yapıtır.

Köken olarak şarkı: Orpheus

Rilke Orpheus'u yücelttiğinde, varlık olan şarkıyı yücelttiğinde, onu dile getiren insandan kalkarak tamamlanabileceği biçimiyle şarkı ya da şarkının bütünlüğü bile değil de köken olarak şarkı ve şarkının kökenidir söz konusu olan, Gerçekte, Orpheus betisinde temel bir anlaşılma vardır, bu anlaşılma bu betinin geri düzlemi olan efsaneye aittir ama aynı zamanda Rilke'nin düşüncelerinin belirsizliğine, onun, deneyim sorasında, ölümün özünü ve gerçekliğini erittiği biçimi

* Orfizim; mitolojik şarkıcı Orpheus'tan esinlenen bir eski Yunan dini. (Çev.)

me bağlıdır. Orpheus kendisinde dönüşümün tamamlanmış olduğu, bunun tehlikelerini bilmeyen, bunun yararını ve anlamını da bilmeyen Melek gibi değildir. Orpheus dönüşümler eylemidir, ölümü yenmiş olan Orpheus değil de hep ölen, yok olmanın gerekliliği olan, yok olmanın can sıkıntısı, ölmenin katıksız devinimi olan şarkıya, söze dönüşen can sıkıntısı içinde yok olan Orpheus'tur. Orpheus bizden biraz daha fazla ölür, o ölümümüzün öncelenmiş bilgisini, dağılmanın derinliğine ilişkin olanı taşıyan kendimizdir. O şiirdir, bu, ozana, şiirsel bütünlüğün en iyisine ve örnek olanına dönüşebilse bile. Ama o aynı zamanda, tamamlanmış şiir değil de daha gizemli ve daha çok şey gerektiren bir şeydir: Şiirin kökeni, artık her iki alanın uzlaşması olmayan, yitik tanrının uçurumu, yokluğun sonsuz izi, Rilke'nin belki de en çok şu üç dizede yaklaştığı an olan sunguya ilişkin nokta:

Hey sen, yitik tanrı! Sen, Sonsuz iz!

Seni parçalayarak düşman gücün sonunda seni yok etmesi gerekti,

Bizden şimdi duyanları ve doğanın bir ağzını yaratmak için.

Bu anlaşılmazlık birçok biçimde ortaya çıkar. Bazen öyle görünür ki, Rilke için, insan sözünü ağır, oluşan saflığına yabancı bir söze dönüştüren şey onu aynı zamanda daha konuşkan, kendisine ait olan göreve, bu, içinde Açık olanın ortaya çıktığı görünürün görünmeze dönüştürülmesine daha yetenekli kılan şeydir. Dünyanın iç uzamı gerçekten ortaya çıkmak için insan sözünün alıkonmasını ister. Ancak bu sözün kesin sınırı içinde saf ve temizdir:

*Kuşların içine atıldığı uzam senin yüzünü
biraz daha yükselten iç uzam değildir...*

Uzam bizi aşar ve nesnelere çevirir:

Bir ağacın varlığının senin için bir başarı olması için,

onun çevresine iç uzam at, senin içinde

ortaya çıkan uzamdan. Geri kalanla onu çevrele.

O kendisini sınırlamasını bilmez. Ancak

senin yadsımanda biçim olarak gerçekten ağaç olur.⁽⁹⁾

Ozanın görevi burada ilk olarak Hölderlin'in dile getirdiği ve yücelttiği bir aracılık görevidir.⁽¹⁰⁾ Ozanın yazgısı sınırsızın gücüne ve kendisinden hiçbir şey yapılamayan varlığın katıksız şiddetine karşı koymak, onu yigitçe desteklemek aynı zamanda ona elde kalanı, bir

biçimin tamamlanmasını zorla kabul ettirerek onu elde tutmaktır. Tehlikeyle dolu bir gerekliliktir bu:

Neden birinin etkinin ölçüsüzlüğüyle böylesine karşı karşıya kalmış olarak, bir çoban gibi ayakta durması gerekir?

Ancak, varlığın belirsizliğine kendini koyvermekten değil de ona kararlılık, kesinlik ve biçim vermekten, hatta, dediği gibi, "can sıkıntısından kalkarak nesnelere oluşturmaktan", can sıkıntısının belirsizliğini haklı bir sözün kararlılığına yükseltmekten oluşan bir görev bu. Olayları dile getirmenin ve onları kendilerine uyan eksiksiz bir anlatımla dile getirmenin Rilke için ne denli önemli olduğunu biliriz: Öyleyse sözle anlatılamazlık ona konu dışı görünmektedir. Söylemek görevimizdir, sınırlı nesnelere sonsuz dışlayan tamamlanmış bir biçimde söylemek gücümüzdür, çünkü biz kendimiz de sınırlı, hep bitirmeyi düşünen ve sınırlılık içinde gerçekleşmeyi yeniden yakalayabilecek varlıklarız. Burada, Açık olan öylesine belirli bir sözün baskısı içinde kapanır ki, içeriye doğru çevrilmenin ve görünmeze dönüşmenin gerçekleştiği saf ortam olmak şöyle dursun, kendisi kavranılabilir nesneye dönüşür, dünyanın sözü, içinde nesnelere dönüştürülmüş olmadığı ancak, yapıtının dışavurumcu bölümünde, yüreğin yapıtı, *Herzwerk*, değil de görmenin yapıtı, *Neue Gedichte*'lerde, bazen olduğu gibi, durağanlaştırılmış, görünür görünümünde dondurulmuş olduğu söz olur.⁽¹¹⁾

Ya da, tam tersine, ozan sessiz saf fışkırtmasını korumak gereken kaynağa doğruymuş gibi en içe doğru döner. Demek ki gerçek şiir söylerken sözün kapalı uzamını değil de kendisi aracılığıyla, ozanın uzamı büyütme için kendini tükettiği ve uyumlu bir biçimde ortadan yok olduğu canlı gibi olan derinlik: Bir hiç çevresinde arı bir içsel yanmadır.

*Suluk almak, ey görünmez şiir!
Katkısız olarak ve her zaman uygun düşen
varlığa karşı değişen dünya uzamı. İçinde
uyumlu bir biçimde tamamlandığım karşı güç...
Uzamın yengisi.*

Ve başka bir sonede:

*Şarkı söylemek gerçekte bir başka soluktur
Hiçbir şeyin çevresinde bir soluk. Tanrı'ya bir uçuş. Esinti.*

"Hiçbir şeyin çevresinde bir soluk": Yalnızca sessiz bir iç kaldığında, şiirin gerçeği olarak orada, içinde yaşamımızın feda edildiği katıksız bir harcama vardır ve bu bir sonuç uğruna, fethetmek ya da kazanmak için değil de burada simgesel bir biçimde kendisine 'Tanrı' adı verilmiş olan katıksız bir ilişki içinde, bir hiç içindir. "*Şarkı söylemek bir başka soluktur*": O artık kavranabilir ve kavrayan doğrulama, açgözlülük ve fetih olan bu dil, kendini dışarıya verirken içeri alan, hep bir şeylerin ardında olan, süren ve sürmeyi isteyen soluk değildir. Şarkıda, konuşmak, öteye geçmektir, salt sona erme olan bu geçiş boyunu eğmektir ve dil de artık "insan yüreğinin, karşı konulamaz düşüşü içinde yıkımına değin arı bir çizgiyi kendisi aracılığıyla betimleyebildiği onun bu derin masumiyetinden" başka bir şey değildir.

Öyleyse dönüşüm varlığın, sakınımsız olarak, içinde hiçbir şeyin korunmadığı, hiçbir şeyi gerçekleştirmeyen, tamamlamayan, kurtarmayan, katıksız düşme mutluluğu, düşüşün sevinci, bir tek kez için, yok olmaya, onda yok olmadan önce ses veren sevinçli söz olan bu devrimin içine girdiğinde varlığın mutlu tükenişi olarak ortaya çıkar:

*Burada, krallıkta, geçip gidenler arasında gerileme olsun,
çınlayan ve daha çınlamasının gürlüğü içinde kırılmış olan kristal olsun.*

Ancak hemen eklemek gerekir ki, Rilke aynı zamanda ve çok daha fazla isteyerek, dönüşümü sonsuza bir giriş ve düşsel uzamı da yıkıcı zamanın kurtuluşu olarak algılar. "Daha çok bir özgürlük durumu, son derece hissedilir bir biçimde bir uzam, Açık olanın çevresi olan ve geçmek eylemi olmayan bir şeyi hâlâ zaman olarak adlandırmak bana neredeyse haksız görünüyordu." Son yapıtlarında, bazen, çağdaş katıksız bir var olma içinde kalacak bitmiş bir zamana anıştırma yapıyor gibidir öyle ki sonsuz kendi üstüne kapanmış zamanın kusursuz döngüsü olurdu daha çok. Ancak uzam anın üstündeki bu zaman ya da "olmayan var olmayı yutan" ve süreyi zamansızlığa dönüştüren bu uzam olsun, içinde artık var olmayanın bulunduğu merkez olarak çıkar ortaya ve bizim yönelimimiz, oraya nesnelere ve kendimizi yerleştirerek, yok olmak değil de sürdürüp gitmektir: Nesnelere kurtarmak, evet, onları görünmez kılmak ancak görünmezlikleri içinde yeniden canlanabilsinler diye. İşte demek ki ölüm, yazgımız olan bu daha ani ölüm

yeniden hayatta kalma vaadine dönüşüyor ve daha o anda, Rilke için, ölmenin ölümden kaçmak olacağı an kendini gösterir – deneyiminin garip bir biçimde uçup gitmesi. Ne anlam taşır bu ölüm ve nasıl gerçekleşir?

3. Ölümün Dönüşümü

Rilke, varlıkların en ölümlüsü bizlerin bir parçası olan, kendimizden daha çok sürecek olan şeyi kurtarma gücünü IX. Ağıt'ta ortaya koymuştur:

*... Ve yaşamı yok olma olan
bu nesnelere, anlar ki onları yüceltiyorsun; ölümlüdürler,
bize, en ölümlülere kurtarma gücünü ödünç verirler.
İsterler ki görünmez yüreğimizin derinliğinde onları
dönüştürelim –ey sonsuzluk– kendimize dönüştürelim! sonunda varlığımız
ne olursa olsun.*

Ayrıcalığımız budur demek ki: Bu yok olma yeteneğimize bağlıdır kuşkusuz, ancak bu yok olmada aynı zamanda elde tutmak gücünün kendini göstermesindedir bu, ve bu daha ani ölümden yeniden canlanma, dönüşüm geçirmiş bir yaşamın neşesi dile gelir.

Yavaş yavaş, Rilke'nin deneyiminde, ölmenin ölmek değil de ölüm olayını dönüştürmek olacağı ana yaklaşıyoruz. Bu anda bize aşırı ucu yadsımamayı, sonumuzun altüst edici derinliğiyle karşı karşıya gelmeyi öğretmek için gösterilen çaba, ölümün olmadığına, "ölümün yanına geldiğimizde, artık ölümü göremediğimiz" dinginlik içinde belirtilmesinde son bulacaktır. Açık olan'da yaşayan hayvan "ölümden kurtulmuş"tur. Ama, biz, sınırlı ve sınırlar arasında tutulmuş bir yaşamın görüngesi içinde kaldığımız ölçüde "yalnızca ölümü görürüz".

*Ölümü, yalnızca onu görüyoruz; özgür hayvanın
sonu hep arkasındadır,
Tanrı da önünde, ilerlediğindeyse, Sonsuzluk
içinde ilerler, tıpkı kaynakların aktığı gibi.*

Ölümü, "yalnızca ölümü görmek" sınırlı bir yaşamın ve yanlış yöne döndürülmüş bir bilincin yanılığısıdır demek ki. Ölüm, varlığın içine

soktuğumuz bu sınırlama kaygısının ta kendisidir, o, kendisi aracılığıyla herşeyden nesnelere, iyice kapatılmış, iyice sınırlandırılmış, bizim son kaygımızın tümüyle içine işlediği gerçekler yarattığımız kötü dönüşümün meyvesi ve belki de aracıdır. Özgürlük ölümden kurtulma, ölümün saydamlaştığı bu noktaya yaklaşma olmalıdır.

*Çünkü, ölümün yanıtında, ölümü görmeyiz artık
ve sabit bir biçimde dışarıya bakarız, belki de hayrana özgü büyük bir
bakıştır.*

Böylece artık, şu anda, ölümün yaşamın kendisinden yüz çevirdiğimiz yanı olduğunu söylememek gerekir, o yalnızca bu yüz çevirmenin yanlıştır, tiksintidir. Yolumuzu değiştirdiğimiz her yerde ölüm vardır ve ölüm anı olarak adlandırdığımız şey yalnızca aşırı çarpılma, eğriliğin fazlalığı, ötesinde herşeyin tersyüz olduğu, herşeyin geri döndüğü son noktadır. Bu öylesine doğrudur ki, çevrikleme –kendisiyle birlikte kendimizde kendi dışımıza çıktığımız bu içe doğru döndürme– deneyinde, bizi ölümden kurtaran şey, çok uzakta, dikkatsiz ve dalın gibi olduğumuzdan, bunun için yapmak gerekeni (korkmak, dünyaya tutunmak, bir şeyler *yapmak* istemek) savsadiğimizden ayrımlına bile varmaksızın ölüm anını aşmış olmamızdır ve bu savsama içinde, ölüm unutma olur, ölmeyi unutmuş oluruz. İçinde, 1914'ten başlayarak, dünyanın iç uzamı olarak adlandıracağı şeyi ilk kez hissetmiş gibi görüldüğü Capri ve Duino'nun gizemli biçimdeki iki deneyimini anlattıktan sonra, kendisinden üçüncü kişide söz eden Rilke şunları ekler: "Gerçekte, uzun süreden beri özgürdü, ve eğer bir şeyler onu ölmekten alıkoyuyorsa, o belki de yalnızca şuydu: Bir yerlerde, bir kez, bunun ayrımlına varmayı savsamış olması, diğerleri gibi, oraya varmak için yolunu izlemesi değil de tam tersine geriye dönmesi gerekmesi. Eylemi daha o anda dışarıda, çocukların kendisiyle oynadığı güvenli şeylerdeydi ve onlarla son buluyordu."

Görünmez ölümün içi

Kendisini adadığı deneyimin bu uçup gidiciliğini böylesine az dert etmesine şaşırabilirdik, ancak derinlemesine yöneldiği devinimi bu uçup gidiciliğin dile getirmesindedir bu. Nasıl ki herşey görünmez olmak zorundadır, aynı biçimde ölümü bir nesneye dönüştüren şey, onun ilkel olgu niteliği görünmez olmak zorundadır. Ölüm kendi görülemezliği içine girer, donuk yüzünden saydam yüzüne, ürkütücü

gerçekliğinden başdöndürücü gerçekdışılığına geçer, bu geçişte kendi çevrilmesi olur, bu çevrilmeye kavramlamaz, görülemez, yine de her türlü görülemezliğin kaynağı olur. Ve birdenbire neden Rilke'nin, kendisiyle yüzyüze geldiğinde bile, Malte'nin ölümünü sessizce geçtiğini anlarız: Bu ölümün ayırımına varmamak, ona gerçekliğinin tek şansını vermek, ondan kendisine çarpıp kırıldığımız korkunç sınırın kaçınılmaz yanlısını değil de, bu ölümün içselleşerek, kendi derinliğinde kendisini yitirdiği ıslıl ıslıl ve mutlu anı yaratmaktır. Yine aynı biçimde, son hastalığında, neden öldüğünü ve öleceğini bilmemek istemiştir: "Rilke'nin doktoruyla konuşmaları değişmez bir biçimde hastalığının kimseninki olmaması arzusunu yansıtıyordu... Bu garip görüşmeler", diye anlatır Dr. Hacmerli, "hastanın ölüm sözcüğünü kullanması gerekeceği noktaya değin gidiyor, ancak birdenbire, sakınımla, duruyordu..." Anlaşılması zor bir sakınım bu, içinde "ölümü görmeme" arzusunun onu görmekten korkma, atlatma ve kavranılamazdan kaçışımı yoksa, tam tersine, sessizlik yaratan, sessizliği zorla kabul ettiren ve sınırlı bir bilginin sınırları içinde kalmamak için bilmezliğe dönüşen derin içi mi dile getirdiğini bilmiyoruz.

Kişisel bir ölüm arzuladığı günlerden başlayarak Rilke'nin düşüncelerinin nasıl yön değiştirdiğini de daha iyi görüyoruz. Bir zamanlar olduğu gibi, –artık bu kadar kararlı bir biçimde ayırımı dile getirmemesine karşın– bir çifte ölümden söz etmeye, birinde katıksız ölümü, ölümün katıksız saydamlığını, diğerindeyse donuk ve saf olmayanı görmeye hazırdır her zaman. Bir zamanlar olduğu gibi ve o zamanlardan daha belirgin olarak, bu iki ölüm arasında bir çalışma, bir dönüşüm ayırımı buluyor, ister kötü ölüm, bir olayın ve bir rastlantının birdenbireliğine sahip olan, dönüştürülmemiş, gizli özüne götürülmemiş bir ölüm olarak kalsın, isterse gerçek ölümden dönüşümün içi olsun.

Aynı zamanda düşüncesinde belirlenen şey, bizi sonsuz olarak aşan ve bizim devinmek ve yapmaktaki dünyasal yeteneğimizden doğmayan bu dönüştürme işinin bizde yalnızca ölümün kendisi tarafından gerçekleştirilmiş olmasıdır, –sanki ölüm, yalnızca bizde, arlaşılabılır, içselleşebilir ve bu dönüşüm gücünü, kaynağının derinliğini oluşturduğu bu görünmezlik gücünü kendi gerçekliğine uygulayabilmiş gibi. Ve neden bizde, insanlarda, varlıkların en ölümlüsü olan bizde bulur bu gerçekleşmeyi? Çünkü biz yalnızca geçip gidenler arasında değil de, bu eğilim krallığında, geçip gitmeye rıza gösterenler, yok olmaya Evet diyenler ve kendisinde yok olmanın kendini söylettirdiği, söz ve şarkı olduğu kişileriz. Bunun için ölüm bizde ölmenin saflı-

ğıdır çünkü şarkı söylediği noktaya ulaşabilir, çünkü bizde şarkıda ortaya çıkan "bu... yokluk ve varlık özdeşliğini", kırılma anında çınlayan, çınlamanın saf gürültüsüne değin titreşen kırılğanlığın aşırı ucunu bulur. Ölüm hakkında, Rilke onun "*der eigentliche Ja-sager*, gerçek Evet diyen" olduğunu söyler, ölüm yalnızca Evet der. Ama bu yalnızca söyleme gücü taşıyan varlıkta olur, aynı biçimde söylemek ancak içinde sözün ölümün içine ses verdiği bu salt Evet'te söylemek ve temel sözdür. Böylece, ölmek ve şarkı söylemek arasında, ölümün oluşturduğu görünmezle görünmezin dönüşümü ve içinde bu dönüşümün gerçekleştiği şarkı arasında gizli bir özdeşlik vardır. Burada Kafka'nın, hiç değilse kendisinden aldığımız tümcelerde, açıklamaya çalışır gibi görüldüğü olguya geliyoruz: Ölmek için, ölüme kendisi aracılığıyla herşeyden önce ölüm, görünmezlik kaynağı olduğu temel olanağını vermek için yazıyorum ama, aynı zamanda, eğer ölüm benim içime yazarsa, beni kişisizliğin doğrulandığı boş noktaya dönüştürürse yazabilirim ancak.

Kişinin ölümü

Burada işin içine kattığımız "kişisizlik" sözcüğü ilk ve son Rilke'nin görüşlerini neyin ayırdığını ortaya koyar. Eğer ölüm, içinde kendisinin sonsuzca dönüşebileceği saydamlığın yüreğiye, içinde kendi gerçekliğimin ve tek varoluşumun doğrulanmasında ölebileceğim, öyle ki benim onda son derece görünmez, onun bende (Chambellan Brigg'e'in yaşadığı sürece onun sahip olduğu bu anıtsal nitelikle) görünür olabileceği bir kişisel ölüm söz konusu değildir artık ve yönelteceğim dua:

*Tanrım, herkese kendi ölümünü ver,
Ölmek ki gerçekten çıkışı olsun bu yaşamın
içinde aşk, duygu ve yıkım bulduğu.*

Değil de bundan böyle: "Benimkini değil de hiç kimsenin ölümünü ver bana, ölmek ki gerçekten çıkışı olsun ölümün, içinde ölmek zorunda olmayacağım, olay –bana özgü olacak, bir tek benim başıma gelecek bir olay– değil de gerçekdışılık ve içinde hiçbir şeyin gerçekleşmediği, bana aşkın, duygunun, yıkımın değil de tüm bunların katıksız terkedilmişliğinin eşlik ettiği yokluk olacak ölümün." biçimini alacaktır.

Kuşkusuz Rilke ölüme ondan kişiselden daha az birşey, hep yan-

liş kullanılmış bir şey yaratacak, bayağı kişisizliği geri vermeye hazır değildir. Ölümün onda hedeflediği kişisizlik ülküsel, kişinin üstündür, bir olayın birdenbireliği ne de rastlantının yansızlığı değil de ölüm olayının ta kendisinin uçup gidiciliği, kendi içinde dönüşümüdür. Üstelik kişisel anlamına, aynı zamanda gerçek anlamına gelen *ei-gen* sözcüğünün (*der eigne Tod*, "kendine özgü ölüm") anlam karışıklığı (Heidegger ölümden kesinlikle kendine özgü olasılık biçiminde söz ederken bu anlam karışıklığının çevresinde döner gibidir, en son olasılık olarak ölüm demektir bu, en aşırı olarak Ben'in başına gelen şey ancak aynı zamanda Ben'in en kişisel olayı, içinde en çok ve en gerçek olarak kendini doğruladığı olay), bu kayma Rilke'nin kendini hâlâ eski duasında bulmasını sağlayabilirdi: Herkese kendi ölümünü ver, gerektiği gibi ölüm olan, temel ölüm ve temel olarak ölüm, aynı zamanda bana ait olan öz olan ölümü, çünkü o yalnızca bende saflaşmıştır, içe doğru çevrilmeye, şarkımın onayı ve içtenliğiyle saf ölüm, ölümün ölüm tarafından saflaştırılması, bir başka deyişle benim yapıtım, ölümün saflığının içinde nesnelere geçişinin yapıtı olmuştur.

Unutmamak gerekir ki, gerçekte, ölümü kendisine yükseltmek için, kendisinde kendisini yitirdiği nokta ile kendimi kendi dışımda yitirdiğim noktayı çakıştırmak için gösterilen çaba basit bir iç iş değildir, aynı zamanda nesnelere karşı çok büyük bir sorumluluk gerektirir ve yalnızca onların aracılığı ile, onları daha büyük bir gerçeklik ve doğruluk noktasına yükseltmek için bana bırakılmış devinimle olasıdır. Bu Rilke'de temeldir. İşte bu çifte zorunluluklar nedeniyle Rilke şiirsel varoluşta gerilimi korur. Bu gerilim olmasa, şiirsel varoluş belki de sönük bir ülküsellik içinde yok olup gidecektir. İki alandan biri asla ötekine feda edilmemelidir: Görünür görünmeze gereklidir, kendini görünmezde kurtarır, ama görünmezi kurtaran da odur, her iki kutup arasında bir değer eşitliği kuran "çelişkinin kutsal yasası"dır o:

*Burada olmak ve orada olmak, her ikisi ele geçirsin seni
Garip bir biçimde, hiç olmaksızın.*

Hayran edici sanat deneyimi

"Orası"nın yalnızca "burada" olmanın bir başka biçimi olduğu gizli gerçeği, artık yalnızca kendimde değil de dışarıda, nesnelere içtenliğinin yanında olduğumda, beni sürekli olarak onları "görmeye" doğru götüren, değişimin bende gerçekleşmesi için beni onlara doğru döndüren budur işte. Belli bir biçimde, en az nesnelere bakarak kendimi

kurtardığım denli onlara görünmezini yolunu açarak onları da kurtarıyorum. Bakışım görmek deviniminde, onu tasarımlara doğru çeken zamanın sürüklenmesi içinde, daha ileri gitmeyi keserek, "omzun üstünden olduğu gibi geriye, nesnelere doğru" bakmak için, "onların kapalı varoluşlarına" ulaşmak için geri döndüğünde herşey bu devinimde olup biter, o zaman bu nesnelere kapalı varoluşunu bitmiş olarak, parçalanırken ya da etkin yaşamın yıpratıcılığı içinde dönüşüm geçirirken değil de varlığın masumiyeti içinde olduğu gibi görürüm, öyle ki onları az önce onları terketmiş olan birinin ilgisiz ve biraz soğuk bakışlarıyla görürüm.

Bu ilgisiz, gelecek sunmayan, ölümün bağrından gelirmiş gibi olan, kendisiyle "bütün nesnelere aynı zamanda daha uzak ve adeta daha gerçek bir biçimde ortaya çıktıkları" bu bakış Duino'nun gizemli deneyiminin bakışıdır ama bu aynı zamanda "sanat"ın bakışıdır ve sanatçının deneyiminin hayranlık uyandırıcı bir deneyim olduğunu ve onun, böyle olduğundan, bir ölüm deneyimi olduğunu söylemek doğru olur. Gerektiği gibi görmek, herşeyden önce ölmektir, görmeye kendinden geçmenin ve ölümün oluşturduğu bu değişmeyi sokmaktır. Herşeyin boşluk içinde yok olduğu anlamına gelmez bu.⁽¹²⁾ Tam tersine nesnelere o zaman kendilerini genel olarak görüşümüzün, bir tek bakış açısına sahip olabileceğinden, bilmediği anlamlarının tükenmez verimliliği içinde sunarlar: "Yanında olan ve daha önce başka durumlarda mavi bakışıyla karşılaşmış olduğu menekşe gözler şimdi ona daha tinsel bir uzaklığın içinden değişiyordu ancak öylesine tükenmez bir anlamla ki artık hiçbir şey yok olmayacakmış gibi görünüyordu."

Rilke'nin yaşamının bütün dönemlerinde bizi bir gerçeklik biçimine en iyi yaklaştırabilecek şey olarak salık verdiği nesnelere için sürekli dostluk, onların yanında bulunma buradan gelir. Denilebilir ki, çoğunlukla *yokluk* sözcüğünü düşündüğünde onun için nesnelere varlığının oluşturduğu şeyi, varlık-nesneyi: gösterişsiz, sessiz, ciddi, güçlerin katıksız ağırlığına boyun eğen, etkiler ağında ve devinimler dengesinde dinlenme olan varlık-nesneyi düşünür. Hatta, yaşamının sonuna doğru, şöyle diyordu: "Benim dünyam nesnelere yanında başlar..." "Nesnelere aracılığıyla yaşamın özel mutluluğunu... taşıyorum."

İçinde kendimi bulmadığım bir şey yoktur,

Yalnızca benim sesim değil şarkı söyleyen: Herşey çınlıyor.

Resimdeki "nesne" den uzaklaşma eğilimini üzüntüyle karşıladı. Bunda savaşın bir yansımasını ve bir sakatlık bulur, bunu Klee hakkında şöyle dile getirir: "Savaş yılları boyunca, sık sık "nesne"nin bu yok oluşunu tam olarak anladığımı sandım (çünkü burada hangi ölçüde onlardan bir tane kabul ettiğimiz – ve üstelik kendimizi onunla dile getirmeye can atmamız hakkında bir inanç sorunu söz konusudur: Parçalanmış varlıklar en iyi biçimde parçalar ve kırıntılarla anlamlandırılmış olurlar demek ki...) ama şu anda, Hausenstein'in zekâ dolu kitabını okurken içimde uçsuz bucaksız bir dinginlik keşfedebildim ve herşeye karşın, hangi ölçüde her nesnenin benim için esen olduğunu anlayabildim. Artık hiçbir şeyin var olmadığını ileri sürmeye cesaret edebilmek için şehirli inadı gerekir (ve Hausentein bir şehirlidir): Ben, senin küçük çuhaçiçeklerinden kalkarak, yine yeniden başlayabilirim; gerçekten, hiçbir şey benim tüm nesnelere tükenmez ve dokunulmamış bulmamı engellemez: Sanat kalkış noktasını nerede bulacaktır sonsuz bir başlangıca ilişkin bu sevinçte ve bu gerilimde değilse eğer?"⁽¹³⁾

Yalnızca ilginç bir biçimde Rilke'nin yeğlemelerini açığa çıkarmakla kalmayan aynı zamanda bizi deneyiminin büyük karışıklığına götüren bir betik bu. Der ki: sanatın kalkış noktası nesnelere, ama hangi nesnelere? Dokunulmamış –*unverbraucht*– nesnelere, kullanıma, dünyadaki kullanımlarının yıpratıcılığına yönelik olmadıkları zaman. Demek ki sanat "alışılmış" yaşantımızın bize önerdiği aşamalandırılmış ve "düzenlenmiş" nesnelere yola çıkmamalıdır: Dünyanın düzeni içinde, değerlerine göredirler, değer taşırlar ve birileri diğerlerinden daha değerlidirler. Sanat bu düzeni bilmez, kesin çıkar gütmeye, ölümün oluşturduğu bu sonsuz uzaklığa göre gerçeklerle ilgilenir. Demek ki nesnelere yola çıkıyorsa, bu ayrımsız hepsindedir: Seçim yapmaz, kalkış noktası seçmeyi reddetmenin ta kendisindedir.

Sanatçı, nesnelere, öncelikle "güzel" nesnelere arasın dilerse ama varlığa ihanet etmiş, sanata ihanet etmiş olur. Rilke tam tersine "güzel olanlar ve güzel olmayanlar arasında seçim yapmayı" yadsır. "Herbiri yalnızca bir uzam, bir olasılıktır ve onu kusurlu ya da kusursuz bir biçimde kullanmak ancak bana düşer." Seçim yapmamak, hiçbir şey görmeye ve görmede dönüşüme varmayı yasaklamamak, nesnelere ama bütün nesnelere yola çıkmak, burada onun hep kafasını karıştırmış olan ve zaten belki de Hofmannsthal'den öğrenmiş olduğu bir koşul söz konusudur. Hofmannsthal, 1907 tarihli, *Ozan ve bu zaman* adlı denemesinde ozan hakkında şunu söylemiştir: "Gözlerinde göz

kapakları yokmuş gibiydi sanki"; hiçbir şeyi kendisi dışında bırakmamalı, kendine hiçbir varlığı, insan kafasından doğmuş hiçbir düşü ya saklamamalı, hiçbir düşünceyi reddetmemelidir. Yine 1907'de, Rilke, Clara Rilke'ye yazdığı bir mektupta, aynı güçle şunları söyler: "En az bir seçim yapmamak gerektiği kadar, yaratan kişi hiçbir varoluştan yolunu çevirmemelidir; herhangi bir yerde bir tek bulunmama onu lutuf durumundan çekip alır, bir uçtan bir uca haksız kılar." Ozan, varlığa ihanet ederek kendine ihanet etmek istemiyorsa, asla "yolunu döndürmemelidir", sınırlayan ve sınırlarını belirleyen kötü ölüme haklarını tiksintiyle geri verir. Hiçbir şeyde kendini savunmamalıdır, herşeyden önce savunmasız bir adamdır:

*Örtüsüz bir varlık, acıya açık
Işıktan tedirgin olmuş, her sesle sarsılmış.*

Rilke bir gün Roma'da gördüğü dağlalesi imgesini sık sık kullanmıştır. "Gün boyunca öylesine geniş bir biçimde açılmıştı ki gece kapanamadı." Bunun için, Orpheus'un bir sonesinde, şiirsel açıklığın simgesi olarak bu sonsuz karşılama yeteneğini yüceltir: "*Sen, kabul etme ve bunca dünyanın gücü*" der bir dizede, ki orada *Entschluss*, kararlılık, sözcüğü *erschliessen*, açılmak, sözcüğüne çağrışım yaparak Heidegger'in kararlı bir biçimde kabul etme anlamındaki *Entschlossenheit*'inin kökenlerinden birini ortaya çıkarır. Sanatçı, sanatçının yaşamı böyle olmalıdır, ama nerede bulmalı bu yaşamı?

*Ama ne zaman, tüm yaşamların hangisinde
en sonunda karşılamak için açılan varlıklar oluruz biz?*

Ozan gerçekten bu, seçim yapmayan ve kalkış noktasını şu ya da bu nesnede değil de tüm nesnelere ve daha derin olarak, onların berisinde, varlığın belirsizliğinde arayan kabul etmeye bağlıysa, sonsuz ilişkilerin kesişme noktasında, yabancı yazgıların birbiriyle karşılaştığı bu açık ve neredeyse geçersiz yerde bulunmak zorundaysa, o zaman sevinçle kalkış noktasını nesnelere aldığını söyleyebilir: Onun "nesnelere" olarak adlandırdığı artık yalnızca birdenbireliğin ve belirsizliğin derinliğidir, kalkış noktası olarak adlandırdığı şeyse içinde hiçbir şeyin başlamadığı bu noktaya yaklaşmadır, "sonsuz bir başlangıcın gerilimi" – köken olarak sanatın kendisi ya da Açık olan'ın deneyimi, gerçek bir ölmenin araştırılmasıdır.

Çifte ölümün gizi

Devinimin tüm anlam karışıklığının çevreye yayıldığı merkeze dönmüş oluyoruz işte böylece. Nesnelere yola çıkmak, evet, gereklidir bu: Kurtarılması gereken onlardır, onlarda, gerçek bir biçimde onlara dönerektir ki görünmeze doğru dönmeyi, dönüşümün devinimini anlamayı ve, bu devinimde, dönüşümün kendisini, ölmekten arındırılmış ölümün saflığı olduğu noktaya değin, içinde ölümün Evet dediği ve, bu Evet'in bütünlüğü içinde, şarkının bütünlüğü ve gerçekleşmesi olan tek şarkıda dönüştürmeyi öğreniriz. Kuşkusuz zor devinim, uzun ve sabırlı deneyim, ancak, hiç değilse, bize nereden yola çıkmamız gerektiğini açık olarak gösterir: Nesnelere bize sunulmuş değiller midir? "Ben, senin küçük çuhaçiçeklerinden kalkarak, yine yeniden başlayabilirim; gerçekten hiçbir şey benim tüm nesnelere tükenmez ve dokunulmamış bulmamı engellemez." Evet, "hiçbir şey beni engellemez" – ancak kendimi her türlü engelden, her türlü sınırdan kurtarmış olmam koşuluyla, ve bu kurtulma, daha ilk adımda, beni "herşeye hazır, hiçbir şeyi dışlamayan kişi", "örtüsüz varlık" yapan tek şey olan kökten değişme değilse eğer yanıltıcıdır. Demek ki gerçek ölümün yaklaşımını olası kılmak için nesnelere değil de nesnelere içine doğru dönebilmem için, onları gerçekten, kendisine tutunmayan, "Ben" diyemeyen, hiç kimse, kişisiz ölüm olmayan kişinin ilgisiz bakışıyla "görmek" için ölümün derinliğinden yola çıkmak gerekir.

Ölümden yola çıkmak mı? Ama, şu anda, nerededir ölüm? Rilke'nin ölmek dencyini "ülküselleştirmek" için çok şey yaptığı kanısına varabiliriz: Onu bizim gözümüzde görünmez kılmaya çalışıyor, onu birdenbireliğinden arındırmak istiyor, onda birlik için verilmiş bir söz, daha geniş bir kapsam umudu görüyor. O bir aşırı uça eğer, söylemek gerekir ki çok uygun bir aşırı uçtur, bizim tek varlığa inancımızı, herşeye doğru eğilimimizi ve hatta ölümden korkumuzu yaralamamaya özen gösterir, çünkü ölüm korkumuz sessizce kendi içinde yok olur. Ancak rahatlatıcı bir yanı olan bu yok olmanın ürkütücü bir yanı da vardır kesinlikle: Bu, ölçüsüzlüğünün bir başka biçimi olarak, ondan saf olmayan bir aşkınlık, asla karşılaşmadığımız şeyi, kavrayamadığımız şeyi: kavranılamaz ve kesin belirsizliği yaratanın yansımasıdır. Ölümün asıl gerçekliği, dışardan, yaşamı terk etmek olarak adlandırdığımız şey değilse yalnızca, ölümün dünyasal gerçekliğinden başka bir şeyse eğer, kaçarsa, geri dönerse hep, gizliliği ve temel derinliği kadar bu devinim bize onun derin gerçekdışılığını hissettirir: Yıkım olarak ölüm, kuran şey değil de yokluk ve her türlü kuruluşun yitimi.

Rilke'nin deneyiminin etkileyici bir sonucu vardır burada, çünkü bu deneyim sanki rahatlatıcı amaçlarının içinde bize katı kökensel dili konuşmayı sürdürürcesine kendine karşın bizi aydınlatır. Herşeyi kendisine bağladığı, son anın gerçekliğine sahip olduğu zamandan kopuk olan bu güç ondan kaçır ve bizden kaçır sürekli olarak: Kaçınılmaz ama ulaşılmaz ölümdür o; şimdiki zamanın yıkımı, kendisiyle ilişkim olmadığı şimdiki zamansız zaman, kendisine doğru atılmadığı şeydir, çünkü onda *ben* ölmem, ölmek gücünden yoksunum, onda *ölünür* ölmekten cayılmaz ve bir türlü bitirilmez ölmek.

Herşey sanki kendisiyle ölümden bir rastlantı niteliğini çıkarıp alarak ölümü saflaştırdığı devinimin Rilke'yi bu rastlantıyı özüne katmaya, onu salt belirsizliği üstüne kapatmaya zorlanmış gibi olup biter öyle ki yalnızca yersiz ve uygunsuz bir olay olmak yerine, ölüm, görünmezliği içinde, bir olay bile olmayan şeye, ortaya çıkmayan şeye, yine de orada olan şeye, devinimin kendi ortaya çıkmasının gerçekleştiremediği payına dönüşür.

Bir çiftte ölüm olarak, birini gerçek diğerini gerçekdışı olarak adlandırmaktan hoşlandığımız, ölümler iki ilişki olması, felsefede yankılar uyandıran Rilke'nin bu açıklaması, yalnızca, böylesi bir olayın sanki gizinin boşluğunu korumak içinmiş gibi içine çekildiği *ikiye bölünmenin* dile getirilmesini sağlar. Kaçınılmaz ama yanına varılamaz; kesin ama kavranılamaz, anlam veren şey, yadsıma gücü olarak hiçlik, olumsuzun gücü, kendisinden kalkarak insanın varlık olmaksızın var olma kararı olduğu, varlığı yadsıyan tehlike olduğu, tarih olduğu, gerçeklik olduğu son, gücün aşırılığı olarak, benim en çok kendime özgü olasılığım olarak ölüm, – ancak aynı zamanda asla benim başıma gelmeyen, kendisine asla Evet diyemediğim, kendisiyle olası gerçek ilişkinin bulunmadığı, kararlı bir kabul etmeyle kendisine egemen olduğumu sandığımda özellikle atlattığım ölüm çünkü onun özünden gerçekdışını ve özünden özdeşini yaratan şeyden yolumu çeviriyorum: Bu görünmede, ölüm "ölümden *yana* olmayı" benimsemez, böylesi bir ilişkiyi destekleyecek kararlılığı yoktur, o hiç kimsenin başına gelmeyen şey, asla gerçekleşmeyen, kendisi ciddi olmadığı için ciddiyetle düşünemediğim şeyin belirsizliği ve kararsızlığıdır, kendi aldatmacılığı, aşınma, boşuna yok etmedir, – sınır değil de sınırlanamaz, özel ölüm değil de herhangi bir ölüm, gerçek bir ölüm değil de, Kafka'nın dediği gibi, "en büyük yanılığının alaylı gülüşüdür".

Orpheus'un uzamı

Rilke'nin deviniminde, bunun dışında, çok çarpıcı olan şey, şiirsel deneyimin gücünün onu kişisel bir ölümün araştırmasından –açıkça görülür ki en iyi bu tür ölümden kendini bulur– bambaşka bir gerekliliğe nasıl ve neredeyse kendisinin haberi olmaksızın götürdüğüdür. İlk zamanlarda, sanattan, "kendime giden yol"u yarattıktan sonra, bu yolun beni, bende, dışarının bir parçası olduğum noktaya götürmesi gerektiğinden, beni artık kendim olmadığım, eğer konuşsam konuşanın ben olmadığı, konuşamayacağım yere götürmesinden fazlasını hisseder. Orpheus'un karşılaşması bana ait olmayan bu sesin, şarkıya dönüşen yine de ölümünden benim daha derin bir biçimde yok olmam gerekse de benim ölümüm olmayan bu ölümüm karşılaşmasıdır.

.... *İlk ve son olarak*

Bu Orpheus'tur şarkı olduğunda. Gelir ve gider.

Bu söz yalnızca eski bir düşünceye yanıt verir gibidir ki bu düşünceye göre ancak bir tek ozan, "ona boyun eğmiş ruhlarda zamanlar içinde şurada burada kendini gösteren" bir tek yüksek konuşma gücü vardır. Eflatun'un coşku olarak adlandırdığı budur ve Rilke'ye daha yakın olan Novalis de Orpheus'un dizelerinin anımsatır gibi olduğu bir biçimde bunu dile getirmişti: "*Klingsohr, ölümsüz ozan, ölmez, dünyada kalır.*" Ama Orpheus, tam olarak, ölür ve kalmaz: Gider ve gelir. Orpheus ozanın temsilcisi olacağı ve onu şunu söylemeye götürebilecek olan gururlu yüceliğin simgesi değildir: Konuşan ben değilim, bende konuşan tanrıdır. Şiir evreninin sonsuzluğu ve değişmezliği anlamına gelmez o, tam tersine, "şiirsel"i ölçüyü aşan bir yok olma gerekliliğine bağlar, daha derinden ölmeye, daha aşırı bir ölüme yönelmeye bir çağrıdır:

Onun yok olması gerektiğini anlayabilerseniz!

Yok olma kaygısı onu sarsa bile.

Sözü şu ölümlü dünyayı sürdürüp giderken

O şimdiden orada, ona eşlik etmediğiniz yerededir...

Ve boyun eğip öteki dünyaya gider.

Orpheus aracılığıyla, bize, şiirsel olarak konuşmak ve yok olmanın aynı devinimin derinliğine ait olduğu, şarkı söyleyen kişinin yalnızca ölümün öncelenmiş yaklaşmasının, önce gelen ayrılmanın, önce-

den edilmiş vedanın onda varlığın yanıltıcı kesinliğini sildiği, koruyucu güvenlikleri dağıttığı, onu sonsuz bir güvensizliğe bıraktığı zaman konuştuğu için tümüyle işin içine girmesi ve sonunda, ölmesi gerektiği anımsatılmıştır. Orpheus tüm bunları belirtir ama o ayrıca daha gizemli bir göstergedir, bizi alıp götürür ve bizi kendisinin, sonsuz şiirin, kendi yok olması içine girdiği noktaya doğru çeker, bu noktada onu paramparça eden ve "katıksız çelişki"ye, "yitik Tanrı"ya, tanrının yokluğuna, Linos miti konusunda ilk Ağır'ın sözettığı ve kendisinden kalkarak, ürkütülmüş uzam içinde, "*sessizlikten oluşan kesintisiz öykü*" sonu gelmeyen mırıltısının yayıldığı kökensel boşluğa dönüşen güçle özdeşleşir. Orpheus kökene doğrultulmuş gizemli göstergedir, orada yalnızca kesin varoluş, gerçeklik umudu, tanrılar eksik değildir aynı zamanda şiir de eksiktir, orada söyleme yetisi ve işitme yetisi, eksikliklerini saptayıp olanaksızlıklarını sınırlar.

Bu devinim "katıksız çelişki"dir. Bizi yalnızca ölüme götürmekle kalmayan aynı zamanda ölümün kendisini sonsuz olarak dönüştüren, ondan ölmenin sonsuz devinimini ve ölen kişiden, sanki onun için ölümün derinliğinde, hep daha fazla, ölçüsüzce ölmek, ölümün içinde durmaması gereken dönüşüm devinimini, içinde sürekli olarak varlık olmayanda varlığa dönmek gereken ölçsüzlük gecelerini, *Nacht aus Uebermass*'ı olası kılmayı sürdürmek söz konusuymuş gibi, sonsuzca ölüyü yaratan dönüşümün sonsuzluğuna bağlıdır.

Böylece, gül, Rilke için, hem şiirsel etkinliğin hem de hiç kimse için uykusu olmadığında ölümün simgesi olur. Gül orfik uzamın algılanabilir sunumu gibidir, bu uzam yalnızca dışarı ve yalnızca derinlik, içinde nesnelere sınırlanmadığı, birbirlerinin üstüne binmediği ortak gelişmelerinde alan kazanmak yerine alan yitiren ve sürekli olarak "dışarısının dünyasını... bir avuç içi kadar içerisine dönüştüren" aşırı bolluktur.

*Neredeyse çevresi çizilmemiş ve adeta ölçülü kullanılmış
hem daha özünden iç, hem çok garip bir biçimde yumuşak
hem de kıyasına kadar aydınlanan bir varlık,
benzer hiçbir şey tanıtılmadı mı bize?*

Şiir –ve onda ozan– dünyaya açık, varlığa sakınımsız olarak sunulmuş bu derinliktir, sürekli olarak içerisine dönüştürülmüş dünya, nesnelere ve varlıktır, bu dönüşümün içidir, görünüşte sakin ve yumuşak bir devinim olsa da bu dönüşüm en büyük tehlike odur, çünkü söz o

zaman en derin ie dokunur, yalnızca her türlü dış güvencenin terkedilmesini gerektirmekle kalmaz kendisini tehlikeye atar ve bizi içinde varlık hakkında hiçbir Şey sylenemediği, hiçbir Şey yapılamadığı, herşeyin durmaksızın yeniden başladığı ve ölmenin bile sonu olmayan bir görev olduğu noktaya sokar.

*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviet
Lidern.*

*Gl, ey katıksız çelişki,
bunca göz kapağının altında hiç kimsenin
uykusu olmamanın sevinici.*

Rilke ve Mallarm

Rilke'nin deneyimine özgü özelliği, Şiirinin imgeler ve biçimler ötesinde koruduğu özelliği ortaya koymak isteseydik eğer, onu olumsuzla özel bir ilişki: bir onay olan bu gerilim, boyun eğen ama yine de öteki dünyaya giden bu sabır ("Daha öteye giderek boyun eğiyor"), yavaş ve görünmez gibi olan, etkin olmasa da yetkin olan, dünyanın etkili gücüyle karşılaştırdığı ve Şarkıda lmn gizli uzlaşması olan bu eylem içinde aramak gerekirdi.

Rilke, Mallarm gibi, Şiirden yoklukla bir ilişki yaratır ama bu iki ozanın görünüşte birbirlerine bu denli yakın deneyimleri aynı deneyim içinde değişik gerekliliklere sahip olduklarından ne kadar ayrımlıdırlar yine de. Mallarm için, yokluk olumsuzun *gücü*, "nesnelerin gerçekliğini" uzaklaştıran, bizi onların ağırlığından kurtaran Şey olarak kalmasına karşın, Rilke için yokluk aynı zamanda nesnelerin sunumları, sessiz, kımılıtsız ve sonsuz bir düŐüŐle merkeze doğru düŐmek arzusunun toplandığı varlık-nesnenin iidir. Mallarm'nin sözü, varlığı, yok etme, varlıkları askıya alma ve bir anın baş döndürücü canlılığı içine çekilerek kendini askıya alma gücüne sahip olanın görkemiyle dile getirir: Bu söz yokluktan etkin bir Şey, ölümden bir eylem ve içinde hiçliğin tümüyle bizim egemenliğimiz altında olduğu istemli ölümden *Igitur*'n girişiminin aydınlığa çıkardığı tam anlamıyla Şiirsel olayı yaratan karara sahiptir. Ama Şiirsel olanağın kkenineymiŐ gibi lme doğru yönelen Rilke de ölümle daha derin bir ilişki arar, istemli ölümde hâlâ yalnızca Şiddetli bir gücün ve Şiirsel gerçekliğin üstüne kurulamadığı bir g ruhunun simgesini görür, orada ölümün kendisine karşı

bir yanlış, onun gizli özünde ve görünmez gücünün sabrında bir kusur bulur.

Mallarmé'de, yokluk *anın* birdenbireliğine bağlanır. Bir an, herşey yeniden hiçlik içine düştüğünde varlığın saflığı parlar. Bir an, evrensel yokluk katıksız var olmaya dönüşür ve herşey yok olduğunda, yok olma ortaya çıkar, görünür saf aydınlık, içinde karanlık adına ışığın ve gecenin aydınlığının var olduğu tek noktadır o. Rilke'de, yokluk *uzama* bağlıdır, uzamın kendisi de belki zamandan kurtulmuştur ancak yine de onu hedef alan yavaş dönüşümlerle bir başka zaman, ölmek zamanının ta kendisi ya da ölümün özü olacak bir zamana, bize ait olan sabırsız ve şiddetli iş çokluğundan çok farklı, şiirin etkinliği olmayan eylemle etkin eylem denli farklı bir zamana yaklaşma biçimidir aynı zamanda.

İçinde dur durak bilmeyenin göçü ve sonu olmayan hatanın durgunluğunda, bizim kendi dışımızda, dünyanın dışında kalmamız gerektiği bu anda ve ölümün kendisinin dışında ölmek olarak, Rilke yüce bir olasılık. hatta bir devinim, lutfun, şiirsel açılışın yaklaşımını bulmak ister: Açık olanla sonuçta mutlu bir ilişki, kendisinde uzamın dile geldiği Orpheus'çu sözün kurtuluşu, "Hayır demeyen hiçbir yer" olan uzam. Öyleyse konuşmak görkemli bir saydamlıktır. Konuşmak artık söylemek, ya da adlandırmak değildir. Konuşmak, yüceltmektir ve yüceltmek, övmektir, sözden, artık söylenecek hiçbir şey kalmadığında hâlâ diyen, adı olmayana bir ad vermeyen ama onu karşılayan, çağrıştıran ve yücelten ışıl ışıl katıksız bir yok etme, içinde gecenin ve sessizliğin bozulmadan ya da görünmeden ortaya çıktıkları tek dili yaratmaktır:

Ey ozan, söyle bana ne yaptığını. –Yüceltiyorum.

Ölümlüye ve korkunca

nasıl dayanıyorsun, nasıl karşılıyorsun onu? –Yüceltiyorum.

Adsız olanı, adı bilinmeyeni

yine de nasıl çağrıştırıyorsun onu ozan? –Yüceltiyorum.

Gerçek olma gücünü nereden buluyorsun

her türlü giyside, her maskenin altında? –Yüceltiyorum.

Nasıl bilir seni sessizlik ve çılgınlık,

ya yıldız ve fırtına? –Çünkü yüceltiyorum.

NOTLAR

I. Olası Ölüm

- 1) Valéry'nin kendine özgülüğü, yapıta aklın adını vermesindedir, ancak bunu onu *biçim* olarak *kaypak* bir tarzda algıladığı gibi yapar. Bu biçim kimi zaman boş bir gücün, ondan önce gelen ve pek çok gerçekleştirilebilir nesneyi olası kılan yer değiştirme yeteneğinin anlamına sahiptir, kimi zaman da yoğrumsal, somut, gerçekleşmiş bir biçimin gerçekliğine. Birinci durumda, biçimlerin efendisi olan *akıldır*, ikincisinde aklın biçimi ve gücü olan *bedendir*. Böylece şiir, yaratım, birinin ve ötekinin bulanıklığıdır. Akıl yalnızca salt ve hiçbir şey yapmamaya yönelen uygulayım, belirsizliğe hayran olunacak gibi olsa da boş devinimdir. Ama, şimdiden ve her zaman biçimlenmiş beden, güzel bir bedenin biçimi ve gerçekliği olarak akıl "anlama", akıla ilgisizdir: Beden olarak dilde, dilin fiziğinde, yalnızca gerçekleşmiş bir şeyin kusursuzluğuna yönelir.
- 2) Otuz yıl sonra, Gide bu bakış açısına geri döner ve onu belirler: "Bana öyle geliyor ki kitaplarımın hiçbiri yeni bir iç durumunun nedeni ve kitabımın hazırlanmasını sonuçlandırmak için içinde kalmam gereken bu ruh ve akıl durumunun ilk kıskırtması kadar bu yeni iç durumun ürünü olmamıştır hiç. Bunu daha yalın bir biçimde dile getirmek isterim: Kitap, düşüncede oluşur oluşmaz, beni tümüyle ele geçirir, içimde en derine değin herşey onun hizmetine sunulur. Bu yapıta uyanmkinden başka bir kişiliğim yoktur artık..." (*Günlük*, Temmuz 1922).

II. İğitur'ün Deneyimi

- 1) Belki de Mallarmé kafasından yine de başka bir yapıt geçiriyordu.
- 2) Mallarmé üstüne denemesinde (*İç Uzaklık*), Georges Poulet bu saatin "asla bir şimdiki zamanla açıklanamayacağını, hep bir geçmiş ya da gelecek zamanla açıklanabileceğini" söyler.
- 3) "Saat bu yankıda, onun geceye ilişkin *eylem* ile açılmış panoların eşiğinde dile gelir."

III. Rilke ve Ölümün Gerekliği

- 1) "Çok açıktır ki yoğun bir üretim nedeniyle, her bireysel ölüm aynı derecede iyi yerine getirilmemiştir, ancak bu zaten pek önem taşımaz. Önemli olan sayıdır. İyi yerine getirilmiş bir ölüme hâlâ değer veren kim var ki? Hiç kimse. Bu lüksü kendilerine sunabilecek olan varisler bile bunu kendilerine dert etmekten caydılar; dilediğince ölüme sahip olma arzusu gitgide daha seyrekleşiyor. Bir süre sonra, özel bir yaşam kadar seyrek olacaktır." (*M. I. Brigg'e'nin Notları*.)
- 2) Ölüm oradadır. Sesinin onları çocukluğunda görkemli bir biçimde selâmladığı değil de burada anlaşıldığı gibi küçük ölüm, oysa ki kendi sonları asılı durur onlarda bir meyve gibi ekşi, ham ve olgunlaşmadan...
Çünkü biz yalnızca yaprak ve kabuğuz.
Herkesin içinde taşıdığı büyük ölüm,
çevresinde herşeyin değiştiği meyvedir o.
- 3) Sürekli olarak Van Gogh sabıra yönelir: "Resim yapmak nedir? Oraya nasıl varırız? *Hissettiğimiz şey ile yapabildiğimiz şey* arasında bulunur gibi görünen, görünmez demirden bir duvar içinde kendimize bir geçit açma eylemidir. Bu duvardan nasıl geçmeliyiz, çünkü ona kuvvetlice vurmak hiçbir şeye yaramaz, bu duvarı aşındırmak ve onu eğyle, yavaşça ve sabırla geçmek zorundayız kanımca." "Ben bir sanatçı değilim –ne kadar bayağıdır bu– bunu kendimiz hakkında düşünmek bile –sabır sahibi olmayabilir, doğadan sabretmeyi öğrenmeyebilir, buğdayın sessizce yükseldiğini,

nesnelerin büyüdüğünü görerek sabretmeyebilir miyiz- artık daha büyüemeyeceğimizi düşünecek kadar kesinlikle ölü bir şey sayabilir miyiz kendimizi... Bunu yetenekli ya da yeteneksiz sanatçılardan söz etmeyi ne kadar aptalca bulduğumu göstermek için söylüyorum."

- 4) Coşumcu düşüncenin tehlikeli devingenliğini bu sabırla karşılaştırsaydık eğer onun içi olarak ama aynı zamanda hatanın ta içindeki iç durak, günah ödeme olarak görünürdü (Rilke'de, sabır daha alçakgönüllü bir tutum görevlerin telâşına karşıt olarak nesnelerin sessiz dinginliğine dönüş ya da nesneyi katıksız güçlerin ağırlık merkezine doğru çekerek onun kendi durağan bütünlüğü içinde durmasını ve dinlenmesini sağlayan düşmeye boyun eğme anlamına gelse bile).
- 5) "Yaşamın en derin sevinçlerinden ve görkemlerinden kalkarak ölüme güvenen bildikliği pekiştirme" çabası içinde, Rilke özellikle korkumuza egemen olmaya çalışır. Bir bilmece gibi kendisinden korktuğumuz şey, onun kendisini tanıtmamasını engelleyen korkumuzun hatasından bilinmezdir yalnızca. Korkunç olanı yaratan bizim büyük korkumuzdur. Gerçekleştiğinde bize zorla kendimizden dışlanmış olma korkusu veren kendi dışlanmamızın gücüdür. Rilke ölümü göklere çıkarmaz, önce bir uzlaşma arar: Bu karanlığın aydınlanması için bizim bu karanlıkla kendimi güven içinde hissetmemizi ister. Ancak her türlü aracılığa olduğu gibi, bizi aşan gerçeklik ve güç olan şey, bizim ölçümüze gelerek ölçüsüzlüğünün anlamını yitirmek sakıncasıyla karşı karşıya kalır. Aşılmış yabancılaşma bize yalnızca kendimize ilişkin bilgimizi öğretken yavan bir yakınlık içinde çözünür. Rilke ölüm hakkında der ki: "Onun bir dost olduğuna inanmakla yetinin, davranışımızın ve kuşularımızın asla, asla yitirmediği en yakın, belki de tek dostumuzdur." Böylece deneyim bize yolumuzu şaşırtmaktan vazgeçebilir ama bunun için bizi alışılmış gerçekliğimizin eski yolunda bırakır. "Uyandırıcı" olması için, "yabancı" olması gerekir. Hem ölümü kendimize yaklaştırıp hem de ondan bize uzakların gerçekliğini öğretmesini umamayız. Rilke yine de der ki: "Ölüm güçlerimizin ötesinde değildir; vazunun kenarındaki ölçü çizgisidir: Ona her ulaşmak istediğimizde doluyuz ve dolu olmak bizim için ağır olmak demektir: Hepsi bu" Ölüm burada tam bir var olmanın göstergesidir: Ölmek korkusu kendisiyle birlikte tamlık ve gerçeklik olduğumuz bu ağırlığın korkusu olurdu, yetersizlik için ılık seçim olurdu. Demek ki ölmek arzusu tam tersine belli bir tamlık gereksinimi dile getirirdi, aşırı uca doğru dilek, vazoyu doldurmak isteyen sıvının atılımı olurdu. Ama uca ulaşmak, yeterli midir? "Taşmak", sıvının gizli tutkusu, sınır tanımayanı buradadır. Ve taşmak tamlık anlamına değil de boşluk, dolunun hâlâ eksik olduğu bakıştaki fazlalık anlamına gelir.
- 6) *Düzyazı Parçaları*'ndaki *Serüven I*, *Serüven II* adı altında bunun anlatısını buluruz.
- 7) Ağustos 1914 tarihini taşıyan şiir.
- 8) Jakobsen'in şiirlerini övmek için, Rilke der ki: "Söz örgüsünün nerede bittiği ve uzamın nerede başladığı bilinmez."
- 9) Haziran 1924 tarihli şiir.
- 10) Hiç değilse, *Bir Bayram Gününde*, *Böyle* adlı şiirde.
- 11) *Neue Gedichte*'leri tamamladıktan sonra kendine şöyle der:
Görmenin yapıtı tamamlandı
Şimdi yüreğin yapıtını yap.
- 12) *Kein Vergehn*. Rilke burada "uzamı" ve "Açık olanı" zamanın tükenişiyse, sona doğru düşünle karşılaştırır.
- 13) Capri "deneyimi" hakkında, Rilke'nin şunu kabul etmesine karşın: "alan" öylesine az insana özgü bir biçimde düzenlenmiştir ki insanlar "onu ancak boşluk olarak adlandırabilirlerdi".
- 14) 23 Şubat 1921. *Rainer Maria Rilke ve Merlin'e, Yazışma*.

V

ESIN

I DIŞARISI, GECE

Yapıt kendisini ona adayan kişiyi olanaksızlığa dayanıklı olduğu noktaya doğru çeker. Özünden geceye değgin bir deneyimdir bu, hatta gecenin deneyiminin ta kendisidir.

Gecede herşey kaybolur. Bu ilk gecedir. Yokluk yaklaşır oraya, sessizlik, dinlenme, gece. Orada, ölüm İskender'in tablosunu siler, orada, uyuyan kişi bunu bilmez, ölen kişi gerçek bir ölümlle karşılaşmaya gider, orada söz kendisini anlamı olarak doğrulayan sessiz derinlikte sona erer ve tamamlanır.

Ama gecede herşey kaybolduğunda, "herşey kaybolur" ortaya çıkar. Bu *öteki* gecedir. Gece "herşey kaybolur"un ortaya çıkışıdır. Düşler uykunun yerini aldığında, ölümler gecenin dibine geçtiğinde, gecenin dibi yitip gidenlerde ortaya çıktığında hissedilen şeydir. Hortlaklar, hayaletler ve düşler bu boş geceyi anıştırır. Young'ın gecesidir bu, orada karanlık yeterince karanlık, ölüm asla yeterince ölü görünmez. Gecede görünen şey görünen gecedir ve gariplik yalnızca karanlıkların korumasında ve onların isteğiyle kendisini gösterecek görünmez bir şeyden gelmez: Görünmez olgu görmekten cayamayacağımız şeydir demek ki, kendisini gösteren sürekli olgudur. "Hayalet" gecenin hayaletini örtmek, onu yatıştırmak için oradadır. Hayalet gördüğünü sananlar geceyi görmek istemeyen, onu küçük imgelerin ürküntüsüyle dolduran, durağanlaştırmak, sürekli yeniden başlamanın sallantısını durdurarak onu elinde bulunduran ve oyalayanlardır. Bu boştur, bu değildir, ama onu bir tür varlık kılığına sokarız, onu kapatırız, bir adda, bir öykü ve bir benzerlik olasıysa, Rilke'nin Duino'ya dediği gibi, "Bu Raymondine ve Polyxène'dir" deriz.

İlk gece konukseverdir. Novalis ona şiirler söyler. Onun hakkın-

da şunu söyleyebiliriz: Gecenin *içinde*, sanki bir derinliği varmış gibi. Gecenin içine gireriz ve uykuyla ve ölümlle orada dinleniriz.

Ama *öteki* gece karşılamaz, açılmaz. Onda, hep dışarıda kalırız. Kapanmaz da, yakın, ama yaklaşılmaz, çıkışı gözetlendiği için içine girilemeyen büyük Şato değildir. Gecenin yanına varılamaz, çünkü ona varmak, dışarıya varmaktır, onun dışında kalmaktır ve sonsuza dek ondan çıkma olanağını yitirmektir.

Bu gece asla saf gece değildir. Özünden arılılıktan uzaktır. Mallarmé'nin, gökyüzünün ötesinden, şiirsel gökyüzü gibi hayranlıkla seyrettiği boşluğun o güzel elması değildir. Gerçek gece değildir, gerçeksiz gecedir, ne var ki yalan söylemez, sahte değildir, içinde anlamın yolunu şaşırdığı karışıklık değildir, aldatmaz, ancak bir yanılgıdan kurtulamayız.

Gecenin *içinde*, ölümü buluruz, unutmaya ulaşıyoruz. Ama *öteki* gece bulunmayan ölümdür, unutmanın içinde, hep anımsanan anı olan unutulmuş unutturmadır.

Nikita'nın üstüne yatmak.

Gecenin *içinde*, ölmek uyumak⁽¹⁾ gibi, yine de dünyanın bir armağını, günün bir kaynağıdır: Gerçekleştiren güzel sınır, tamamlanma anı, kusursuzluktur. Her insan dünya içinde ölmeye çalışır, dünyadan ve kendisi için ölmek isterdi. Bu görüngede, ölmek, beni varlıktan kurtaran özgürlüğü, benim başkaldırı, savaşım, eylem, çalışmayla varlıktan kaçmama, ve başkalarının dünyasına yönelmeme izin veren kararlı ayrılığı karşılamaya gitmektir.⁽²⁾ Varım, yalnızca hiçlikten gücümü yarattığım için, var olmayabildiğim için varım. Demek ki ölmek bu gücün sonu, bu hiçliğin uzlaşmasıdır, ve bu uzlaşmada, başkasının ölümü bana doğru geldiğinin belirtilmesi, ayrıca özgürlüğün ölümle götürdüğünün belirtilmesi beni ölümün içine değin destekler, ölümden benim özgür ölümümü yaratır. Sanki, sonunda, bundan böyle tamamlanmış olan dünyaya karışıyordum. Böylece, ölmek zamanın tümünü kucaklamak ve zamandan bir bütün oluşturmaktır, zamansal bir esrimedir bu: Asla şimdi ölmeyiz, hep daha sonra, gelecekte, asla şu anda var olmayan, ancak herşey tamamlanmış olduğunda gelebilecek gelecekte ölürüz ve herşey tamamlanmış olduğunda, artık şimdiki zaman kalmayacaktır, gelecek yeniden geçmiş olacaktır. Geçmişin her türlü şimdiki zamanın üstünden geleceğe ulaştığı bu sıçrama tümüyle insana özgü, insan ölümünün anlamıdır.

Bu görüngen yalnızca umudun bir yanılsaması değildir, yaşantımı-

za işlemiştir ve ölümümüzün, hiç değilse gecenin *içinde* bulduğumuz bu ilk ölümün gerçeği gibidir. Çalışmada işler durumda olan, sözlerimizin sessizliği olan ve sesimize yön veren, dünyadan dünyanın geleceği ve gerçekleştirilmesini yaratan bu olumsuzluktan ölmek isteriz. İnsan belki yalnız ölür ancak ölümünün yalnızlığı yalnız yaşayan kişinin yalnızlığında çok farklıdır. O garip bir biçimde peygamberseldir. (Bir anlamda), geçmiş olmak şöyle dursun tümüyle geleceğin bir parçası olan, yalnızca varolacak kişiye dönüşmek için var olmayı kesen bir varlığın sınırlar ve şu andaki olanaklar ötesi yalnızlığıdır o. Yalnız ölür, çünkü şimdi, bizim olduğumuz yerde değil de tümüyle gelecekte ve geleceğin uç noktasında, yalnızca şu andaki yaşantısından değil de şu andaki ölümünden de kurtulmuş olarak ölür: Yalnız ölür, çünkü herkes olarak ölür ve bu da büyük bir yalnızlık yaratır. Yine de bundandır ki ölüm nadiren tamamlanmış görünür. Geride kalanlar ve öleni çevreleyenler için, hep daha fazla ölünecek, onların üstüne dayanan, zamanlar kapandığında, her birinin sevinç içinde birlikte öleceği ana değin korumaları, sürdürmeleri gerektiği bir ölüm olarak gelir. Bu anlamda, her birimiz dünyanın sonuna değin can çekişmektedir.

Brekhouov, yaşamında hep başarılı olmuş varsıl tüccar, onun gibi bir adamın birdenbire, bir akşam Rusyanm karları içinde kaybolmuş olduğu için ölmek zorunda olduğuna inanamaz. "Olamaz bu." Atına biner, kızıağı ve daha o anda dörtte üçü donmuş olan hizmetçisi Nikita'yı terk eder. Her zamanki gibi kararlı ve girişkendir: Önden gider. Ama bu etkinlik daha o anda etkili değildir artık, rasgele yürür ve bu yürüyüş hiçbir yere gitmez, labirent örneğinde olduğu gibi, onu, ileri atılmış her adımın aynı zamanda geriye doğru bir adım olduğu – ya da olduğu yerde dönüp durduğu, döngünün kaçınılmazlığına boyun eğdiği uzama sürükleyen hatadır. Rasgele yola çıkıp, demek ki "beklenmedik bir biçimde" kızıağın yanına, çok ince giyinmiş olan ve ölmek için bunca çaba göstermeyen Nikita'nın ölümün soğuşuna gömüldüğü yere geri gelir. "Brekhouov", diye anlatır Tolstoy, "bir süre sessiz kaldı; sonra, birdenbire, iyi bir işi tamamlandığında, satın alanın ellerine vurduğu zaman gösterdiği kararlılığın aynısıyla, geriye bir adım attı, kürklü paltosunun yenlerini kaldırdı ve neredeyse donmuş olan Nikita'yı ısıtma görevine koyuldu." Görünüşte hiçbir şey değişmedi: O yine etken tüccar, hep yapacak bir şey bulan ve hep herşeyi başaran kararlı ve girişken adamdır. "İşte biz böyle yaparız, biz ötekiler...", der bu kendisinden memnun adam; evet, o hep en iyidir ve en iyilerin sınıfına aittir, sapaşağlamdır o. Ama o anda bir şey olur. Eli soğuk beden

üzerinde gidip gelirken, birşey kırılır, yaptığı şey sınırları kırar, burada ve şimdi gerçekleşen şey değildir artık: Onu şaşırarak sınırsızlığın içine iter. "Çok şaşırarak, sürdüremedi çünkü gözleri yaşlarla doldu ve alt çenesi titremeye başladı. Konuşmayı kesti, yalnızca boğazını sıkkan şeyi yutabiliyordu. "Korktum, diye düşündü, ve işte çok güçsüz kaldım." "Ancak bu güçsüzlük hoşla gitmiyor değildi: Onda, o ana değin hiç tatmamış olduğu özel bir neşeye neden oluyordu." Daha sonra, onu, Nikita'nın üstüne yatmış ve ona sıkı sıkıya sarılmış olarak ölü buldular.

Bu görüngede ölmek, yine Nikita'nın üstüne yatmaya çalışmak, Nikita'ların dünyası üstüne uzanmak, tüm diğerlerini ve tüm zamanı kucaklamaktır. Bize erdemli bir çevrilme, ruha ait bir gelişme, büyük bir kardeşlik gösterisi olarak sunulan şey, Tolstoy için bile bu değildir. Ölmek iyi bir efendi ya da kendisinin hizmetçisi bile olmak değildir, bu ahlaksal bir yükselme değildir. Brekhounov'un ölümü bize "iyi" olan hiçbir şey söylemez ve davranışı, onu birdenbire donmuş bir beden üstüne yatıran bu devinim, bu davranışta hiçbir şey söylemez, yalın ve doğaldır, insana özgü değildir ancak kaçınılmazdır: Olması gereken budur, ölmeyi engelleyemediği gibi bundan kaçamaz. Nikita'nın üstüne yatmak, işte ölümün bizden söküp aldığı anlaşılmaz ve zorunlu devinim.

Geceye özgü davranış. Alışılmış eylemler ulamına ait değildir, alışılmamış bir eylem bile değildir, bununla hiçbir şey yapılmamıştır, öncelikle onu devinime geçiren niyet –Nikita'yı ısıtmak, kendini İyilik'in güneşinde ısıtmak– uçup gitmiştir; amaçsız, anlamsızdır; gerçekliği yoktur. "Ölmek için yatar." Kararlı ve girişken bir adam olan Brekhounov da ancak ölmek için yatabilir; bu gürbüz bedeni birdenbire iki büklüm eden ve onu uykusuz geceye yatıran ölümün ta kendisidir ve bu gece korkutmaz onu, o kapanmaz ve bu gecenin karşısında geri çekilmez, tam tersine sevinçle onu karşılamaya atılır. Yalnızca, gecenin içinde yatarak yine de Nikita'nın üstüne yatar, sanki bu gece hâlâ insana özgü bir biçimde umut ve gelecek imiş gibi, sanki yalnızca ölümümüzü onlarda geleceğin buzlanmış dibini beklemek amacıyla bir başkasına, tüm başkalarına vererek ölebilirmişiz gibi.

Gecenin tuzağı

İlk gece, bu da günün bir yapımıdır. Geceyi yaratan, gecenin içinde yapılaşan gündür: Gece yalnızca gündən söz eder, onun önsezisidir, yedekliği ve derinliğidir. Herşey gecede biter, işte bunun için gündüz vardır. Gün geceye bağlıdır, çünkü başlar ve son bulursa gündür o an-

cak. Adaleti buradadır: başlangıç ve sonudur. Gün doğar, gün biter, günü yorulmaz, çalışkan ve yaratıcı kılan, günü günün hiç durmayan işine dönüştüren budur. Evrensel olmanın gururlu kaygısıyla, gün yayıldıkça, gecesel öge daha da ışığa çekilmek tehlikesiyle karşılaşır, bizi aydınlatan daha geceseldir, gecenin belirsizliği ve ölçsüzlüğüdür.

Bu temel bir tehlikedir, günün olası kararlarından biridir. Birçok kararı vardır: Ya geceyi aşılması gereken şeyin sınırı olarak kabul etmek; gece kabul edilmiş ve tanınmıştır, ancak yalnızca sınır ve sınırın gerekliliği olarak: Daha öteye gidilmemelidir. Yunan ölçüsü böyle söyler. Ya da gece sonunda günün dağıtması gereken şeydir: Gün yalnızca günün emrinde çalışır, kendi kendisinin ele geçirilmesi ve zor işidir, görevlerini tamamlarken ancak adım adım ilerlemesine ve sınırlarla sınır taşlarına sıkı sıkıya bağlanmasına karşın sınırsızlığa yönelir. Akıl, karanlıkları yalnızca kovan ışıkların utkusu böyle söyler. Yahut da, gece günün yalnızca dağıtmak değil de kendine almak istediğidir: Gece aynı zamanda yitirilmemesi tersine korunması, artık sınır olarak değil, ama kendisi içinde karşılanması gereken bir özdür; gece günün içinden geçmelidir; güne dönüşen gece ışığı daha varsıl kılar ve aydınlıktan yüzeyin ışıltısının yerine derinlikten gelen parıltıyı yaratır. Gün demek ki gündüzün ve gecenin bütünü, eytişimsel devinimin verilmiş büyük sözüdür.

Gece ile gündüzü ve onların içinde gerçekleşen eylemleri karşılaştırdığımızda, yine gündüzün gecesine anırtırma yapılmıştır, bu gece onun gecesidir, onun gerçek gece olduğunu söyleriz, çünkü onun kendi gerçekliği vardır, tıpkı kendi yasaları olduğu gibi. Ona gündüze karşı olma görevini yükleyen de işte bu yasalardır. Demek ki, Yunanlılar için, karanlık yazgıya boyun eğmek dengeyi sağlamaktır: Ölçü ölçsüzlüğe saygıdır ve onu yola getirir. İşte bu nedenle Gece'nin kızlarının onurlarının kırılmaması öylesine gereklidir onlara, bununla birlikte bu kızların yerleşecekleri alanları olmalı, başıboş ya da ele avuca gelmez olmamalı, ancak sakınlı olmalı ve bu sakınım yeminine bağlı kalmalıdır.

Ama *öteki* gece hep başkadır. Yalnızca, gündüzün içinde onu duyduğumuzu, kavradığımızı sanırız. O gündüzleyin, açıklanabilecek giz, örtüsünün kaldırılmasını bekleyen karanlıktır. Yalnızca gündüz geceye tutkulu olabilir. Yalnızca gündüzün içinde ölüm arzulanabilir, tasarlanabilir, kararlaştırılabilir: Ulaşılabilir. Yalnızca gündüzün içinde *öteki* gece bütün bağları koparan, sonu ve uçurumla birleşmeyi arzulayan bir sevgi olarak çıkar ortaya. Ama, gecenin içinde, kendisiyle birleşil-

meyen şey, ardı arkası gelmeyen yineleme, hiçbir şeyi olmayan taşkınlık, temelsiz ve derinliksiz olanın pırlıttısıdır.

Öteki gecenin tuzağı, içine girilebilen ilk gecedir, kuşkusuz yürek darlığıyla girilir oraya, ancak yürek darlığı orada sizi saklar ve güvensizlik korumaya alır. İlk gecede, ilerleyerek gecenin gerçekliğini bulacak, daha da yol alarak temel bir şeye yönelecekmişiz gibi görünür, – ve bu, ilk gece hâlâ dünyaya, ve dünya aracılığıyla, gündüzün gerçekliğine ait olduğu ölçüde doğrudur. Bu ilk gecede ilerlemek kolay bir devinim değildir yine de, *Yeraltı Yuvası*'nda Kafka'nın yarattığı hayvanın çalışmasının çağrıştığı böylesi bir devinimdir. Orada, yukardaki dünyaya karşı sağlam savunma mekanizmaları sağlar, ancak aşağının güvensizliğiyle karşı karşıya kalırız. Gündüzün tarzında oluştururuz, ne var ki toprak altındayız ve yükselen gömülür, doğrulan yıkılır. Yeraltı yuvası ne denli sağlam bir biçimde dışarıya kapalı görünürse, dışarıyla birlikte oraya kapanmış olmak, tehlikeye çaresizce kendini bırakmak da o denli büyük bir tehlikedir, ve her türlü yabancı gözdağı bu kusursuzca kapatılan derinlikten uzaklaştırılmış görüldüğünde derinlik, gözdağı veren yabancılığa dönüşüyor, tehlikenin özü ortaya çıkıyor demektir.

Gecenin içinde, hayvanın öteki hayvanı işitmesi gereken bir an vardır her zaman. Bu *öteki* gecedir. Bu hiç de ürkütücü değildir, olağanüstü hiçbir şey –hayaletler ve kendinden geçmelerle ortak hiçbir şey– söylemez yalnızca algılanamaz bir fısıltı, sessizlikten güçlülük ayırdığımız bir gürültü, sessizliğin kum akışıdır. Hatta bu bile değildir: Yalnızca bir çalışma gürültüsü, delme çalışması, toprak düzeltme çalışması, önce kesiklidir, ancak bir kez ayrımına varıldı mı, artık hiç durmaz. Kafka'nın anlatısının sonu yoktur. Son tümce bu sonu olmayan devinim üzerine açılır: "Herşey hiçbir değişiklik olmadan sürdü." Yayımcılardan biri yalnızca anlatı kahramanının öleceği son kavgayı betimleyen birkaç sayfanın eksik olduğunu ekler. Onu çok yanlış okuduğunu gösterir bu. Orada son kavga söz konusu olamazdı: Böylesi bir kavgada sonuç yoktur, daha çok da kavga yoktur, ancak yalnızca bekleyiş, yaklaşma, kuşkulanma, gitgide daha çok göz korkutan ama sonsuz, ama kararsız, hatta tümüyle kendi kararsızlığının içinde kalan bir gözdağının değişkenlikleri vardır. Hayvanın uzaklardan sezdiği, hep karşısına çıkan hep orada çalışan bu canavarsı şey, kendisidir ve eğer onun karşısında bulunabilseydi, karşılaşacağı şey, kendi yokluğu, kendisi olurdu, ama o başkalaşmış olduğundan tanıyamazdı, karşılaşamazdı. *Öteki* gece hep ötekisidir ve onu işiten kişi başkası olur, ona

yaklaşan kişi kendinden uzaklaşır, artık ona yaklaşan kişi değil de ondan yolunu çeviren, şuraya buraya giden kişidir. İlk gecenin içine girip, onun derinliğinin en dibine doğru, öze doğru gözüpekçe ilerlemeye çalışan kişi, belli bir anda *öteki* geceyi işitir, kendini işitir, kendi yürüyüşünün durmadan çınlayan yankısını işitir. Yürüyüşü sessizliğe doğrudur ama yankı sessizliği ona fısıldayan uçsuz bucaksız olarak boşluğa doğru yansıtır ve boşluk şimdi onu karşılamaya gelen bir varlıktır.

Öteki gecenin yaklaştığını hisseden kişi, gecenin, peşinde olduğu bu temel gecenin yüreğine yaklaştığını hisseder. Ve kuşkusuz "bu anda"dır ki özden uzaklaşır ve tüm olanakları yitirir. Nasıl yolcuya çölün seraplarının dayanılmaz çekiciliğine dönüştüğü noktadan kaçınması salık verilirse, onun da kaçınması gereken bu andır işte. Ama bu sakınım burada işe yaramaz: Gecedен *öteki* geceye geçebileceğimiz kesin bir an, durulması ve geri dönülmesi gereken bir sınır yoktur. Geceyarısı asla geceyarısında inmez. Geceyarısı zarlar atıldığında iner, ne var ki zarları ancak geceyarısında atabiliriz.

Demek ki ilk gecedен caymak gerekir, hiç değilse bu olasıdır, gündüz yaşamak ve gündüz için çalışmak gereklidir. Evet, bu gereklidir. Ama gündüz için çalışmak, sonunda, geceyi bulmaktır, bu da geceyi gündüzün bir yapıtı olarak ortaya çıkarmak, onu bir çalışmaya, bir eğleşmeye dönüştürmektir, yeraltı yuvasını kurmaktır ve yeraltı yuvasını kurmak geceyi *öteki* geceye açmaktır.

Özden uzaklaşma tehlikesinin kendisi temeldir. Ondan kaçmak, onu adımlarına bağlamaktır, o zaman da hep sizi izleyen ve hep sizin önünüzden giden gölgedir. Onu yönlemsel bir kararlılıkla aramak, bu da onu tanımamaktır. Onu bilmemek yaşamı daha hafif ve görevleri daha kesin kılar, ama bilmezlikte de gizlenmiştir o, unutma, kendi anısının derinliğidir. Ve onu hisseden, artık ondan kaçamaz. Ona yaklaşmış olan, onda özden uzaklaşmanın tehlikesini ayımsamış olsa bile, bu yaklaşımda özü görür, kendisini bağlı hissetse de bütün gerçekliği, bütün ciddiyeti feda eder onun için.

Nedendir bu? Hatanın gücü müdür? Gecenin büyüğü müdür? Ama bu güçsüzdür, çağırır, ancak savsayarak kendine çeker. Cezbedildiğini sanan kişi son derece savsaklandığını görür. Dayanılmaz bir çağrının baskısı altında olduğunu ileri süren kişi yalnızca kendi zayıflığının egemenliği altındadır, kendisinde direnilmesi gereken hiçbir şey olmayan olguyu dayanılmaz diye adlandırır, onu çağırılmayı çağrı diye niteler, ve bir baskı savına karşı kendi hiçliğini sırtlaması gerekir.

Öyleyse, nedendir bu? Kimileri bu tehlikeden kurtulmak için, "esin perisine" yanıt vermek için değil de yapıtlarını, içinde boşluğun sığınağında olacakları ve ancak kazarak, boşluğu derinleştirerek, çevrelerinde boşluk yaratarak kurdukları bir yeraltı yuvası gibi oluşturarak kendilerini kurtarmak için neden yapıtlara vardılar? Neden dünyaya ve çalışma gerçekliğine ihanet ettiğini bilen diğerlerinin, bunca diğerlerinin bir tek kaygısı vardır: Buldukları yerden içinde bir güvence, bir çare aradıkları dünyaya da hizmet ettiklerini düşünerek kendilerini aldatmak, - ve şimdi artık yalnızca gerçek bir çalışma devinimine ihanet etmiyorlar, onurlar, hizmetler, herşeye karşın bir görevi tamamlama, ekinin koruyucuları, halkın sözcüleri olma duygusuyla dindirdikleri bir vicdan azabıyla başı boşluklarının yanılığını ele veriyorlar. Ve belki de başkaları, bu sığınağın kendilerini korurken, onlarda başkaları, bu sığınağın kendilerini korurken, onlarda yitirmeleri gereken şeyi korumayacağı, varlıklarını pek de güven altına almayacağı, böylece, kendisine doğru kaydıkları belirsizlik noktasına yaklaşmayı, kararsızlıkla "son kavga"yı uzaklaştırmayacağı kaygısıyla yeraltı yuvasını kurmayı bile savsaklıyorlardır. Onlardan söz edildiği işitilmez artık, yol notlarını bırakmazlar, adları yoktur, adsız kalabalıkta adsızdırlar, çünkü başkalarından ayrılmazlar, çünkü belirsizliğin içine girmişlerdir.

Nedendir bu? Neden bu gidiş? Önemsiz olana doğru bu umutsuz ilerleyiş neden?

II ORPHEUS'UN BAKIŞI

Orpheus Eurydike'ye doğru indiğinde, sanat gecenin kendisi aracılığıyla açıldığı güçtür. Gece, sanatın gücüyle, onu karşılar, ilk gecenin gülyüzlü içtenliği, anlaşması ve uyuşması olur. Ama Orpheus, Eurydike'ye doğru inmiştir: Eurydike, onun için, sanatın ulaşabileceği uçtur, o, kendisini gizleyen bir adın altında ve kendisini kaplayan bir örtünün altında, sanatın, arzunun, ölümün, gecenin kendisine doğru uzanır gibi görüldüğü son derece karanlık noktadır. Gecenin özünün *öteki* gece olarak yaklaştığı andır o.

Orpheus'un yapıtı derinliğe doğru inerken ona, bu "nokta"ya, yaklaşmayı sağlamaktan oluşmaz yine de. *Yapıtı*, onu gün yüzüne çıkarmak ve ona, gün içinde, biçim, beti ve gerçeklik vermektir. Orpheus, bu "nokta"ya karşıdan bakmak dışında, gecenin içinde gecenin merkezine bakmak dışında herşeyi yapabilir. Ona doğru inebilir, hatta daha güçlü olarak, onu kendine çekebilir, ve kendisiyle birlikte onu yukarıya doğru çekebilir, ancak yönünü değiştirerek. Bu yön değiştirme ona yaklaşmanın tek yoludur: Gecenin içinde açığa çıkan gizlenmenin anlamı budur. Ama Orpheus, göç devinimi içinde, gerçekleştirmesi gereken yapıtı unuttur, ve zorunlu olarak unuttur bunu, çünkü deviniminin en son gereği, yapıt olması değil de birinin bu "nokta"nın karşısında durması, bu özün görüldüğü, temel ve herşeyden önce görünüm olduğu yerde: gecenin içinde onun özünü kavramasıdır.

Yunan miti der ki: Yalnızca, derinliğin ölçsüz deneyimi – Yunanlıların yapıta gerekli olarak kabul ettikleri deneyim, yapıtın kendi ölçsüzlüğüne dayanıklı olduğu deneyim– kendisi için yürütülmediyse yapıt oluşturulabilir. Derinlik açık açık çıkmaz karşımıza, ancak yapıtın içine gizlenerek kendini gösterir. Çok önemli, kaçınılmaz yanıt.

Ama mit Orpheus'un yazgısının aynı zamanda bu son yasaya boyun eğmek olmadığını göstermez yine de – ve kuşkusuz, Eurydike'ye yönelerek, Orpheus yapıtı yıkar, yapıt hemen bozulur ve Eurydike karanlığa döner; gecenin özü, onun bakışı altında, özden uzaklaşma olarak ortaya çıkar. Böylece hem yapıta, hem Eurydike'ye hem de geceye ihanet eder. Ama Eurydike'ye yönelmemek, pek de ihanet etmek, devininin ölçüsüz ve sakınımsız gücüne sadık olmamak sayılmaz, bu güç ki Eurydike'yi gündüz gerçekliği ve her günlük tadı içinde istemez, onu kendi gece karanlığında, uzaklaşırken, kapalı vücudu ve damgalı yüzüyle ister, onu görünür olduğu zaman değil de görünemez olduğu zaman ve bir aile yaşantısının içtenliği gibi değil de her türlü içtenliği dışarıda bırakan olgunun yabancılığı gibi görmek, onu yaşatmak değil ama onda ölümünün bütünlüğünü canlı tutmak ister.

İşte yalnızca bunu aramaya geldi Cehennem. Yapıtının bütün görkemi, sanatının bütün gücü ve güzel gün ışığının altında mutlu bir yaşam arzusu bu tek kaygıya feda edilmiştir: Gecenin içinde gecenin gizlediği şeye, *öteki* geceye, görünen gizlenmeye bakmak.

Gündüzün kanıtlanmamış delilik ya da ölçsüzlüğün kefaleti olarak yargıladığı son derece sorunlu bir devinim. Gündüz için, Cehenneme iniş, boş derinliğe doğru devinim, ölçsüzlüktür zaten. Orpheus'un kendisine "geri dönmeyi" yasaklayan yasaya aldırış etmemesi kaçınılmazdır, çünkü daha karanlıklara doğru ilk adımlarında çiğnemiştir onu. Bu gözlem bize, aslında, Orpheus'un Eurydike'ye dönmekten caymadığını hissettirir: Karanlığın yokluğunda, yokluğunu gizlemeyen, sonsuz yokluğunun varlığı olan bu örtülü varlıkta onu görünmezken gördü, ona dokunulmamışken dokundu. Eğer Orpheus Eurydike'ye bakmamış olsaydı, onu cezbetmemiş olacaktı ve kuşkusuz Eurydike orada değildir, ama Orpheus'un kendisi de bu bakışta yoktur, o Eurydike'den daha ölü değildir, dinlenme, sessizlik ve son olan dünyanın bu sakin ölümünden değil de sonsuz ölüm, sonun yokluğunun sınanması olan o öteki ölümden ölmüştür.

Orpheus'un girişimini yargılayan gündüz, sabırsızlık ettiği için kınar da onu. Orpheus'un yanlışı kendisini Eurydike'yi görmeye ve ona sahip olmaya götüren arzuda yatar görünür, tek yazgısı da ona şarkı söylemektir. Aneak şarkıda Orpheus'tur, o ancak şiirin bağrında Eurydike'yle ilişkide bulunabilir, ancak şiirin ardından ve onun aracılığıyla yaşam ve gerçeklik kazanır ve Eurydike, şarkının dışında onu bir gölgeye dönüştüren ve onu ancak orfik* ölçü uzamında özgür, canlı ve

* Eski Yunan dini Orfizme değgin (Çcv.)

egemen kılan bu büyüdü bağımlılıktan başka hiçbir şeyi temsil etmez. Evet, bu doğrudur: Yalnızca şarkıda, Orpheus Eurydike üzerinde bir güce sahiptir, ama yine şarkıda Eurydike yitmiştir ve Orpheus da kendini dağıtmış Orpheus, şarkının gücünün şimdiden onu dönüştürdüğü "sonsuz dek ölü"dür. Eurydike'yi yitirir, çünkü şarkının ölçülü sınırlarının ötesinde arzular onu ve kendini yitirir, ama hem bu arzu hem yitik Eurydike hem de kendini dağıtmış Orpheus şarkıya gereklidirler, sonsuz başıboşluğun sınanması yapıta nasıl gerekliyse öyle.

Orpheus sabırsızlık ettiği için suçludur. Yanılgısı sonsuzu tüketmek istemek, bitmez tükenmeze bir sınır koymak, yanılgının devinimini sonuna dek savunmamaktır. Sabırsızlık zaman yokluğundan kaçmak isteyenin hatasıdır, sabır da zaman yokluğunu, başka türlü ölçül-müş bir başka zamana dönüştürerek ona egemen olmaya çalışan kur-nazlıktır. Ama gerçek sabır sabırsızlığı dışlamaz, onun içidir, durmaksızın çekilmiş ve katlanılmış sabırsızlıktır o. Demek ki Orpheus'un sabırsızlığı da doğru bir devinimdir: Kendi tutkusu, en büyük sabrı ve ölümden sonsuz eğleşmesine dönüşecek olan şey onda başlar.

Esin

Dünya Orpheus'u yargılasa da yapıt onu yargılamaz, yanlışlarını ortaya çıkarmaz. Yapıt hiçbir şey söylemez. Sanki yasaya uymayarak, Eurydike'ye bakarak, Orpheus'un bütün yaptığı yalnızca yapıtın derin gereğine boyun eğmekmiş gibi, sanki bu esinli devinimle Cehennem'den karanlık gölgeyi kapıp kaçırmış, onu, haberi olmadan, yapıtın büyük aydınlığına götürmüş gibi olup biter herşey.

Şarkıyı dert etmeksizin, yasayı unutturan arzusunun sabırsızlığı ve sakınımsızlığı için Eurydike'ye bakmak, işte *esin* budur. Öyleyse esin gecenin güzelliğini boşluğun gerçekdışılığına mı dönüştürecek, Eurydike'den bir gölge ve Orpheus'tan sonsuz dek ölüyü mü yaratacaktır? Esin, gecenin özünün özdeş ve ilk gecenin konuksever derinliğinin *öteki* gecenin yanıltıcı tuzağı olduğu bu sorunlu an mı olacaktı öyleyse? Başka türlü değildir. Esinin yalnızca başarısızlığını önceden sezeriz, yalnızca yolunu şaşırılmış şiddetini sonradan tanırız. Ancak eğer esin Orpheus'un başarısızlığını ve iki kez yitirilmiş Eurydike'yi söylerse anlamsızlığı ve gecenin boşluğunu söyler, esin dayanılmaz bir devinimle Orpheus'u bu başarısızlığa ve bu anlamsızlığa doğru çevirir ve zorlar sanki başarısız olmaktan caymak başarılı olmaktan caymaktan çok daha önemliymiş gibi, sanki anlamsız, özdeş, yanlış olarak adlandırdığımız şey, bunun sakıncasını kabul eden ve kendini olduğu gibi

buna bırakan kişiye her türlü gerçekliğin kaynağı olarak görünebilir-miş gibi.

Bu esinli ve şaşırıp kalmış bakış Orpheus'u herşeyi, yalnızca kendini, yalnızca günün ciddiyetini değil de gecenin özünü yitirmeye götürür: Bu kesindir, ayrıksızdır. Esin Orpheus'un yıkımını ve yıkımının kesinliğini dile getirir ve bunu gidermek için yapıtın başarısını vaat etmez, yapıtta Orpheus'un ülküsel utkusunu ya da Eurydike'nin kurtuluşunu belirtmediği gibi. Yapıt, esin tarafından, en az Orpheus'un gözünün korkutulduğu denli tehlikeye düşürülmüştür. Bu anda, kendisinin aşırı belirsizlik noktasına ulaşır. Bu nedenle, öylesine sık ve öylesine güçlü bir biçimde direnir kendisini esinleyen şeye. Yine bu nedenle Orpheus'a şunları söyleyerek kendisini korur: Ancak eğer *ona* bakmazsan bana sahip olacaksın. Ama bu yasaklanmış devinim tam olarak Orpheus'un yapıtı onu sağlayan şeyin ötesine taşımak için yapması gereken şey, ancak yapıtı unutarak, ona gecedan gelen, geceye kökeni olarak bağlı olan bir arzunun sürüklemesi içinde yapabildiği şeydir. Bu bakışta, yapıt yitmiştir. Onun kesinlikle yittiği, yapıttan daha önemli, ona oranla önemden daha yoksun bir şeyin kendini gösterdiği ve gerçekleştiği tek andır bu. İçinde yittiği arzulu bakış dışında yapıt herşeydir Orpheus için öyle ki yine yalnızca bu bakışta kendini aşabilir, kökenine bağlanabilir ve kendini olanaksızlık içinde feda edebilir.

Orpheus'un bakışı onun yapıta son bağışdır, bu bağışta Orpheus yapıtı reddeder, arzunun ölçüsüz devinimiyle kökene doğru yönelerek onu harcar ve bilmeden yine yapıta doğru, yapıtın kökenine doğru yönelir.

Demek ki herşey Orpheus için başarısızlığın kesinliğinde yok olup gider, orada, buna karşılık, yalnızca yapıtın belirsizliği vardır çünkü yapıt var mıdır ki? İçinde başlangıcın ışığının ve kararlılığının parladığı en kesin başyapıt karşısında, sönen bir şeyin, birdenbire yeneden görünmez olmuş, artık orada olmayan, hiç orada olmamış olan yapıtın karşısında da olabiliriz. Bu birdenbire ortadan silinme Orpheus'un bakışının uzaklardaki anısıdır, kökenin belirsizliğine hüznün verici geri dönüşüdür.

Bağış ve özveri

Böylesi bir anın esin hakkında bildirir gibi görüldüğü şey üstünde ısrar etmek gerekseydi şunu söyleyebilirdik: Bu an esini *arzu*ya bağlar.

Yapıtın kaygısı içine içinde yapıtın feda edildiği *aldırmazlık* devinimini sokar: Yapıtın son yasasına uyulmamıştır, Eurydike yararına, karanlık yararına yapıta ihanet edilmiştir. Aldırmazlık özverinin devinimidir, özveri yalnızca aldırılmaz, düşüncesizdir, belki yanılıdır, yanılı gibi hemen cezasını çeker, ama düşüncesizliğe, aldırılmazlığa ve suçsuzluğa öz olarak sahiptir. Bu gösterişe kaçmayan özveride kutsalın ta kendisi, yanına yaklaşılmaz derinliği içinde gece, kutsallığa saygısızlık bile olmayan, kutsal şeylere saygısızlık eden bir eylemin ağırlığına yada ciddiyetine hiçbir biçimde sahip olmayan aldırılmaz bakışla, kendisi kutsal olmayan ama bu ulamların berisinde bulunan özdeşine geri verilmiştir.

Orpheus'u izleyen temel gece –aldırılmaz bakıştan önce– şarkının büyüleyiciliği içinde tuttuğu, böylece şarkının sınırları ve ölçülü uzamı içinde kalmış olan kutsal gece, kuşkusuz, bakıştan sonra dönüştüğü işe yaramaz boşluktan daha varsıl, daha yücedir. Kutsal gece Eurydike'yi kapatır, şarkıyı aşanı şarkının içine kapatır. Ama o da kapatılmıştır: Bağlanmış, arkadan gelendir, kuralların gücüyle yönetilen kutsallıktır, düzen, doğruluk anlamına gelen bu sözcük, hak, 'I'ao'nun yolu ve Dharma'nın eksenidir. Orpheus'un bakışı onu çözer, sınırları yıkar, özü içeren, elinde tutan yasayı bozar. Orpheus'un bakışı, böylece, özgürlüğün son anı, Orpheus'un kendisinden kurtulduğu ve daha önemlisi, yapıtı kaygısından kurtardığı, yapıtın içinde olan kutsallığı kurtardığı, kutsallığı kendisine, özünün özgürlüğüne, özgürlük olan özüne *verdiği* andır (Esin, bunun için, tam anlamıyla bağıştır.) Herşey demek ki bakışın kararlığında olup biter. Gecenin özünü çözen, kaygıyı kaldıran, dur durak bilmeyeni keşfederek onu durduran bakışın gücüyle işte bu kararlılık içinde kökene yaklaşmıştır: Arzu, aldırılmazlık ve yetke anı.

Esin, Orpheus'un bakışıyla, *arzuya* bağlanmış, Arzu *sabırsızlık* tarafından *aldırılmazlığa* bağlanmış. Sabırsız olmayan asla aldırılmazlığa, kaygının kendi saydamlığı ile birleştiği bu ana varamaz; ancak sabırsızlıkla yetinen, hiçbir zaman Orpheus'un aldırılmaz, uçarı bakışına sahip olamaz. İşte bu nedenle sabırsızlık derin sabrın yüreği, sonsuz bekleyişin, sessizliğin, sabrın sakınımının yalnızca yüksek gerilimi yakan kıvılcım olarak değil de aynı zamanda bu bekleyişten kaçan parlak nokta, aldırılmazlığın mutlu rastlantısı olarak da sabrın göğsünden fıskırtıkları katıksız parıltı olmalıdır.

Sıçrama

Yazmak Orpheus'us bakışıyla başlar ve bu bakış yazgıyı ve şarkının kaygısını bozan arzunun devinimidir ve bu esinli ve aldırılmaz kararlılıkta, kökene ulaşır, şarkıyı kutsar. Ancak bu ana doğru inmek için, Orpheus'a öncelikle sanatın gücü gerekmiştir. Bu demektir ki ancak yine de kendisine doğru yalnızca yazma devinimiyle açık uzam içinde yönelebileceğimiz bu ana ulaşırsak yazabiliriz. Yazmak için önce yazmak gerekir. Yazmanın özü, deneyimin güçlüğü ve esinin sıçraması da bu çelişki içinde yer alır.

III

ESİN, ESİN YOKLUĞU

Sıçrama esinin biçimi ya da devinimidir. Bu biçim ya da bu devinim esinden yalnızca kendisini haklı gösteremeyen şeyi yaratmakla kalmaz aynı zamanda onun en önemli niteliğinde bulur kendini: Aynı zamanda ve aynı ilişki içinde, sıkı sıkıya birbirine karışmış esin yokluğu, yaratıcı güç ve verimsizlik olan bu esin içinde. Hölderlin, şiirsel zamanı yıkım zamanı olarak hissettiğinde, içinde 'Tanrıların olmadığı ama 'Tanrı'nın yokluğunun bize yardım ettiği, *Gottes Feh! hilft*, koşulu sınırlar. Kuraklık durumunun kendisini sıkıntıya soktuğu ve kahramanlara özgü bir kararlılıkla kendisini oraya kapatmış olan Mallarmé bu yoksunluğun basit bir kişisel güçsüzlüğü dile getirmediğini, yapıtın yoksunluğun anlamına gelmediğini ancak yapıtla buluşmayı, bu buluşmanın göz korkutucu derinliğini haber verdiğini de kabul eder.

Özdevimli yazı

Zamanımızda ve yanlış anlamalar ile kolaya kaçan yorumların yoksullaştırdığı ancak aynı zamanda koruduğu bir biçimde, özdevimli yazının değerini kararlılıkla dile getirirken gerçeküstücülüğün bulduğu ve André Breton'un elinde tuttuğu esinin temel görünümü budur işte. Bu buluş ne getiriyordu? Görünüşe bakılırsa belirttiği şeyin tersini: Bir kolaylık yöntemi, hep hazır ve hep etkili olan bir araç, herkese yakınlaştırılmış ve birdenbireliğin başarılı sunumuna dönüşmüş şiir. Herkes, birdenbire ve yetkin bir ozana dönüşüyordu. Dahası, değişmez ve salt olan şiir varlıktan varlığa geçiyordu ve hiç kimse olmaksızın her birinde yazılıyordu.

Görünüm böyleydi – zaten sorgulama zahmetine değen güzel bir mit vardı orada. Ancak, gerçekte, en kolay aracın ortaya çıktığı yerde bu kolaylığın arkasına gizlenen şey aşırı bir zorunluktan ve bu kesinli-

ğın arkasındaki herkese sunulmuş olan ve yatkınlığa yönelmeksizin ve ekine başvurmaksızın herkeste ortaya çıkarılmış olan bu yetenek yanına varılamazın güvensizliği, araştırılmış bile olamayacak şeyin sonsuz deneyimi, kendini kanıtlamayanın, aslında araştırma olmayan bir araştırmamanın ve asla verilmiş olmayan bir varolmanın sınanmasıydı. Bizi birdenbireliğe yönelttiği için özdevimli yazıya şüirden daha yakın hiçbir şey yok gibidir. Ama birdenbirelik yakın değildir, bize yakın olandan daha yakın değildir, bizi sarsar, Hölderlin'in dediği gibi, sarsılmanın korkunç gücüdür.

André Breton, böylesi bir kendiliğindenliğin güç yanını vurgular. "Bu fırsatla, şöyle bir değinerek, az ya da çok direngenlikle, özdevimli yazı ya da başka her türlü etkinlik biçimine kendini bağlamış olan ya da bağlayanlara karşı zaman zaman yöneltmiş olan *tembellik* suçlamasını çürütmekten geri kalmayacağım. Bu yazının gerçekten özdevimli olması için, yazının dış dünyanın isteklerinden olduğu gibi çıkar güden, duygusal, vb.. türdeki bireysel kaygılardan da uzaklaşma koşulları içinde yer almayı başarmış olması gerekir aslında. Bugün hâlâ, enine boyuna tartılmış düşüncenin gereklerini yerine getirmek, bu düşünceyi artık yalnızca *karanlığın ağzının söylediklerini*⁽¹⁾ işitecek kulağa sahip olacak biçimde tümüyle kullanılabilirliğe koymaktan karşılaştırılmaz ölçüde daha basit, daha az zahmetli görünür bana."

Şiir ile düşünce olmaksızın gerçekleşen yazının bu buluşmasında öncelikle ortaya çıkan şeyin baskılardan kaçma kararı olması doğaldır: Akıl bizi gözler, eleştirel düşünce biçimi bizi durdurur, toplumdaki kurallara ve uzlaşmalara göre konuşuruz. Özdevimli yazı bu güçlerin uzağında, günün içinde, ancak günün dışındaymış gibi olan, geceye özgü bir biçimde, güne ait olandan ve onun rahatsız edici bakışından kurtulmuş bir yazma aracı koyar gözlerimizin önüne. Gerçeküstücülüğün tarihinde, yazma özgürlüklerinin "uyku deneyimlerine" bağlı olması, onların daha yatıştırılmış, daha az tehlikeli bir biçimi gibi olması buradan gelir. Breton'un arkadaşlarından her biri safça daha önceden tasarlanmış bir uykuda geceyi arıyordu, her biri alışılmış beninin dışına kayıyordu ve kendini daha özgür, daha geniş bir uzamın efendisi sanıyordu. Bu, "temel akıl sağlığını göz önüne alarak" son verilmesi gereken karışıklıklara neden oldu. Sakınının burada yapacağı şey olmadığını söyleyebilirdik kendimize. Ama sakınımsızlık pek de uzağa götürmüyordu, örneğin Desnos'u kendini yitirmeye, kendisinden uzakta yolunu şaşırırmaya değil de, Breton'un dediği gibi "dikkatini yalnız kendisi üstünde yoğunlaştırmak istemeye" götürdü.

Özdevimli yazı baskıları kaldırma, araçları askıya alma, her türlü aracılığı yadsıma eğilimindeydi, yazan eli kökense bir şeyle ilişkiye sokuyordu, bu etken elden egemen bir edilgenlik, "kalem tutan el", bir araç, kölelere özgü bir alet değil de üstünde artık hiç kimsenin hakkı olmadığı, hiç kimseye ait olmayan, yazmaktan başka hiçbir şey yapamayan ve bilmeyen bağımsız bir güç; (tam olarak onu kullanmak istemek hatasını yapmış olan) büyüünün söz ettiği bu ünlü ele benzer ölü bir el yaratıyordu.

Bu el dilin derinliğini hizmetimize sunar gibidir, ancak, gerçekte, bu dilde hiçbir şeye sahip değiliz, aynı biçimde bizi terketmiş olsa ya da terketmenin kendine özgü ortamına, kaynağın, desteğin, tutunma noktasının, durağın kalmadığı yere bizi çekse bile bize o denli yabancı olan bu ele sahip değiliz.

Özdevimli yazının bize öncelikle anımsattığı şudur: Bize yaklaşımını sağladığı dil bir güç değildir, söyleme gücü değildir. Onda, hiçbir şey yapamam ve "ben" konuşmam.

Yine de, aynı zamanda ve başarıyla, herşeyi söyleme özgürlüğünü sağlamaz mı bize? Sanatçıyı başka güçlerin, güzelduyusal, törel ya da yasal, yargılamasından kurtararak onu adeta herşeyin merkezine yerleştirmiş mi? Sanatçı, onu herşeye açan ve herşeyi onun gözlerinin önüne seren sınırsız bir tutkudan sorumsuz görünür demek ki. Her yer onun vatanıdır, herşey onu ilgilendirir ve onun herşeye bakma hakkı vardır. Bu çekici ve altüstü edicidir.

Seçmemek hakkı bir ayrıcalıktır ancak çok yorucu bir ayrıcalıktır. Seçmemek hakkı aynı zamanda seçmeyi yadsıma, hiçbir seçimi onaylamama görevi, içinde yaşadığımız dünyanın doğal düzeninin bize önerdiği (ya da aşkın veya içkin bir yasanın dile getirdiği her türlü düzenin bize önerdiği) bu seçimden kaçmak gereklidir. Dahası, törel bir tür kararlılıkla, tersine çevrilmiş çileli bir sıkıdüzenle seçmeyi yadsımak değil de artık seçmenin olası olmadığı ana ulaşmak, söylemenin herşeyi söylemek olduğu, ozanın kendini hiçbir şeyden kurtaramayan kişiye dönüştüğü, hiçbir şeyden yolunu çeviremediği, kendini korumasızca yabancılığa ve varlığın ölçüsüzlüğüne bıraktığı noktaya varmaktır söz konusu olan.

Kendisinde genellikle çok özel bir eğlencenin buluşunu görmekle yetindiğimiz özdevimli yazı başlangıçtaki şiirsel gereklige biçim vermekten başka bir şey yapmaz demek ki, bu gerekligin Rilke'yi son derece tedirgin ettiğini gördük, Hugo von Hofmannsthal da, krallığının anahtarlarını şiire geri vermeye çalışırken, 1907 tarihli denemesi,

Ozan ve Bu Zaman'da esinli hakkında şunları söylediğinde yine bu gerekliliği dile getirmeye yönelmiştir: "Sessizce yer değiştirerek, yalnızca göz, kulak olarak ve ancak üstüne dayandığı nesnelere rengini alarak oradadır. İzleyicidir, hayır, gizli arkadaş, her nesnenin sessiz kardeşidir ve renklerinin değişimi onun için özel bir acıdır. Çünkü herşeyden acı çeker ve acı çektiği anda zevk alır. Bu acılı zevk alma gücü, yaşamının tüm anlamı buradadır işte. Olayları böylesine hissetmekten acı çeker, her birinden de ve hepsinden birlikte acı çeker, özel olarak sahip oldukları şeylerden ve onları birleştiren tutarlılıktan acı çeker, onlarda yüceltilmiş, değersiz, ulu, bayağı olan şeylerden acı çeker, onların durumlarından ve düşüncelerinden acı çeker... Hiçbir şeyi savsaklayamaz. Hiçbir varlığa, hiçbir nesneye, hiçbir hayale, insan beyninden doğmuş hiçbir düşüme gözlerini kapatmasına izin verilmemiştir. Sanki gözlerinde gözkapakları yokmuş gibi. Onu sıkıştıran düşüncelerden hiçbirini başka bir düzene ilişkin olduğunu öne sürerek kovmak hakkına sahip değildir çünkü ona ait olan düzende, her nesne yerini bulmalıdır. Onda herşey birbiriyle buluşmalıdır ve buluşmak ister... Hiçbir şeye onun ruhuna ulaşmayı yasaklamamak; boyun eğdiği tek yasa budur.⁽²⁾" Ve Hofmannsthal esinin aydınlatmaya çalıştığımız, kendisinde eksik olduğu kişide bir güçsüzlük olmayan ancak, bu eksiklikte, var olmasının derinliğini, bolluğunu ve gizemini de dile getiren bu yanına anıştırma yapar: "... Ozan durmaksızın dünyanın tüm nesnelere düşünüyor değildir, onlar onu düşünürler. Onun içinde, ona egemendirler. Verimsiz saatleri, bunalımları, şaşkınlıkları bile her türlü kişisel özellikten uzak durumlardır, depremçilerin sızramalarıyla çakışır ve yeterince derin olabilecek bir bakış şairlerin ta kendisinden daha da gizemli gizler okuyabilirdi orada."

Fısıltının tüketilemez niteliği

André Breton'un *İlk Bildirge*'de görkemli bir biçimde dile getirdiği gibi, ozana "Hoşunuza gittiği ölçüde sürdürünüz. Fısıltının tüketilemez niteliğine güveniniz" dediğinde öyle görünür ki, bu yolla, bize yalnızca şiirsel esinin varlığı hissettirilmiştir. Esinin ilk niteliği tüketilemez olmaktır çünkü o kesintisiz yaklaşımdır. Esinli olan –öyle olduğunu sanan– kişi sonsuza dek konuşacağı, yazacağı duygusuna kapılır. Rilke *Dualar Kitabı*'nı yazdığında artık yazmayı durduramayacağı izlenimine kapıldığını belirtir. Van Gogh da artık çalışmayı durduramadığını söyler. Evet, bunun sonu yoktur, bu konuşur, bu konuşmayı kesmez, sessizliği olmayan dildir çünkü sessizlik onda konuşur. Özde-

vimli yazı bu sessizliği olmayan dilin, bizim yanımızda, bizim ortak sözumüz altında açılmış olan ve bitmez tükenmez bir kaynak gibi görünen bu sonsuz fısıltının doğrulanmasıdır. Yazan kişiye der ki: Sana bütün sözcüklerin anahtarını veriyorum. Verilmiş çok güzel bir sözdür bu, herkesin sanki: 'Tüm sözcüklere sahip olacaksın, denmiş gibi yorumlamak için vermekte acele ettikleri bir söz. Ancak ona söz verilmiş olandan daha fazlasıdır, yalnızca sözün tümü değil de köken olarak söz, kökenin, konuşmanın şu ya da bu sözden değil de sözün olanağından önce geldiği, konuşmanın her zaman kendinden önce geldiği yerin saf olarak fıskırmasıdır.

Esinin ya da özdevimli yazının bizi kendisine doğru çevirdiği noktanın, yanına varmakta özgür olduğumuz bu tümüyle bir araya getirilmiş, bizim içimizde, bizi yok ederek, bizi hiç kimseye dönüştürerek kendine giriş yolu açan bu sözün kendisiyle hiçbir şeyin söylenebilmiş olmadığı söz olması önceleri ortaya çıkmaz – bu devinimin anlaşılmağı buradadır. 'Am tersine, öyle görünür ki, eğer onunla ilişkimizi sürdürürsek, herşey söylenebilecektir, söylenmiş olan herşey kökeninin saflığına ilişkin olacaktır. Hem –az ya da çok yetenkle, kaynakla– günlük sözcüklere sahip olan kişi hem de içinde dilin kullanılabilir olmadığı, içinde yaklaşan bu yansız, belirsiz söz, sözün varlığı, kendisinden hiçbir şey yapılamayan aylak söz olduğu dilin bu anına değen kişi olmak olasıymış gibi görünür. Ve yazar biri ve diğeri –sözcüklere sahip olan adam ve içinde dilin oluşturduğu kullanılmayan her türlü bölünmeden kaçtığı, tümüyle belirsiz olduğu bu yer– olarak kaldığına inandığı için kullanılmaya sahip olabileceği ve, bu kökensel sözde, herşeyi söyleyebileceği ve herşeye ses ve söz verebileceği yanılığına düşer.

Ancak bir yanılığ mıdır bu? Eğer öyleyse, sanatçıya kolay bir görüntü sağlayan bir serap gibi değil de kendisini güvenli yolların dışına çeken ve onu en güç ve en uzak yola doğru sürükleyen bir girişim gibi kabul ettirir kendini. Esin gerçek aydınlığı içinde yavaş yavaş görünür demek ki: Güçlüdür ama onu karşılayan kişinin çok güçsüzleşmiş olması koşuluyla. Ne dünyanın kaynaklarına ne de kişisel yeteneğe gereksinimi vardır ancak aynı zamanda bu kaynaklardan caymış olmak, artık dünyada desteği olmamak ve kendinden kurtulmuş olmak gerekir. Genelde söylendiği gibi, büyüleyicidir, zamanın uzun ilerlemeleri olmaksızın, aracı olmaksızın, bir anda devinime geçer. Bu demektir ki: Zamanı yitirmek, devinime geçmek hakkını ve yapmak gücünü yitirmek gerekir.

Esin ne denli katıksızsa onun kendisine doğru çektiği uzama giren, orada kökene daha yakın çağırışı duyan kişi o denli yoksullaşmıştır, kendisine dokunduğu varsıllık, bu kaynak bolluğu aynı zamanda aşırı yoksullukmuş, özellikle yadsımanın bolluğuymuş, ondan üretmeyen, sonsuz bir aylaklığın içinde gezinen kişiyi yaratıyormuş gibidir sanki. Yaygın anlayış en esinli sanatçıların karşı karşıya kaldığı verimsizlik durumunun esinin –bu verilmiş ve geri alınmış olan iyilik– birdenbire onlarda eksik olduğu anlamına geldiğine inanmak yanılgısını göstermiştir demek ki. Daha çok, esin ile esin yokluğunun birbirine karıştığı bir noktanın, esinin, bu, görevler, edinilmiş biçimler ve doğrulanmış sözler dışındaki devinimin kuraklık adını aldığı, bu güç yokluğuna, sanatçının boşuna sorguladığı, içinde, gezici bir sözü ararken esinin çok fazla katıksız gücüne direnememiş olan kişinin bulunduğu, hem olağanüstü hem umutsuz, geceye ilişkin bir durum olan bu olanaksızlığa dönüştüğü uç bir noktanın var olduğunu söylemek gerekir.

Lord Chandos

Lord Chandos'un Mektubu'nda, Hugo von Hofmannsthal içinde esinin kısırlıkla aynı görünümü paylaştığı, sözcükleri donduran ve düşünceleri uzaklaştıran büyü olduğu bu askıya alma ve durdurma durumunu betimlemiştir. Lord Chandos, Francis Bacon'a neden her türlü yazınsal kaygıdan caydığını açıklamaya çalışır. Çünkü, der, "düşünceyle ya da sözle, herhangi bir konuyu tutarlılıkla inceleme yeteneğini tümüyle yitirdim". En genel ve en yüce sözcükler karşısında, bir rahatsızlık duyar, onların değerleri hakkında yalın bir kuşku ya da yerinde-likleri üstünde bir duraksama değil de bozulan bir gerçekliğin, çürüyen ve toza dönüşen bir şeyin verdiği izlenimdir bu. Sözcüklerin onda eksik olmasından değildir bu, ama onlar Chandos'un gözlerinin önünde dönüşüm geçirirler, gösterge olmayı kesip bakışlara, boş, çekici ve büyüleyici bir ışığa dönüşürler, artık sözcük değil de bu sözcüklerin varlığı, özdevimli yazının bizi kendisiyle ilişkiye sokmak isteyeceği bu temel edilgenliktir. "Yalıtılmış sözcükler çevremde yüzüyordu; donuyorlardı ve benim üstümde durağanlaşan ve benim de kendi gözlerimi üstüne dikmeye zorlandığım gözlere, bakış içine daldığında insanın başını döndüren, durmaksızın çevrine çevrine dönen ve kendilerinin ötesinde boşluğun olduğu çevrıntilere dönüşüyorlardı." Aynı zamanda, Lord Chandos bu dönüşümün bir başka yanını da betimler: Sözcükler yitmiştir, nesnelere kullanımsız olmuşlardır ama, bu eksiklikten korunarak, olayların derinliği ile yeni bir ilişki, bir başka dilden, ozanın

seçmeyi yadsımaya dönüştüğünde olduğu sonsuz kabullenmeye karşılık verebilecek, aynı zamanda olayların özünde bulunan sessizliği kapatabilecek, bilinmeyen ilişkilere ilişkin bir önsezi oluşur. Hofmannsthal bu deneyime uyumlu hüznünün biraz yumuşak biçimini verir ancak, hiçbir sanatçının kendisinden kaçamadığı ve ona, sorumluluk almayana, yapamayacağı şeyin sorumluluğunu zorla kabul ettiren ve söyleyemeyeceği ve söylenemeyen şeyin suçunu ona yükleyen gerekliliği hissedilir kılmak için hiç değilse bu etkileyici imgeyi bulur: "Acı vermeyi bırakmayan bir kesinlikle, o anda hissettim ki, ne gelecek yıl ne daha sonraki ne de yaşamımın hiçbir yılında Latince olsun, İngilizce olsun hiçbir kitap yazmayacağım ve bu, garip ve cansıkıcı bir nedenle... Söylemek istediğim şu ki, kendisinde bana belki de yalnızca yazmak değil de düşünmek yeteneğinin verilmiş olacağı dil ne Latince, ne İngilizce, ne İtalyanca ne de İspanyolca'dır. Bu, bir tek sözcüğünü bile bilmediğim bir dil, bu dilde dile getirilmemiş şeylerin benimle konuştuğu ve belki bir gün, gömütün dibinde, kendisi aracılığıyla bilinmeyen bir yargıç önünde kendimi temize çıkarmak zorunda olacağım bir dildir."

Max Brod Kafka'nın *Lord Chandos'un Mektubu*'nu ona yakın bir betik biçiminde okumuş olduğunu aktarır ve Kafka'nın, yazdığı zaman, kendisini, kendi dilinin özü hakkında, bu bilinmez dilin yargılandığını hissettiğinden kuşkumuz olamaz. Bu bilinmez dil Kafka'nın egemeni değil de sorumlusu olduğu dildir ve bu dil onu işitilmesinin kendisine yasaklandığı ancak yerindeliliğinin zorla kabul ettirildiği bir söze mahkûm etmek için, acılar ve aşırıya kaçan suçlamalar arasında, onu yazma hakkından, öncelikle kendisine ait olan bu keyifli ve biraz değerli yetenekten gitgide uzaklaştırıyordu. Aşırı derecede güçlü bir devinimle, içinde gerçeğin olmadığı, sınırların yok olduğu, ölçsüzlüğe teslim edildiğimiz bir uzama çekildik ve doğru bir yöntem sürdürmek, ölçüyü yitirmemek ve yanılığın temeline inerek gerçek bir söz aramak yine orada bize zorla kabul ettirildi.

Sanki yalnızca esinin sonsuz gücünden kaçarak kısırlıktan kaçabilmişiz gibi, sanki –madem ki gerekli– yalnızca katıksız yazma gereksinimine direnerek, yazılanın, bu ancak kendisini sessizliğe tutsak ederek dile getirebildiğimiz ne başlangıcı ne sonu olan sözün, yaklaşmasından kaçınarak yazabilirmişiz gibi yine de üretken olmak istiyorsak karşısında kendimizi savunmamız gereken bir devinimdir bu. Esinin çağrısına bağlı olan ve kitapların yalnızca yüce bir sözün gitgide değerini yitiren bir yankısı olacağı için değil de onları ancak kendileri-

ni esinleyen şeyi susturarak, anımsattıklarını ileri sürdükleri devinimde kusur ederek, "fısıltı"yı durdurarak yazdığımız için zorunlu olarak açığa vurduğumuz büyüleyici acı buradadır.

Yazmak ve üretmek isteyenin sürekli olarak içinde bu coşkuyu bastırması gerekir. Egemenlik yaratıcının kendisi aracılığıyla onu sürükleyen gücü yatıştırdığı ve aldattığı bu uykuyu varsayar. Yalnızca, etkinliği ve kökensel sözün çevreye yayıldığı merkez arasına bir uykunun süresini, derinliğini koymuş olduğu için yaratıcı ve yeteneklidir, dünyada izini bırakan bu yeteneğe sahiptir: Bilinçliliği bu uykudan oluşturulmuştur. Bir anlamda, uykudan uzaklaşmak için uyumamıza karşın eğer gerçeküstücü deneyimler bizi esinde uykuyla aynı doğaya sahip bir olay görmeye çağırırsalardı demek ki onlar hakkında yanılırdık ve onlar bizi esinin bulunduğu yer hakkında yanıltırlardı. Kafka, birçok kez, Gustav Janouch'a demiştir ki: "Bu korkunç uykusuz geceler olmasaydı, genelde yazamazdım." Onu derinlemesine anlamak gerekir: Esin, bu son bulamayan gezici söz *uzun uykusuzluk gecesidir* ve ondan yolunu çevirerek kendisini savunmak içindir ki yazar en sonunda gerçekten yazacak noktaya varır, bu etkinlik onu uyuyabileceği dünyaya geri verir. İşte yine bu nedenle gerçeküstücülük düşe bel bağlar-ken güvendiği uyku değildir: "Esin" ve düş arasında bir ilişki varsa, bu düşün uykunun bağrında uyumayı yadsımaya, düşün içinde uykuya dönüşen uyuma olanaksızlığına bir anıştırma olmasındandır. Gerçeküstücü ilk yapay uykuları benimseyenler kendilerini uykuya bıraktıklarını sanıyorlardı. Ancak yapay uyku uyutmaktan değil de uyumayı engellemekten, toparlanmış bir gecenin içinde, edilgen, boyun eğen bir ışığı, büyüleyen gücün kendisiyle ilişkiye girdiği, herşeyin imgeye dönüştüğü bu ayrılmış yerde kendisine dokunduğu uyuşmuş bilinçliliğin, sönmeyi beceremeyecek, noktasını sürdürmekten oluşur. Esin bizi yavaşça ya da coşkunlukla dünyanın dışına iter ve bu dışarısında, dinlenme olmadığı gibi uyku da yoktur. Belki onu gece olarak adlandırmalıyız ancak tam olarak gece, gecenin özü bizim uyumamıza izin vermez. Onda, uykunun içinde sığınak bulunmamıştır. Uyku içinden geçerek gündüzden değil de çıkışsız olan geceden kaçmaya çalıştığımız bir çıkış yeridir.

Yapıt, esine giden yol.

Özdevimli yazının başarısızlıkları André Breton'un cesaretini kırmaz; onun gözünde, özdevimli yazının temsil ettiği gerekliliği hiçbir biçimde indirmez. Ondan kesin bir başarı ummayı ve hatta onun bir

araç gibi kendi kendisini temizlemesini istemeyi sürdürürse bu umut, sanatçının yapıt yaratmak isteyip de onu esinleyen şeyi ele vermeyi istemediğinde, uzlaşmazla uzlaşmaya ve temel aylıklıkla karşı karşıya gelmesi gereken yerde yapıtı bulmaya kalkıştığı zaman onu koruyan umuda benzer. Bu acılı deneyim ancak başarısızlığın örtüsü altında yürütülebilir, yine de eğer deneyim başarılı olmayan son derece sakıncalı devinimse ondan çıkan başarı olarak adlandırırız, bu acıyı da mutluluk olarak, bu duyarlıksız yoksulluk da esinin bütünlüğüne dönüşür: Bu çalışkan, yorulmaz umutsuzluk, çalışmadan elde edilmiş bir yeteneğin talihi ya da lutfudur. Deneyimin içinde sanatçının karşılaştığı şeyi onlardan biri söyler bize: "İ'ablolarım değersizdir", "Ben, ressam olarak, asla önem kazanamayacağı kesinlikle bunu hissediyorum" Deneyimin gerçeği buradadır: Bu *değersiz*in uzamında direşmek, gerçekleştirmeye kaygısını ve giderilemeyecek bir başarısızlığın yıkımına katlanarak kusursuzluk hakkını elde tutmak gerekir. Ne var ki, bizim için, bu başarısızlığın adı Van Gogh'tur ve yıkım ışıl ışıl parıldamaya, rengin özünün ta kendisine dönüşür.

Bu deneyim hakkında, söylenmesi gerekenin özü belki de şudur: Uzun zaman boyunca, yapıtlar bu deneyimden geçtiler ancak onu bilmeden ya da sanat, tanrıları hazır kılmak ya da insanları sunmak istediğinde ona kendisini gizleyen bir isim vererek. Günümüzde artık aynı şey söz konusu değildir. Yapıt artık masum değildir, nereden geldiğini bilir. Ya da hiç değilse, bunu araştırmak, bu araştırmada giderek daha fazla kökene yaklaşmak, bu yaklaşımda bulunmak ve olasılığın işin içine karıştığı, tehlikenin temel olduğu, başarısızlığın gözdağı verdiği yerde kalmak, yapıtın gerektirir gibi görüldüğü de budur, sanatçıyı kendinden uzağa ve gerçekleşmesinden uzağa ittiği yer orasıdır. Bu deneyim öylesine önem kazanmıştır ki sanatçı durmamacasına onu izler ve başka çare kalmayınca, aynı zamanda öz kaygısıyla onu gözler önüne serer, onu doğrudan dile getirmeye çalışır ya da bir başka deyişle, *esinden yapıta giden bir yol değil de yapıttan esine giden bir yol yaratmaya* çalışır, esinin saflığını koruyan ve saklayan da budur.

Bu yöntemin mantıksal olarak yanlış olması hiçbir anlama gelmez çünkü tam olarak işte bu yanılığın gerekliliği, görünüşte çıkışsız olması ve o oranda aşırı zorunluk olması, bu çıkışsız zorunluk niteliği, sanatçıyı ondan caymamaya ve onun ölçsüzlüğüne gizemli bir biçimde katlanmaya zorlar. Ancak onu daha derin bir biçimde yanılığa düşüren bir başka güçlük vardır. Rilke, Clara Rilke'ye yazdığı bir mektupta buna anıştırma yapar: "Bu, en aşırı deneylere kendimizi bırak-

mamız ancak, galiba, bunun için bu konuda tek söz etmememiz, yaptımıza gömülmeden önce, onları aktararak azaltmamamız gerektiğini kesin bir biçimde gösterir size, çünkü başka hiç kimsenin anlayamayacağı ve anlama hakkı olmayacağı şey, tek şey, bize özgü olan bu tür yanılı, geçerli olmak ve yasasını, yalnızca sanatın saydamlığının görünebilir kıldığı özgün tasarısını ortaya koymak için çalışmamızın içinde yer almak zorundadır... Eğer Van Gogh görüşünün biricik niteliğini herhangi birine aktarmış olsaydı, kendisinden tablolarını yaratacağı motifleri başkalarıyla birlikte incelemiş olsaydı nasıl bir çılgınlık –ve nasıl bir hata– yapmış olacağını bazen düşünüyorum da..." Gauguin'i çağırma bu dolaysız iletişim isteğinden doğar. Gauguin gelir. "Bunca beklenen arkadaş, öteki kendisi daha yeni gelmişti ki Van Gogh, umutsuzluktan, kulaklarını kesmekteydi."

Belki, aslında, daha deneyimin derinliği kırdığı, ortaya çıkmaya çalıştığı anda belki hemen yok olur. Belki de yalnızca katlanılabilir olmak için, hafiflemek ve "küçülme" için ortaya çıkmaya çalışıyordu. Böylesi bir belkiye, herkes kendine özgü bir kararlılıkla yanıt verir: Biri kulağını keser ama bundan bir tablo yaratmaz; öteki başıboş gezinir, sokaklarda gürültü yapar, kar altında, Vieille-Lanterne sokağında son bulan *Aurélia*'nın başlangıcıdır bu. Bu soruya özdevimli yazının da bir yanıt oluşturduğunu burada belirtmek yeterlidir. Gözüpekçe şöyleder: Yalnızca deneyim anı önemlidir, yalnızca eksiksiz bir yokluğun adsız, görülebilir izi değer taşır. Herşey herkesçe bilinmelidir. Giz bozulmalıdır. Karanlık aydınlığın içine girmeli ve aydınlanmalıdır. Söylenemeyen şey anlaşılmalıdır yine de: *Quid latet apparebit*, gizli olan herşey, ortaya çıkması gereken budur ve suçlu bir vicdanın yürek darlığı içinde değil de mutlu bir ağzın kaygısızlığı içinde. – Ne, sakıncasız ya da tehlikesiz mi? Kaçıp giden bir sözün, bilinçsiz, bilisiz bir özgürlüğün kolaylığında mı? Sakıncasız değil ve asla duyarsız bir kendiliğindeliğin sakinliğinde değil. Özdevimli yazı edilgendir, bu onun katıksız bir tutku deviniminin sakınımsızlığı ve gözüpekliliği içinde yer aldığı anlamına da gelir. *Arzu*ya dönüşen, kaynağına dönmek için kendini arzuya emanet eden sözdür o ve bıkip usanmadan dile getirdiği şey, susturamadığı şey, dile getirmeye ne başlayabildiği ne de bunu bitirebildiği şey; René Char'ın şunları söylediğinde yanıt verdiği şeydir: "*Şiir hep arzu kalan arzunun gerçekleşmiş aşkıdır*" ve André Breton şöyle der: "*Arzu, evet, her zaman.*"

NOTLAR

I. Dışarı, Gece

- 1) Ekte, *Uyku, Gece* başlığı altındaki birkaç sayfaya bakınız.
- 2) Hiç değilse, başkası bir bütün, olası bir bütünlük oluşturuyorsa eğer bu böyledir. Eğer bütün bundan biri değilse, benden diğerlerine doğru giden devinim asla bana geri dönmez, döngünün engellenmiş çağrısı olarak kalır ve bundan şu sonuç çıkar ki bu devinim benden başkalarına bile gitmez, ben çağırmadığım için, hiç bir şey "ben"de kökenini bulmadığı için bana yanıt verilmmez.

III. *F.sin, F.sin Yokluğu*

- 1) Söyleşiler
- 2) Bir mektupta, Keats neredeyse aynı biçimde düşüncelerini dile getirir: "Ozana özgü kişilik söz konusu olduğunda, kendisine ait olduğum insan türünü düşünüyorum: Beni yoktur, herşeydir ve hiçbir şey değildir. Kişiliği yoktur... Olayların parlak yanlarına olduğu gibi karanlık yanlarına da sevinir. Ve sonuçta ozan en az şiirsel olan şeydir, çünkü kimliği yoktur. Sürekli olarak, kendisinininkinden başka bedenlerle, güneşle, ayla, denizle dolar. Etki yaratıkları olan erkekler, kadınlar şiirseldirler, onların değişmez özel bir nitelikleri vardır. Ozanın özel niteliği yoktur, kimliği yoktur. Tanrı'nın tüm yaratıkları arasında, en az şiirsel olandır." Ve Keats şunu ekler: "Eğer ozanın beni yoksa ve eğer ben ozansam, artık yazmayacağımı söylememe neden şaşırmalı?"

VI

YAPIT VE İLETİŞİM

I OKUMAK

Okumak: Yazarın güncesinde, şu türden açıklamalar bulduğumuzda şaşırmayız: "Yazma anında hep duyduğumuz bu sıkıntı..." ve Lomazzo bize ne zaman resim yapmak istese Leonardo'yu saran büyük korkudan söz ettiğinde bunu da anlarız, anlayabileceğimizi hissederiz.

Ama bize "okuma anında hep sıkıntılı" olduğunu söyleyen bir adam, ayrıcalıklı seyrek anlar dışında okuyamayan bir başkası ya da kendisine birkaç dakikalık bir okumaya giden bir yol açmak için tüm yaşamını altüst edecek, dünyadan, çalışmadan ve dünya mutluluğundan vazgeçecek kişi, kuşkusuz ona Pierre Janet'nin, "okunan bir kitap kirlenir" diye belirtip, isteyerek okumayan hastasının yanında bir yer açarız.

Müzik dinlemek yalnızca onu dinleme zevki olan kişiden bir müzisyen yaratır, bir tabloya bakmak da öyle, Müzik, resim içine onların anahtarına sahip olan kişinin girdiği dünyalardır. Bu anahtar "yetenek", bu yetenek de belli bir zevkin büyüleyiciliği ve anlaşılması olurdu. Müzik meraklısı, tablo meraklısı tercihlerini, onları yalıtın ve kendisinden gurur duydukları çok hoş bir hastalık gibi açıkça taşıyan kişilerdir. Diğerleri alçakgönüllülikle kulakları olmadığını kabul ederler. Duymak ve görmek için yetenekli olmak gerekir. Yetenek gizli bir zevkin tadını çıkarmak için çevrelediğimiz kapalı bir uzamdır –konser salonu, müze–. Yeteneği olmayanlar dışarıda kalırlar, olanlarsa gönüllerince girer ve çıkarlar. Doğal olarak, müzik yalnızca pazar günleri sevilir; bu tanrı vergisi diğerinden daha çok şey istemez.

Okumak yetenek bile gerektirmez ve doğal bir ayrıcalığa başvurmayı geçersiz kılar. Yazar, okuyucu kimse yetenekli değildir ve kendini yetenekli hisseden özellikle öyle olmadığını hisseder, kendisine ay-

rilan bu güçten yoksun, uzak olduğunu sonsuzca hisseder, ve nasıl ki "sanatçı" olmak, daha önceden bir sanat olduğunu bilmemekse daha önceden bir dünya olduğunu bilmemek, sanat yapıtını okumak, görmek ve işitmek de bilgiden çok bilgisizlik gerektirir, uçsuz bucaksız bir bilgisizliğin kuşattığı bir bilgi ve önceden verilmemiş olan, her keresinde, kendini unutarak, almak, kazanmak ve yitirmek gereken bir yeteneği zorunlu kılar. Her tablo, her müzik yapıtı onu algılamak için gereksinim duyduğumuz organı bize armağan eder, bize onu duymak ve görmek için gerekli olan gözü ve kulağı "verir". Müzisyen olmayanlar, başlangıçtaki bir kararla, bu işitme olasılığını reddeden, bundan bir gözdağından ya da kuşkuyla kendisine kapılarını kapattıkları bir sınırdan kaçarmış gibi kaçan kişilerdir. André Breton müziği yadsır, çünkü, kendinde, dilin uyumsuz özünü, kendi ezgisel olmayan ezgisini dinleme hakkını korumak ister ve dünyada hiç kimsenin olmadığı denli müziğe kapalı kaldığını kabul etmekten caymayan Kafka bu eksiklikte güçlü yanlarından birini bulmuyor değildir: "Gerçekten güçlüyüm, belli bir gücüm var ve bunu kısa ve örtük bir biçimde nitelemek istersek, bu benim ezgisel olmayan varlığımdır."

Genelde, müziği sevmeyen kişi ona katlanamaz, tıpkı Picasso'nun tablosunun ittiği kişinin kendisini doğrudan bir gözdağı altında hissedermişçesine onu şiddetli bir nefretle dışlaması gibi. Tabloya bakmamış bile olması iyiniyetli olmadığını göstermez. Ona bakmak gücünü aşar. Ona bakmamak onu yanılığa düşürmez, içtenliğinin bir biçimi, onun gözlerini kapatan bu gücün yerinde önsezisidir. "Bunu görmeyi reddediyorum." "Gözlerimin önüdeyken bununla yaşayamam." Bu sözler sanat yapıtının gizli gerçeğini, kesin hoşgörüsüzlüğünü meraklının kuşku uyandıran beğenilerinden daha güçlü bir biçimde ortaya çıkarırlar. Çok doğrudur ki gözlerimizin önünde bir tabloyla yaşayamayız.

Yoğrumsal* yapıtın sözsel yapıta karşı, bakışlardan uzak, içinde kalmak istiyor gibi görüdüğü tek boşluğu daha belirgin kılma üstünlüğü vardır. Rodin'in *Öpücük*'ü kendine baktırır ve hatta öyle olmaktan hoşlanır, *Balzac* bakışsızdır, kapalı ve uyuyan, yok oluncaya değin ertilmiş şeydir. Yontunun kendisinden, uzamın içinde, bir başka başkaldıran uzama, gizli, apaçık ve saklanmış, belki kımıltısız, belki hiç durmayan bir uzama sahip olan konusunu yarattığı bu kesin ayrılık, bu, karşısında kendimizi hep fazlalık hissettiğimiz, korunmuş şiddet ki-

tapta yok gibidir. Toprakta çıkarılan ve görenlerin hayranlığına sunulan yontu bundan hiçbir şey beklemez, hiçbir şey almaz, daha çok yerinden koparılıp alınmış gibi görünür. Ancak topraktan çıkarılan kitap, okumanın apaydınlığına girmek için küpten çıkan elyazması olağanüstü bir şansla yeniden doğmuş olmaz mı? Okunmayan bir kitap nedir? Henüz yazılmamış olan bir şey. Demek ki okumak kitabı yeniden yazmak değil de kitabın –bu kez yazarın aracılığı olmaksızın, onu yazan hiç kimse olmaksızın– yazılmasını ya da yazılmış *olmasını* sağlamaktır. Okur kitaba katılmaz ama öncelikle onu her türlü yazardan kurtarıp hafifletme eğilimindedir, ve yaklaşımında bu denli beklenmedik olan şey, sayfaların üstünden geçen ve onları dokunulmamış olarak bırakan bu öylesine boşuna gölge, okumaya yüzeysel bir şey görünümü ve hatta bir parça dikkat, bir parça ilgi yükü veren herşey, okuyucunun tüm sonsuz hafifliği yazarsız, ciddiyetsiz, çalışma, ağır cansıkıntılarını, buraya harcanmış bütün bir yaşamın, okurun sildiği ve, gökten gönderilmiş gibi olan hafifliğinde, bir hiç olarak düşündüğü bu bazen korkunç, hep ürkütücü olan deneyimin ağırlığından yoksun bir kitaba dönüşmüş kitabın yeni hafifliğini dile getirir.

Ayrıma varmaksızın, okur yazarla derin bir savaşa girer: Bugün kitap ile yazar arasında varlığını sürdüren yakınlık ne olursa olsun, yazarın yüzü, varlığı, tarihi yayım koşullarınca –rastlantısal değil ama belki daha o anda biraz çağa ters düşen koşullar– ne denli doğrudan doğruya aydınlatılmış olsalar da, buna karşın, içinde yazarın düşünüş biçiminin böylesine büyük bir rol oynar gibi görüldüğü her okuma etkinliği kendine, adsız varoluşuna, yapıtın oluşturduğu şiddetli, kişisiz gerçekleşmeye geri vermek için yazarın düşünüş biçimini geçersiz kılan bir saldırdır. Okurun kendisi genelde özünden adsızdır, herhangi bir okurdur, tektir ancak saydamdır. (Bir zamanlar babalarımızın yaptığı gibi) adını kitaba eklemeyip daha çok da adsız varlığıyla, alçak gönüllü, edilgen, birbirinin yerine geçebilir, anlamsız, hafif baskısı altında kitabın herşeyden ve herkesten uzakta yazılmış olarak ortaya çıktığı bu bakışla her adı silerek.

Deniz, rüzgâr insanlar tarafından biçimlendirilmiş yapıttan neyi yaratıyorlarsa okuma da kitaptan onu yaratır: Daha kaygan bir taş, gökyüzünden düşmüş, geçmiş, geleceği olmayan, onu gördüğümüz süreçte kendimize ona ilişkin sorular sormadığımız parça. Okuma, kitaba yontunun yalnızca yontu kaleminden alabilirmiş "gibi görüldüğü" sarp varoluşu verir: Onu kendisini gören gözlerden kaçırıp bu yalıtılmayı, bu kendini beğenmiş uzaklaşmayı, bu, yontucuyu olduğu gibi

kendisini hâlâ yontmak isteyen bakışı da kovan öksüz bilgeliği. Kitabın yontuya dönüşmek için neredeyse okura gereksinimi vardır, yazar-sız ve de okursuz nesne olarak ortaya çıkmak için okura gereksinimi vardır. Okumanın ona getirdiği, öncelikle daha insana özgü bir gerçeklik değildir; ancak ondan insana özgü olmayan bir şey, bir "nesne", katıksız yoğun bir varolma, güneşimizin olgunlaştırmış olmayacağı derinliklerin meyvesini de yaratmaz. Okuma yalnızca şunu sağlar; kitabı, yapıtı, onu üretmiş olan insanın, orada dile gelmiş olan deneyimin ve hatta geleneklerin kullanıma sunduğu tüm sanatsal kaynakların ötesinde yapıta dönüştürmelidir –dönüştürür–. Okumanın kendine özgü-lüğü, garipliği "yapıtın, yapıt olmasını sağlar" anlatımındaki "sağlamak" eyleminin garip anlamını aydınlatır. Sağlamak sözcüğü burada üretici bir etkinlik belirtmez: Okuma hiçbir şey sağlamaz, hiçbir şey eklemez; var olanın var olmasına izin verir; özgürlüktür o, ama varlığı veren ya da onu kavrayan özgürlük değil de karşılayan, rıza gösteren, evet diyen, yalnızca evet diyebilen ve bu evetin açmış olduğu uzamda yapıtın altüst edici kararının, onun oluşturduğu gerçekleşmenin –ve başka hiçbir şeyin değil– gerçekleşmesine izin veren özgürlüktür.

"Lazare, veni foras."

Yapıtı olduğu gibi alan ve böylece onu her türlü yazardan kurtaran okuma, yerine, bir okur, güçlü bir biçimde var olan, bir geçmiş, bir mesleği, bir dini olan hatta okuma birikimi olan, tüm bunlardan kalkarak, kitabı yazmış olan öteki kişiyle karşılıklı bir konuşma başlatacak bir kişiyi sokmaktan oluşmaz. Okuma konuşma değildir, tartışmaz, sorgulamaz. Asla kitaba, daha çok da yazara "I'am olarak ne demek istedin? Öyleyse bana hangi gerçeği getiriyorsun?" diye sormaz. Gerçek okuma asla gerçek kitabı tartışma konusu yapmaz; ancak "betik"e boyun eğme değildir. Bir tek, yazınsal olmayan kitap belirli anlamlarla güçlü bir biçimde örülmüş bir ağ, bir gerçek doğrulamalar bütünü olarak ortaya çıkar: Hiç kimse tarafından okunmuş olmadan önce, yazınsal olmayan kitap zaten hep herkese okunmuştur ve ona kesin bir varoluş sağlayan da bu ön okumadır. Ama kökenini sanattan alan kitabın dünyada güvencesi yoktur ve okunmuş olduğunda, yapıt olarak varlığına ancak bu her keresinde ilk ve her keresinde tek olan biricik okumanın açtığı uzam içinde ulaştığından henüz hiçbir biçimde okunmuş değildir.

–Yazınsal– okumanın bize örneğini sunduğu garip özgürlük de buradan gelir. Boyun eğmiş değilse, şu anda var olan hiçbir şeye da-

yanmıyorsa özgür devinimdir bu. Kuşkusuz kitap oradadır, yalnızca kâğıt ve baskı olarak gerçekliği değil aynı zamanda kitap olarak doğası, bu durağan anlamlar ağı, önceden kurulmuş bir dile borçlu olduğu bu gerçekleşme, ayrıca, aralarında kitabı okumamış olan benim de şimdiden kendimi bulduğum bütün okuyucular topluluğunun onun çevresinde oluşturduğu bu kuşatma duvarı, ve tehlikede olan bir tek kitap evrensel kitaplıkta tehlikeli bir gedik açtığı için, kanatları birbirine dolaşmış melekler gibi, sıkışarak bu bilinmeyen cilde göz kulak olan bütün kitapların oluşturduğu bu duvar, ortadadır. Öyleyse kitap oradadır ama yapıt hâlâ saklanmış, belki kökenden yok, her ne olursa olsun gizlenmiş, arkasında kurtarıcı kararı *Lazare, veni foras'*ı beklediği kitabın apaçıklığıyla örtünmüştür.

Bu taşı düşürmek: onu saydamlaştırmak, atılımla öteye geçen baskının içine girmesiyle onu dağıtmak okumanın görevi gibi görünür. Okumada, hiç değilse okumanın kalkış noktasında, kendisi aracılığıyla şimdiden kapalı gözleri yaşama açmak istediğimiz saçma devinime benzeyen baş döndürücü bir şey vardır; esin gibi, bir sıçrama, sonsuz bir sıçrama olan arzuya bağlı devinim: Yine de yazılmamış olanı *okumak* istiyorum. Ancak dahası var ve okumanın "tansık"ım daha da garip kılan şey –belki de bizi her türlü kerametın anlamı hakkında aydınlatan şey–, taşın ve bu gömütün burada yalnızca canlandırılması söz konusu olan kadavraya ait boşluğu elde tutmamalarıdır, bu taşın ve bu gömütün ortaya çıkması gereken şeyin, gizli de olsa, var olmasını oluşturmalarıdır. Taşı yuvarlamak, sıçratmak, kuşkusuz olağanüstü ancak günlük dilde her an yaptığımız bir şeydir ve her an, bu, üç gündən beri, belki de oldum olası ölü olan ve iyi örülmüş şeritlerinin altında, en şık anlaşmalarla desteklenmiş olarak bize yanıt veren ve yüreğimizde bizimle konuşan Lazare'la görüşüyoruz. Ancak, yazınsal okumanın çağrısına, yanıt veren şey, düşen ya da saydam olabilecek hatta biraz incelebilecek bir kapı değil de daha çok daha sert, daha iyi damgalanmış, ezici bir taş, göğü ve yeri sarsan ölçüsüz bir taş tufanıdır.

Okumanın kendisinden yaratıldığı bu "açıklık"ın kendine özgü niteliği böyledir işte: Yalnızca daha iyi kapanmış olan şey açılır; en büyük matlığa ait olan şey saydamdır yalnızca; ancak dayanıklılığı olmayan bir hiçliğin ezilmesi olarak katlandığımız şey özgür ve mutlu bir Evet'in hafifliği içinde kendini kabul edilmeye bırakır. Bu da yazınsal yapıtı günlük anlayışın uyumunu bozacak bir karanlığın araştırılmasına bağlamaz. Bu yalnızca, orada olan kitap ile asla önceden orada olmayan yapıt arasında, gizlenmiş yapıt olan kitap ile ancak bu gizlen-

menin, var edilmiş, derinliği içinde ortaya çıkabilen yapıt arasında, şiddetli bir kopma, içinde herşeyin az ya da çok anlam taşıdığı, karanlık ve aydınlığın olduğu dünyadan içinde, tam olarak söylemek gerekirse, hiçbir şeyin henüz anlam taşımadığı, yine de anlamı olan herşeyin kökenine doğruymuş gibi kendisine doğru çıktığı bir uzama geçiş sağlar.

Eğer bu gözlemler okumayı bir dilden bir dile giden güçlükleri ortadan kaldırma çalışmasına ya da girişim, çaba ve kazanma gerektiren maceralı bir yürüyüşe dönüştürselerdi bizi yanıltabilirlerdide. Okumanın yaklaşımı belki zor bir mutluluktur ancak okumak en rahat şey, çaba gerektirmeyen özgürlük, beklemeksizin gelişen katıksız bir Evet'tir.

Okumanın uçarı, masum Evet'i.

Yazınsal okuma anlamındaki okumak, katıksız bir anlama devinimi, anlamın peşine düşerek onu elinde tutacak uzlaşma bile değildir. Okumak anlamanın ötesinde ya da berisinde yer alır. Okumak tam olarak, ortak sözün görünümünün arkasında, herkesin kitabının arkasında, okuma içinde ortaya çıkması gereken tek yapıtın seçilmesi için bir çağrı yapmak da değildir. Kuşkusuz bir tür çağrı vardır ama yalnızca yapıtın kendisinden gelebilir, sessiz bir çağrıdır bu, genel gürültü içinde sessizliği zorla kabul ettirir, okur ancak ona yanıt vererek anlar onu, bu çağrı okuru alışılmış ilişkilerinden caydırır ve onu, okumanın yanında, içinde kalarak kendisinin yaklaşımı, yapıtın cömertliğinin çok hoşnut karşılaması, kitabı onun oluşturduğu yapıta, yapıtı varlığa yücelten aynı esriklikle yücelten karşılamaya dönüştüğü ve karşılamadan, içinde yapıtın ortaya çıktığı hayranlığı yarattığı uzama doğru yönlendirir. Okuma bu eğleşmedir ve bu eğleşmenin ortaya koyduğu uçarı ve saydam Evet'in yalınlığına sahiptir. Okurun, içinde havanın ona yetmediği, toprağın ayaklarının altından kaydığı bir alana girmesini gerektirse bile, bu fırtınalı yaklaşımların dışında, okuma yapıtın oluşturduğu açık şiddete katılma olarak görünse bile, kendi içinde sakin ve sessiz var olma, ölçüsüzlüğün yatıştırılmış ortamı, her türlü fırtınanın merkezindeki sessiz Evet'tir o.

Bu, varlığını ortaya koyan, hoşnut ve saydam Evet'in özgürlüğü okumanın özüdür. Yaratma deneyimi aracılığıyla onu, yapıtın yokluğa, sonsuzun acılarına, asla başlamayan ve bitmeyen boş derinliğine dokunan yanıyla karşılaştırır, yaratıcıyı temel yalnızlığın gözdağıyla karşı karşıya getiren ve onu dur durak bilmeyene bırakan devinimdir bu.

Okuma, bu anlamda, hiçbir şey üretmese de yaratma eyleminden daha olumlu, daha yaratıcıdır. Kararda bir katkısı vardır, onun uçarılığına, sorumsuzluğuna ve suçsuzluğuna sahiptir. Hiçbir şey yapmaz ve herşey tamamlanmıştır. Kafka'da, yürek darlığı, bitmemiş anlatılar, yitmiş bir yaşamın, ihanet edilmiş bir görevin acısı, sürgüne dönüşmüş her gün, uykudan sürgün edilmiş her gece ve, sonunda, "*Dönüşüm*"ün okunmaz, kökünden başarısız olduğu" inancıdır. Ama Kafka okurunda rahatlık ve mutluluğa dönüşen yürek darlığı, suçsuzluk biçimini alan hatanın acısı ve her betik parçası için, bütünlüğün hayran ediciliği, tamamlama inancı, biricik, kaçınılmaz, öngörülemeyen yapının ortaya çıkışıdır. Okumanın, yaratıcının kendisini onun sahibi kılmak için içinde yok olmaya çalıştığı karışıklıkla olan kaygı verici savaşından çok daha fazla, yaratmanın tanrısal payını çağrıştıran uçarı Evet'in özü budur işte.

Bu nedenledir ki yazarın okura sitemlerinin bir çoğu yersiz görünür. Montesquieu "bana verilmeyeceğinden korktuğum bir lutuf istiyorum: Yirmi yıllık bir çalışmayı bir anlık okumayla yargılamamak, bir kaç tümceyi değil de tüm kitabı onaylamak ya da mahkûm etmek" diye yazdığına, acı bir devinimle, dikkatsizce okumayı, dalgın göz atışını, yapıtlarına; akla ilk gelenin bilisiz kararıyla, mizacın rastlantısıyla beğenilmiş, yargılanmış ve ortadan kaldırılmış bunca çaba, bunca özveri, bunca özen, bunca hesap, yalnızlıkla dolu bir yaşam, düşünme ve araştırmayla dolu yüzyıllara yönelen bu savsaklayıcı kulağı düşünerek, sanatçıların çoğunlukla elde edemedikleri için üzüldükleri şeyi ister. Valéry de kolaylıktan, okuma etkinliğine suç ortağı olmasını isteyen günümüz eğitimsiz okurunun hakkında kaygı duyduğunda bu kaygı belki de yerindedir ancak dikkatli bir okurun ekini, neredeyse dinsel bir hayranlık dolu ve bir tür tapınmaya dönüşmüş bir okumanın titizlikleri burada hiçbir şey değiştirmeyecektir, daha da ciddi tehlikeler getirecektir çünkü betiğin çevresinde hızlı bir dans yapan uçarı okurun bu uçarılığı kuşkusuz gerçek bir uçarılık değildir ama sonuçsuzdur ve umut vermiyor değildir: Okumanın verdiği mutluluğu ve onun masumiyetini haber verir, o belki görünmez bir eşle, ayrılmış bir uzamda yapılan danstır gerçekten, "gömüt" ile neşeli, çılgınca bir dans. Kendisine daha ciddi bir kaygının devinimini dilememek gereken bir uçarılık bu çünkü uçarılığın bize verildiği yerde ciddilik yok değildir.

II İLETİŞİM

Okumaya en çok gözdağı veren şey: Okurun gerçekliği, kişiliği, alçak gönüllülükten uzaklığı, okuduğu şey karşısında kendisi olarak kalmak istemeye, genelde okumayı bilen bir adam olmak istemeye aşırı düskünlüğüdür. Bir şiir okumak, yine de bir şiir okumak değildir, bu şiirin aracılığıyla şiir sanatının özüne girmek bile değildir. Şiiri okuma, okumada yapıt olarak ortaya çıkan şiirin ta kendisidir, okurun açık tuttuğu uzamda, kendisini karşılayan okumaya neden olur, okuma gücüne dönüşür, *güç* ve *olanaksızlık*, okuma anma bağlı güç ve yazma anına bağlı olanaksızlık arasındaki açık iletişime dönüşür.

Yapıtın ileşitimi, okumayla bir okura iletilebilir nitelik kazanması olgusunda değildir. Yapıtın kendisi iletişimdir, okuma gerekliliği ile yazma gerekliliği arasında, güç olan yapıtın ölçüsü ile olanaksızlığa yönelen yapıtın ölçsüzlüğü arasında, içinde tutulduğu biçim ile içinden geri çevrildiği sınırsızlık arasında, başlamanın varlığı olan karar ile yeniden başlamanın varlığı olan kararsızlık arasında savaşır durumda olan yakınlıktır. Bu şiddet yapıt, yapıt olduğu sürece sürer, bu asla durulmamış bir şiddettir, ancak aynı zamanda bir uzlaşmanın dinginliği, anlaşmanın, anlaşmasız bir şeyin yaklaşımı olmayı keser kesmez ortadan kaybolan bir anlaşmanın devinimi niteliğindeki karşı çıkmadır.

Okumak demek ki yapıtın iletisini elde etmek değildir, yapıtın iletişimi kurmasını "sağlamaktır" ve yanlış bir imge kullanarak diyebiliriz ki, aralarında karşılıklı çekim ve itkiyle, iletişimin aydınlatıcı şiddetinin doğduğu, aralarında bu olayın geçtiği ve bu olayın ta kendisiyle oluşturduğu iki kutuptan birisi olmaktır. Ancak bu karşılaştırma yanlışır kuşkusuz. Yapıtın içinde onun iki zamanını karşılaştıran (ya da, daha doğrusu, yapıttan içinde zamanlarının ikiye ikiye karşılaştıran

gibi görüldüğü bir gerilim yaratan) uyuşmazlığın onu bu karşıtlıkla iletişiminin özgürlüğüne açtığını belirtir en fazla, ancak böylesi bir uyuşmazlığın ilk ve son olarak belirlenmiş ve okumak ve yazmak olarak adlandırılmış iki gücün kaba taslağına uyan durağan kutupların uyuşmazlığı olduğunu söylememesi gerekir. Hiç değilse, sonunda okurun ve yazarın kişileşmiş biçimini alan bu karşıt yoğunlaşmanın yapıtın oluşumu sırasında gelişmeyi durdurmadığını eklemek gerekirdi. Sonunda, yapıtın, kendisinde berkitilmiş iki gerekliliğin somutlaştığı iki kişinin söyleşimine dönüşmüş gibi görüldüğü yerde, bu "söyleşim" öncelikle daha belirsiz gerekliklerin daha kökensel çarpışması, uzlaşmaz ve birbirinden ayrılmaz zamanların paramparça olmuş yakınlığıdır, bu zamanları biz ölçü ve ölçsüzlük, biçim ve sonsuzluk, karar ve kararsızlık olarak adlandırırız ve onlar, ard arda gelen karşıtlıkları altında, açılmaya yönelerek ve kapanmaya yönelerek, sınırlayan aydınlık betinin içinde kavranmaya yönelerek ve sonsuzca başıboş gezinmeye, durmayan göç, asla gelmeyen ancak geri gelen *öteki* gecenin göçü içinde yitmeye yönelerek aynı şiddeti gerçekleştirirler. İçinde aydınlanması gerekenin karanlık olduğu, karanlık adına aydınlığın olması gerektiği iletişimdir bu, içinde hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı ancak gizlenmenin görünme olduğu açıklamadır.

Şu anda henüz var olmayan okur

Her yazarın bir okurun karşısında ya da okunmak için yazdığı söylenir bazen. Üstünde az düşünülmüş bir konuşma biçimidir bu. Söylenmesi gereken, okurun payının, ya da yapıt tamamlandığında, okuma gücü ya da olasılığına dönüşecek olan şeyin, değişken biçimlerde, daha yapıtın oluşumu sırasında var olduğudur. Yazmanın, olanaksızlığı koparıp almak kaldığı, yazmanın olası olduğu ölçüde, yazmak okuma gerekliliğinin niteliklerini yerine getirir demek ki ve yazar henüz sonsuzca geleceğe ait olan okurun yeni doğan yakın dostuna dönüşür. Ancak söylemeye bile gerek yok ki bu güç yine de yalnızca olanaksızlık deneyimi içinde dönüştüğü kendisine karşıtlıkla yazma gücüdür. Bir yanda güç öte yanda olanaksızlık yoktur; bu uzlaşmazlıkların çatışması yoktur; yazma olayında, yazının kendilerini bir araya getirdiği yakınlıkla, karşıtlardan onların en aşırı karşıtlıkları içinde oldukları şeyi isteyen ama aynı zamanda, kendilerinden çıkarak, ortak bağımlılıklarının duraksatıcı birliği içinde kendilerinin dışında bir arada bulunarak kendilerine gelmeyi de isteyen gerilim vardır. Ancak olanaksızlık karşısında güç olan güç; güç olarak ortaya çıkan olanaksızlık.

Yazar, gerçek bir kişi olmasına ve yazan bu gerçek kişi olduğuna inanmasına karşın içinde yazdıklarının okurunu barındırdığına da kolayca inanır. Henüz doğmamış olan okurun canlı ve buyurucu katkısını içinde duyar ve çoğunlukla, kendisinden pek kaçamadığı bir zorla ele geçirmeyle, zamanından önce ve yanlış bir biçimde oluşturulmuş okurdur onda yazmaya koyulan (basit bir örnekle diyebiliriz ki, yazılmış değil de yalnızca okunabilir diyebileceğimiz bu güzel parçalar, bu güzel tümceler oradan yüzeye çıkarlar.) Bu yanılsama, şu anda anlıyoruz ki, yazar tarafından, oluşum sırasında, okumanın gerekliliğini önceden belirleyen anlarda gerçekleştirilenlerden kaynaklanır ancak bu anlar, okumanın son kararında, karşılamanın ve tek gerçek okuma olan yapıtın yanında eğleşmenin özgürlüğü içinde toplandıklarında tam olarak yazarın dışında kalmalıdır.

Yazar, kendini, yapıtı okuma yanılsamasıyla karşı karşıya getiren nedenledir ki yapıtını asla okuyamaz. "O", der René Char, "tasarlayan bir varlığın ve belleğinde tutan bir varlığın oluşudur." Ancak "belleğinde tutan varlık"ın, biçim ve ölçü veren varlığın, oluşturucunun, "Başlayıcı"mn kendisinden "okur"u oluşturacak en son dönüşüme ulaşması için, tamamlanmış yapıtın ondan kaçması, kendisini yaratandan kaçması, onu uzaklaştırarak tamamlanması, onu kesin olarak bırakan bu "uzaklaşma"da, o zaman tam olarak okuma biçimini alan (ve içinde okumanın biçim aldığı) uzaklaşmada gerçekleşmesi gerekir.

Yapıtta yücelen şeyin yapıt olduğu, yapıtın herhangi bir biçimde yaratılmış olmayı, onu yaratmış olan birine ait olmayı durdurduğu ancak yapıtın tüm özünü şimdi yapıt, başlangıç ve başlangıçtaki karar olduğu düşüncesinde topladığı an, yazarı ortadan kaldıran bu an aynı zamanda yapıtın kendine açıldığı, bu açılıştaki, okumanın kökenini bulduğu andır.

Demek ki okuma, yapıtın oluşumu sırasında onun bitmemişliğini belirten "boşluk"un, aynı zamanda onun ilerlemesinin derinliğini, "tasarlayan varlık"ın gelişmesini gösterdiği bu anda doğar, okuma yapıtın kendisine karşı uzaklığının gösterge değiştirdiği, artık onun bitmemişliğini değil de gerçekleşmesini belirttiği, artık onun henüz yapılmış olmadığını değil de asla yapılmış olmak zorunda kalmadığını gösterdiği anda doğar.

Genelde okur, yazarın tersine, kendini safça gereksiz hisseder. Yapıtı katıldığını düşünmez. Yapıt onu altüst etse bile ve onu uğraştırdığı oranda, onu tüketmediğini, kendisinin en içten yaklaşımının dışında kaldığını hisseder: Onun içine girmez, yapıt ondan bağımsızdır,

bu bağımsızlık okurun yapıtla olan ilişkilerinin derinliğini oluşturur, Evet'inin içtenliğini oluşturur ancak bu Evet'in ta kendisinde, onu hâlâ uzakta tutar, karşılamanın bağımsızlığını oluşturan tek şey olan ve onu yıkan okuma tutkusundan kalkarak durmadan yeniden oluşan uzaklığı yeniden kurar.

Bu uzaklık, eğer okur bu uzaklığı dokunulmamış olarak saklarsa, eğer o, üstelik, okurun yapıtla olan yakınlığının ölçüsü ise, okur ona yaklaştığı oranda onun kendisi olmaksızın yapıt olduğunu kabul eder, o yapıtı tamamlayan şey, onu her türlü yazardan ve yapılmış olduğu düşüncesinden uzaklaştırarak neyse o sanan şeydir. Sanki okumayı masum ve yapıtı yapan şeyden sorumsuz kılan okumanın silinmesi, böylelikle, yapılmış yapıta, yaratımının özüne, hep herşeyi yapmış ve herşeyi yaratmış olan yazardan daha yakınmış gibi.

Boşluğun korkunçluğu

'Tamamlanmış, onu yapmış olan devinin yerini onun oluşturduğu gerçekleşmenin aldığı anda hazır olarak sunulan yapıtın Evet'ini çağrıştıran bu *uzaklık*—yapıtın kendisi karşısında, okur, dönmekte olan dünya, öteki yapıtlar karşısındaki uzaklığı—, okumanın masumiyetini oluşturan, aynı zamanda sorumluluğunu ve tehlikesini saptayan da budur işte. Böylesi bir aralığı korumak çok zormuş gibi görünür. Boşluğun korkunçluğu burada onu bir değer yargısıyla doldurma gereksinimi ile yansır. 'Töre, yasalar, çeşitli değer dizgeleri, vb... karşısında yapıt iyi, kötü olarak nitelendirilmiştir. Bir güzelduyunun isteklerini oluşturabilecek, gerçekte az ya da çok ince bir beğenin ya da az ya da çok belirgin bir beğeni yokluğunun yalın izlenimleri olan, bugün pek de yerine oturmamış olan kurallar karşısında başarılı ya da başarısız diye nitelendirilmiştir. Onu diğer yapıtlarla karşılaştıran, bundan bir bilgi artması çıkaran ya da çıkarmayan, onu ulusal, insanlığa ait hazineye katan ya da orada yalnızca konuşmak ve öğretmek için bir bahane bulan ekin karşısında varsıl ya da yoksul diye nitelendirilmiştir.

Yapıtın ne denli beğeni toplarsa o denli tehlikeye düşmesi olasıdır: İyi bir yapıt olur, onu kullanan, ondan yararlı bir yapıt oluşturan iyiliğin yanında yer almıştır. Kötü olarak değerlendirilmiş yapıt, bu yargı içinde bazen kendini koruduğu uzamı bulur. Ayrı konmuş, kitaplıkların cehennemine adanmış, yakılmış, unutulmuş: Ne var ki bu sürgün, ateşin yanması ya da unutmanın ılıklığı içindeki bu yokoluş belli bir ölçüde yapıtın uzaklığını da büyütür, uzaklaşmasının gücüne uyar. Bu onun sahip olmadığı okurlarını zorunlu olarak bir yüzyıl sonra

bulacağı anlamına gelmez. Gelecek, kimseye söz verilmemiştir ve hiçbir kitabın başarısını sağlamaz. Yapıt sürmez, vardır; bu varlık yeni bir süre açabilir, yalnızca başlangıçtaki bir kararın verimliliğiyle hiçbir şeyin ortaya çıkmadığını anımsatarak başlangıca bir çağrıdır ancak yapıtın yükselişinin ta kendisi yok olmanın parlaklığıyla olduğu denli artık alışılmış bir sağ kalmanın sahte ışığıyla da aydınlanır. Yapıtların zamandan kaçtıkları duygusu kökenini yapıtın "uzaklık"ında bulur, her zaman yapıtın var olmasından gelen uzaklaşmayı, onu çarpıtarak, dile getirir, yapıtın, okuma içinde, hep ilk kez var olmaya, hep ilk ve hep tek olan biricik okumaya vardığı olgusunu, onu unutarak, dile getirir.

Okumanın tehlikesi yine de rastlantısal değildir. Eğer kendisinin kendisinde var olması anlamına gelen yapıtın "boşluk"unun okuma içinde saklanması güçse bu yalnızca onun kendi içinde desteklenmesinin güç olmasından değil, oluş sırasında, yapıtın bitmemişliğini belirten, onun karşıt zamanlarının gerilimi olan bu boşluğun, herhangi bir biçimde, anımsanmasındandır. İşte bu nedenle, yapıtı okumak onu bu derin oluşu anımsayarak okuyan kişiyi çeker: Zorunlu olarak yeniden yapıtın gerçekleştiği biçime, bir başka deyişle yaratımının gerçek deneyimine tanık olması değil de, oluşan herhangi bir şeyin gelişimine olduğu gibi, yapıta, varlığa dönüşen bu boşluğun derinliğine katkıda bulunmasıdır, – zamansal bir gelişme görünümüne bürünse de, roman türünün özünü oluşturan ilerlemedir bu.

Bu okuma biçimi, bir oluştaymış gibi yapıtta hazır bulunma, bozularak, eleştirel okumaya yol açar, bu eleştirel okumayla uzmanlaşmış okur nasıl oluştuğunu öğrenmek için yapıtı sorgular, ona yaratımının gizlerini ve koşullarını sorar, daha sonra ciddiyetle bu koşullara gereği gibi uyup uymadığını sorar ona, vb. ... Uzmanlaşmış okur yapıtı tersinden yaratan yazar olur. Gerçek okur yapıtı yeniden yazmaz, ancak, algılanamaz bir alıştırmayla, kendisine ait olan ve onu yapıtın rastlantılara bırakılmış deneyiminde, önceden, neredeyse hazır kılan çeşitli önbelirtilere geri dönmek durumundadır: Böylece kitap yeniden diğerlerinin arasında bir olasılığa dönüşmek, belirsiz, hâlâ tümüyle yapılması gereken bir şeyin kararsızlığını yeniden bulmak için ona gerekli görünmeyi keser. Böylece yapıt da kaygısını, yoksulluğunun varlığını, boşluğunun güvensizliğini yeniden bulur, oysa ki okuma, bu kaygıyla birleşerek ve bu yoksullukla eşleşerek, arzuya benzeyen şey, bir tutku deviminin yürek darlığı ve uçarılığı olur.

Bütün bu dönüşümler okumanın gerçek özünün birer parçasıdır. O yapıtın uzaklığı olarak adlandırdığımız şeyi tertemiz korumak zo-

rundadır ama aynı ölçüde bu uzaklığı canlı tutmak, onu yapıtın derinliği ile iletişime geçirmek, bunun orada donup kalmasını ve ülkünün saçma yalnızlığı içinde kendini korumasını engellemek zorundadır. Oluş sırasında yapıtın paramparça olmuş derinliğine ait olan "boşluk" sonunda onun dışına düşer gibidir ve onu tümüyle kendine açarak, kesinlikle hazır kılar onu, yine de bu hazır olmadan yaklaşımını koruyan uzaklaşmayı yaratır, bu uzaklaşma bize tablonun hep tablonun arkasında olduğu izlenimini, ayrıca şiirin, tapınağın ve yontunun zamanın, bu yapıtlar onun izini taşısa da, değişimlerinden kaçtığı duygusunu verir.

Sanki, oluş sırasında, kimi zaman içine yapıtın gömüldüğü uçurum, kimi zamansa yapıtın kendisiyle aydınlandığı gelişme olan, içinde herşeyin sonsuza değin yinelendiği bu boş şiddet aynı zamanda kendisinden kalkarak herşeyin başladığı araştırma olan bu içler acısı boşluk, sanki, Michaux'nun ona verdiği adla, bu "uzaklardaki iç", yapıtı yalıtarak, onun çevresinde, başyapıtların varlığının öylesine kendine özgü, onların zafer tacı gibi olan ve onları boş bir görkem ve anlamsız bir kayıtsızlık örtüsü altında koruyan bu boşluk aylasını oluşturarak, tamamlanma anında, herşeyi dışarıya geçirirmiş gibidir. Böylece yapıtlar yaşamsız bir uzaklığa çakılıp kalırlar. Yalıtılmış olarak, artık okuma değil de hayranlıkla tapınma olan bir boşlukla korunmuş olarak, yapıt olmayı da keserler. Sanat yapıtı asla durgunluğa bağlı değildir, başyapıtları alışılmış kılan dingin inançla hiçbir ilgisi yoktur, müzelerde korunmaz. Bu anlamda asla var olamaz ve eğer, yapılmış olmadığı düşüncesini yanlış bir biçimde aktararak onun hakkında asla yapılmış olmayı kesmediğini söylersek bu hiç değilse kökenine bağlı olmayı kesmediğini, ancak kökenin dur durak bilmeyen dencyiminden kalkarak var olduğunu anımsatır ve ayrıca, kendisiyle, oluş sırasında, zamanlarının karşıtlığı olduğu karşıt şiddetin bu oluşun bir özelliği olmadığını ancak yapıtın varlığının, çekişmeli oyunlar içeren, savaşımsal niteliğine ait olduğunu anımsatır. Yapıt, kendisi aracılığıyla iletişim kurduğu ve kendisi aracılığıyla *kökenin*, kökenin, boş ve kararsız derinliğinin *başlangıcın* tam kararını, kesinliğini oluşturmak için yapıtın içinden *iletişim kurduğu yaman özgürlüktür*. İşte bu nedenle, yapıtın deneyimini hep daha fazla belirgin kılmaya yönelir, ki bu deneyim tam olarak yaratımının deneyimi değildir, uygulamısal yaratımının deneyimi de değildir, ancak onu durmaksızın başlangıcın aydınlığından kökenin karanlığına getirir ve içinde açıldığı parıltılı ortaya çıkışını içine çektiği yok olmanın kaygısına boyun eğdirir.

Yapıtın uzaklığında biçim alan, bu boşluğun biçimi ve onun yapıt dışına düşer gibi görüldüğü an olan okuma demek ki aynı zamanda kendi içine, kendi sonsuz doğuşu gibi görünen şeye derin dönüş olmalıdır. Yapıtın küresinin çevresinde uçan ve onu kanatlara sahip ayaklarıyla döndüren bir melek değildir. Dışarıdan, camın arkasından, yabancı bir dünyanın içinde olup biteni yakalayan bakış değildir. Yapıtın yaşamına bağlıdır, bütün bu anlarda hazır bulunur, onlardan biridir ve sırayla ve aynı anda onların her biridir, yalnızca onların anımsatılması, en son dönüşümleri değildir, yapıtta gerçekten işin içine katılan herşeyi kendinde tutar, işte bu nedenle, iletişiminin tüm yükünü, sonunda, yalnızca kendine getirir.

Yapıt ve tarih

Daha sonra, böylesi bir derinlikten güç alan okumanın, okurda somutlaşarak, doğal olarak yapıtı ele geçirmesine, onunla olan her türlü uzaklığı azaltarak, yok ederek onu "kavramak" istemesine, dahası yapıtın tamamlanmasının göstergesi olan bu uzaklıktan, yapıt, ekin dünyasında, dönüşüm geçirerek gerçeklerin kefilisi ve anlamların inalı olduğu zaman, yeni bir oluşun, tarihsel gerçekleşmesine ilişkin oluşunun ilkesini yaratmasına şaşırmayız, bu devinim kaçınılmazdır. Ancak bu, sanatsal yapıtın genel olarak yapıtların akışını izlediği ve ardarda gelen dönüşümleriyle onları devinime geçiren yasaya boyun eğdiği anlamına gelmez yalnızca. Çünkü bu devinim aynı zamanda sanat yapıtının kendine özgü doğasıyla yüreklendirilmiştir, yapıtın kendi kendisiyle olan bu büyük uzaklığından gelir, ki bu uzaklık aracılığıyla, yapıt olduğu şeyden hep kaçır, kesin olarak yapılmış yine de bitmemiş görünür, onu her türlü el koymadan kurtaran kaygı içinde, kendini evrimin sonsuz değişimlerinin suç ortağı ediyor gibidir. Yapıtı bizim kavrama gücümüzün dışına ve zamanın verdiği zararların dışına –ünün kıymıltısızlığı içinde yok olduğu yere– koyan uzaklık durmaksızın onu yeni bir biçimin, bir başka tamamlamanın arayışı içinde, kendisini tarihe bağlayarak, kendi uzaklaşmasından sınırsız bir gelecek sözünü verir gibi görünen tüm dönüşümlere saygılı olarak gösterip onu aynı zamanda zamanın tüm serüvenleriyle karşı karşıya getirir.

Böylece, yapıtın derinliğine atılan şey onu tutmak ve görkemli bir kıymıltısızlık içinde dondurmak için onun dışına düşerek, sonunda, dışarı atılır ve yapıtın özel yaşamından artık ancak dünyaya yayılarak ve dünyadaki yaşamla ve tarihle dolarak gerçekleşebilen şeyi yaratır.

Bu dönüşüm "boş" devinimin bir içerikle dolması ölçüsünde üre-

tilir, oysa ki yapıt, bir süre için ya da sonsuza dek gücünü ve sürekli oluşunun derinliğini yitirerek, içinde bir gerçekliğin hakemliğini çağır-
ran ya da gelişmesinde önem taşıyan değerlerin işin içine karıştığı bir
dünyayı ortaya koyup açılır.

Öyleyse, yapıtta yapıtın kendisiyle iletişimi olan şey, *kökenin baş-
langıç olarak gelişmesi*, bir şeyin iletişimi olur. Onu açarak, ondan, açılan
şeyin yükselişini ve parıltısını yaratan şey, bu durağan nesnelere dün-
yasına benzeyen ve içinde kalma gereksinimiyle kendimizi tuttuğu-
muz bu kalıcı gerçeklik gibi açık bir yer olur. Ve ne anlamı, ne gerçek-
liği ne de değeri olan ancak kendisinde herşeyin anlam kazanır gibi
göründüğü şey, gerçekleri, yanlışları söyleyen, bilgi edinmek için,
kendimizi daha iyi tanımak için ya da ekimimizi arttırmak için okudu-
ğumuz dil olur.

Bu gerçekleşmeyle, yapıt demek ki kendi dışında ve aynı zaman-
da dış nesnelere çağrısıyla, onların örneğinde gerçekleşir. Bu ciddi
davranışla, başlangıcın gücü olmak yerine, başlayan şey olur. Tüm
gerçekliğini, kendisinin oluşturduğu katıksız, içeriksiz doğrulamadan
almak yerine kalıcı, çağların deviniminden aldığı ya da ekim biçimleri-
ne ve tarihin gereklerine göre farklı bir biçimde aydınlanan çok sayıda
anlam içeren gerçekliğe dönüşür. Ve onu kavranılabilir kılan tüm bu-
nunla, yapıtın varlığı değil de dünya yapıtlarının varsıl biçiminde çalı-
şan yapıt okurun hizmetine sunar kendini, genel söyleşime katılır, ge-
nel olarak söyleneni dile getirir, çürütür, kendisi ya da varlığının boş-
luğu ya da keskinliğiyle bir ilişki gereği değil de içeriğinin yön deği-
ştirmesiyle, en sonunda ortak sözden ve yürürlükte olan gerçeklikten
yansıttığıyla herkesi avutur, oylar, herkesin canını sıkır. Kuşkusuz şu
anda artık okunan yapıt değildir, yeniden düşünülmüş olan herkese
ait düşünceler, daha bildik kılınmış ortak alışkanlıklar, günlerin yapı-
sını kurmayı sürdüren günlük gidiş-geliştir: Kendi içinde çok önemli,
değerini düşürmenin uygun olmayacağı bir devinimdir bu, ancak ne
sanat yapıtı ne okuma bulunur bu devinimde.

Bu dönüşüm kesin değildir, yapıt için bir iyilik ya da bir kötülük
bile değildir. Yok olma, yararlı var oluş kılıfına girdiği zaman bile ya-
pıtın özünün bir parçası olarak kalır ve sanatın eytişimine de bağlı ol-
duğunu düşünmek gerekir, sanatsal eytişim –içinde yapıtın, sanatın ve
dünyanın olmadığı– şiiirden insanın ve dünyanın içinde var olmaya ça-
lıştığı yapıta, daha sonra içinde yapıtın deneyiminin ta kendisinin, sa-
natın, kökenin başlangıç olarak aktarılmasının aynı zamanda yok olma
olan bir var olma içinde ortaya çıktığı yapıta götürür.

Kimi zaman üzüntüyle ayırmsanız ki sanat yapıtı doğarken sahip olduğu dili, yalnızca aynı dünyayı paylaşanların işittikleri ve aldıkları doğumunun dilini artık asla konuşmayacaktır. Artık asla *Eumenides*'ler* Yunanlılarla konuşmayacaktır ve bu dilde söylenmiş olanı asla bilemeyeceğiz. Doğrudur. Ancak şu da doğrudur ki *Eumenides*'ler henüz hiç konuşmadılar ve her konuştuklarında, bir zamanlar öfkeli ve gecenin tapınağına çekilmeden önce sakinleşmiş tanrılar gibi konuşurken –biz bunu bilmeyiz ve bu bize yabancı kalacaktır–, daha sonraları savaşlarının adaletin ve ekinin gelişmesine gerekli olduğu karanlık güçlerin simgeleri gibi konuşurken –ve bunu yalnızca fazlasıyla biliyoruz–, en sonunda, belki bir gün, kendisinde sözün hep kökensel, kökenin sözü olduğu yapıt gibi konuşurken –bu bizim bilgimiz dışındadır ancak yabancı değildir–, haber verdikleri şey dillerinin biricik doğumudur. Ve bütün bunların ötesinden, okuma, görme, bir içeriğin yükü ve açılmış bir dünyanın çeşitli yolları arasından her keresinde yapıtın biricik derinliğini, sürekli oluşunun şaşırtıcılığını ve açılmasının ilerlemesini biraraya getirir.

* Yunan mitolojisindeki Erinyes olarak da adlandırılan, Cehennem'in kızları. (Çev.)

VII

YAZIN VE
KÖKENSEL DENEYİM

I GELECEK VE SANAT SORUNU

'Tam bir yanıt sorunun içinde kökleşir. Soruyla yaşar. Yaygın anlayış onun soruyu ortadan kaldırdığını sanır. Başarılı denilen dönemlerde, aslında, yalnızca yanıtlar canlı görünürler. Ancak bu doğrulamanın başarısı çabucak yok olur. Gerçek yanıt her zaman sorunun yaşamıdır. Onun üstüne kapanabilir, ancak onu açık tutarak korumak için.

"Bu bağlamda sanat neye dönüşür, yazın neye dönüşür?" Böyle bir soru kuşkusuz bize kendi zamanımızın içinde, kendimizden gelir. Yine de, eğer ona yanıt verildiği her keresinde, bu yanıtlara kayıtsız kalarak, yeniden soruluyorsa, bu "yenidenlikte" öncelikle bizi şaşırtan bir titizlik görmek gerekir. Sorun yalnızca içinde bir kez söylenmiş olanın, yinelenen sözlerde yatıştığı bir yinelenme içinde yok olmaya çalışıyor olabilir. Ancak, belki de, bu hırpalamayla, özellikle açık kalmayı istiyor olabilir. Askıda kalmak mı? Hayır. Karşıtlıkları sürdürmenin, onların, içinde karşıt olan şeylerin birbirine rastlamadığı kısır uzamda birbirleriyle çarpışmalarına izin vermenin, sorunun can alıcı yanıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Demek ki sorunları tüketen bu çelişkileri uzaklaştırmak, ve yazını da, tersine, içinde bu bölünmenin kökenine olduğu gibi kendisine de varamadan bölündüğü tartışmaların kararlılıkla uzağında tutmak gerekir.

Yapıt: Eğer sanatın ciddiyetini bu kavramda yoğunlaştırsak, öyle görünüyor ki onu safça yüceltmeye hazır olanlarla, sanatsal etkinlikte onu gereksiz bir tutku değil de bir etkinlik yapan şeyin değerini vurgulayarak onun genel olarak insanlığın yapıtına katkıda bulunduğunu görmeyi arzulayanları uzlaştırmak zorunda kalırız. Her iki görüşü paylaşanlar, kişide bir güç yetkinliğinin ve sanatçıda bu gücün bir biçiminin çalışma, sıkı düzen, inceleme gerektiren uygulamasının beklentisi

içindedir. Her iki grup da insanın gücü hakkında onun – zamansız bir yerde, dünyanın dışında değil de burada ve şimdi, kendi sınırlarımıza göre, bağlı bulunduğu son amaca olduğu gibi, bağlandığı her türlü eylemin yasalarıyla uyum içinde olarak – tasarlayıp gerçekleştirdiği şeyle değer taşıdığını söylerler: Bir yapıtın, bir dünya yapısının ya da hatta içinde yalnızca özgürlüğün bulunduğu bu gerçek dünyanın gerçekleştirilmesi.

Kuşkusuz bu anlaşmada büyük bir anlaşmazlık vardır. Sanat gerçekten yapmak ister ama kendine göre ve aydınlıktan görevine uygun olan şeyden başka hiçbir şey almaksızın. Amaç olarak kuşkusuz gerçek bir şeyi alır, bir nesneyi ama güzel bir nesneyi: Bu demektir ki, kullanım değil de hayranlık nesnesi olacak, üstelik, kendine yetecek, kendine dayanacak, başka hiçbir şeye göndermeyecek, kendi ereği ve sonu olacak bir nesne. Doğrudur. Yine de bir nesnedir bu, düşüncenin diğer yanını belirtir. Gerçek: Etkili. Bir düş anı değil, saf bir iç gülüş değil de gerçek bir eylem. Bu eylemin kendisi etkilidir, diğerlerini biçimlendirir ya da onları bozar, onlara çağrı yapar, onları devinime geçirir, onlara, çoğunlukla sanata dönüş yapmayan, ama sanatın akışına katılan, tarihi kolaylaştıran ve belki de böylece tarihin içinde yiten, ne var ki orada sonunda kendini somut yapıta; dünyaya, dünyanın tümü olmuş dünyaya dönüşmüş özgürlük içinde kendini bulan diğer eylemler için heyecan verir.

Bu yanıt güçlü ve önemlidir. Sanat, Mallarmé'de, daha sonra başka bir bakış açısından, Valéry'de gördüğümüz gibi, Hegel'in sözünü güvencesi altına alır gibidir: İnsan yaptığı şeydir. Birini yapıtlarıyla yargılayacaksak, bu sanatçıdır. O, söylendiği gibi, yaratıcıdır. Dünyada daha geniş bir ufuk, hiçbir biçimde kapalı olmayan ama tam tersine bütün biçimleri altındaki gerçekliğin kendisiyle genişleyen bir olasılık açan yeni bir gerçeğin yaratıcısı. Yarattığı şeyde kendisinin de yaratıcısı. Aynı zamanda, yapıtı sayesinde daha önce ulaşamadığı ötekine dönüşen, yapıtlarının sınanmasıyla daha varsıl olan, kimi zaman yalnızca daha canlı, bu yapıtta tükenmiş ve ölmekte olan sanatçı.

Sanat yapıtta gerçektir. Yapıt dünyada gerçektir, çünkü (sarsıntı ve kopmada bile onunla uyum içinde olarak) orada gerçekleşir, çünkü onun gerçekleşmesine katkıda bulunur ve ancak insanın içinde en yetkin bir biçimde var olacağı dünyada anlamı, durağı olacaktır. Ama bunun sonucunda ne olur? Evrensel üretim ve özgürleştirme istemine uygun olan görevlerinin zorunlu olarak en dolaysız biçimde önemli olduğu insan yapıtının içinde, sanat ancak bu genel yazgıyı izleyebilir,

gerektiğinde, onu sürükleyen bu uçsuz bucaksız gökyüzünde kendi küçük yasalarına göre döndüğünü ama sonunda *yapıtın* onun tek ölçüsünü yaratan küçük yasalarıyla bile uzlaşma içinde, olabildiğince bilinçli ve titiz bir biçimde, genel olarak insanın yapıtı üstüne ve evrensel bir ışığın gerçekleşmesi üstüne çalışacağını düşünerek, onu bilmiyormuş gibi yapabilir.

Sanat geçmişte kalan şey midir?

Yine de bunun sonucunda ne olur? Tarih içindeki etkili eylemi temel görevi olarak kabul eden kişi sanatsal eylemi yeğleyemez. Sanat kötü etkiler ve az etkiler. Eğer Marx gençlik düşlerini izlemiş ve dünyanın en güzel romanlarını yazmış olsaydı, dünyayı büyülemiş olacağı ama onu sarsmış olmayacağı kesindir. Demek ki *Kapital*'i yazmak gerekir, *Savaş ve Barış*'ı değil. Sezar'ın öldürülmesini betimlemek gerekmez, Brutus olmak gerekir. Bu karşılaştırmalar, bu benzetmeler hayranlara saçma görünecektir. Ama sanat eylemle boy ölçüşür ölçüşmez, dolaysız ve geciktirilemez eylem yalnızca ona zarar verebilir ve sanat yalnızca kendine zarar verebilir. Hölderlin'in yazdığını anımsatmak yeterlidir, onun hakkında, yaşama koşulunun şiirsel yazgıya bağlı olduğunu söylemek yetmez çünkü onun yalnızca şiir içinde ve şiir için yaşantısı olmuştur. Yine de, 1799'da, tehlikeye düşmüş olarak gördüğü Devrim hakkında kardeşine şunları yazar: "Eğer karanlıklar krallığı *zor kullanarak* yine de baskın yaparsa, o zaman kalemlerimizi masanın altına atalım ve T'anın çağrısına, gözdağının en büyük ve varlığını en yararlı olacağı yere gidelim."

Sanatsal *etkinlik*, onu seçmiş olan kişi için bile, karar saatlerinde yetersiz olarak ortaya çıkar, bu saatler "ozanın kendini reddederek bilirdisini tamamlaması gerektiği" her saatte çalarlar. Sanat bir zamanlar başka kesin gerekliklerle uzlaşabilmiştir, resim tanrılara hizmet etmiştir, şiir onları konuşturmuştur: Bu güçlerin bu dünyadan olmamalarından ve zamanın dışında egemenlik sürerken, onların zamansal etkinliklerine sunulmuş olan hizmetlerin değerini ölçmemelerindendi bu. Sanat politikanın da hizmetinde oldu, ancak politika o zamanlar yalnızca eylemin hizmetinde değildi ve eylem evrensel gereklik olarak kendisinin ayırımına varmamıştı henüz. Dünya tümüyle dünya olmadıkça, sanat kuşkusuz orada sakınımlı olabilir. *Yapıtta* sanatın özünü bularak, böylece *genel olarak insan yapıtı*nin önceliğini kabul etse de bu sakınımı suçlayan sanatçının ta kendisidir. Sakınım onun yapıtında etkili olmasını sağlar. Ancak yapıt bu sakınım eyleminden başka bir şey

değildir demek ki, tümüyle sakınımlı, etkisiz, katıksız bir eylem ve sakınım değil de genel eyleme dolaysız, etken ve düzenli katılımı gerektiren tarihsel görev hakkında basit bir kapalı geçmedir. Bunun için, aydınlığın yasına bağlı olarak, sanatçı yalnızca sanatsal yapıtı bağımlı kılmakla değil aynı zamanda ondan caymakla ve, bağlılık gereği, kendinden caymakla karşı karşıyadır. Hölderlin'in sözüne, yüz kırk yıl sonra, bu zamanda ona yanıt vermeye en çok yaraşan bir başka ozanın sözü karşılık verir: "İnsanlık koşulunun kimi dönemleri insan doğasının en onuru gölgelenmiş noktalarından güç alan bir kötülükle kaplı bir saldırıya uğrarlar. Bu kasırganın merkezinde, ozan kendini yadsıyarak bildirisinin anlamını tamamlayacaktır, sonra da, acının törelilik maskesini kaldırıp, inatçı yük taşıyıcının, adaleti yerine getirenin sonsuz dönüşünü sağlayanların arasına katılacaktır." (René Char).

Hiç kimse kolaylıkla "kendini yadsıma"dan, "kendi"liğin, sanatsal kendiliğin engellediği ya da ancak yetersiz bir biçimde yardım ettiği kurtarıcı eylem yararına yadsımdan başışık tutulamaz. 1934'te, André Gide şunları yazıyordu: "Uzun bir süre için, sanat yapıtı söz konusu olamaz."⁽¹⁾ Bir yüzyıl önce Hegel, güzelduyu üstüne anıtsal dersine başlarken şu sözü söylemişti: "Sanat bizim için geçmişte kalmış şeydir", burada, sanatın üstünde düşünmesi gerektiği, bu tarihten başlayarak yazın, yoğrumsal sanatlar, müzik çok önemli yapıtlar oluşturdukları için çürütülmüş olarak kabul edemeyeceği bir yargı söz konusudur, çünkü Hegel konuştuğu zaman Goethe'nin hâlâ yaşıyor olduğunu ve coşumculuk adı altında, tüm sanatların, Batı'da, yeni bir atılım içinde olduklarını bilmiyor değildi. "İyice düşünüp taşınmadan" konuşmayan Hegel ne demek istiyordu? 'I'am olarak şu ki, saltın bilinçli olarak tarihin işi olduğu günden başlayarak sanat saltın gereksinimini karşılayacak yetenekte değildir artık: İçimize sürülmüş olup, gerçekliğini ve gerekliliğini yitirmiştir; sahip olduğu gerçekten doğru ve canlı olan herşey şimdi dünyanın ve dünyadaki gerçek çabanın bir parçasıdır.

Coşumcu dahilik

"İçimize sürülmüş", – Hegel şöyle der: İçinde güzelduyusal tada, beğeniye ve yalnızca kendine indirgenmiş bir özel yaşamın eğlencesine dönüşmüş olduğu tasarımıımız içine sürülmüş. Yine de" bizim içimizde"dir ki sanat bağımsızlığını, bu "ölçülemeyen değeri" (René Char) yeniden ele geçirmeye girişmiştir. 'Tüm çağcıl dönem daha Descartes'ta aydınlanan bu çifte devininim, giderek daha katıksız öz-

nel derinliğe dönüşmüş varoluş ile dünyanın, gerçekleştiren usun ve üreten istemin kaygısına göre, hep daha etkili ve daha nesnel elde edilmesi arasındaki sürekli değiş-türüm oyununun, tam olarak Hegel'in ilk kez ayırımına vardığı ve böylece, Marx'la birleşerek gerçekleşmesini olası kıldığı düzeneğin damgasını taşır.

Sanat da bu yazgıdan payını alır ve kimi zaman sanatsal *etkinliğe* dönüşür, ancak bu etkinlik hep sakınımlıdır ve, bu nedenle, sonunda dolaysız ve çekincesiz eylemin gerçeği önünde silinmeye çağrılıdır. Kimi zaman da bir iç bağımsızlığın gerçekleşmesi için kapanır: Hiçbir yasayı benimsemeyen ve her türlü gücü yadsıyan bağımsızlığın. Bu olağanüstü hak istemenin aşamaları çok iyi bilinir. Sanatsal Ben kendisinin tek ölçüsü, yaptığıının ve aradığının tek doğrulanması olduğunu belirtir. Coşumcu dahilik yalnızca ortak kuralların ötesinde değil aynı zamanda, kendisine ilişkin olan düzlemde bile, gerçekleşme ve başarı yasasına yabancı olan bu eşsiz özneye hız verir. Kendisi için yalnızca etkili olanın önem taşıdığı dünyaya gereksiz olan sanat kendisine de gereksizdir. Gerçekleşse de bu ölçülü yapıtların ve sınırlı görevlerin dışında, yaşamın ölçüsüz devinimi içinde olur ya da en görülmez ve en içtekinin içine, içinde yadsımada ve yadsımanın aşırılığında bağımsızlığını koruduğu varoluşun noktasına çekilir.

Sanatın bu gerekliliği, hiçbir biçimde, ciddiye alınması gerekmeyen boş bir kaçış değildir. Yadsımanın oluşturduğu böylesi bir bağımsızlığın ve, gösterge değişimiyle, aynı zamanda en savurgan doğrulama, yetenek, yaratıcı yetenek, kesintisiz ve doğrulamasız dağıtan şey, kendisinden kalkarak adaletin yerine getirebileceği haklılığı gösterilmemiş olgu niteliği taşıyan bu yadsımadan daha önemli hiçbir şey yoktur. İçimizde bastırılmış olan sanat, güzelduyusal beğenin küçük mutluluğunda dinmemiş kalmayı işte bu gerekliliğe borçludur. Zevk veren katıksız doyum olarak ya da kaçan bir benin boş gururunda dağılmak yerine neden sanat tutkusu, Van Gogh'ta ya da Kafka'da olsun, saltık bir biçimde ciddiyete, salt için tutkuya dönüşmüştür? Neden Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Breton, René Char şiirde, ne ekinin, ne tarihsel etkililiğin ne de güzel dilin tadının ayırımına vardığı bir olasılık, hiçbir şey yapamayan bir olasılık olduğu ve, insanda, onun kendi sözü geçerliliğinin göstergesi olarak bulunduğu anlamına gelen adlardır? Kendisine yanıt vermenin pek de kolay olmadığı, belki de onun gerçek ışığı altında kendisini aydınlatmanın henüz olası görünmediği bir soru bu.

Hiç değilse, bu gerekliliğin ya da bu tutkunun hangi güçlüklerle ta-

kıldığını ortaya çıkarmak gerekir: En büyük güçlük onun başyapıtların geleceğine yönelttiği gözdağında değildir. Bu görüngede, sanatın kendini tümüyle yapıtta istemediği, yaptığı şey olmadığı doğrudur. Artık gerçeğin yanında değildir, üretilmiş bir şeyin sunumunda kendi kanıtı aramaz, bağımsız varoluşun derinliğinde kanıtsız, tüm resim akımından daha fazla Goya'nın anlaşılmaz taslağından gurur duyarak ortaya çıkar. Goethe'nin Prometheus'u, dev gibi doğrulamanın Goethe'si "sen herşeyi tek başına tamamlamadın mı, yüreğin inanılmaz yararı?" diye haykırdığında bu "tamamlanmış herşey" içtenliğin, gerçekleştirici kaygının sitemleriyle karşılaştırdığı tutkulu gerçekliktir. Bağımlılığın demek ki krallığı yoktur. Kutsallığı yoktur. Kutsallığın yalnızlığında yazar. Herşeyin özü ve devinimi olan ateşe açık olup herşeyi tamamlayan yüreğin tutkusudur.

Doymak bilmez arzularının, zamanın ve çalışmanın etken olumsuzluğu değil de yinelemenin acısı ve yakıcı çarkı olduğu için Cehennem'in derinliklerine sürülmüş Devletleri simge edinen bu sınırsız güç: Şu anda sanata göz kulak olan odur. Sanat artık dünyada pay sahibi olmak istemeyen bu öznel tutkudur. Burada, dünyada, amaçlara bağlılık, ölçü, ciddiyet, düzen, burada bilim, uygulamam, Devlet, burada anlam, değerlerin kesinliği, İyinin ve Doğrunun ülküsü egemendir. Sanat "tersyüz olmuş dünya"dır: Kendi başına buyrukluk, ölçsüzlük, uçarılık, bilgisizlik, kötülük, anlamsızlık, tüm bunlar ona, bu geniş alana aittir. Hak olarak istediği alan: Hangi sıfatla? Sıfatı yoktur, hiçbir şeyi kendine destekçi olarak gösteremediğinden olamaz da. Yürekte, indirgenemez varoluştan söz eder, "özne"nin bağımsızlığını betimler. Çarpıcı şey, daha yeni Descartes dünyayı *Cogito*'nun* gelişimine açmıştır ki Pascal *Cogito*'yu, onu "yararsız, belirsiz ve can sıkıcı" olarak tanıtan daha gizli bir derinliğe kapatır. Ama, daha az çarpıcı olmayan şey, bu yüreğin bir de mantığı vardır, bu mantık akılla ilişkisini keşmiş değildir, çünkü onun ilkesi olmak ister, yalnızca daha kesin, daha sağlam, daha hızlı olduğunu ileri sürer. "Aklın, yüreğin ve içgüdünün bu bilgileri üstüne dayanması ve orada tüm söylemini oluşturması gerekir." İşte, daha başından sağlam bir biçimde yerleşmiş olan, görkemli bir biçimde bilimi kovan, yararlıyı yararsıza dönüştüren ve "Descartes'ı affetmeyen" bağımsız güç. Bu arada da, işte egemen olduğu şeyin hizmetine sunulmuş, çalışmanın yardımcısı ve aracı olmuş, dünyaya ve hatta, üstünde eylemin ve araştırmanın evrensel egemenliği kuracakla-

* *Cogito*: Düşünüyorum. (Burada, "düşünce", "akıl" anlamında.) (Çev.)

rı bu sayılara ve matematik kesinliğe yararlı bağımsızlık.⁽²⁾ Unutulmaz dönüş. Sonuçta Pascal hep Descartes'in etkisi altındadır. Dokunulmamış iç yaşamı derinleştirirse de, onu varsıllığına, özgür devinimine geri verse de onu varsıllaştıran ve sağlamaştıran Descartes'tır, çünkü Descartes benden kalkarak nesneliği oluşturur ve bu ben ne denli derin, doymamış ve boş olursa, daha yüreğinin derinliğinden, henüz ayımsanmamış bir tasarıyla, dünyayı, üretilebilecek ve kullanıma yönelik bir nesnelere bütünü biçiminde ortaya koymuş olan insan isteminin atılımı da o denli güçlü olur.

Değerlere son derece karşıt olduğunu ve sanatıyla, sonsuz güçlü olumsuzluğun kaynağını kendinde koruduğunu sanan sanatçı, genel yazığya, "yararlı yapıt" yaratan sanatçıdan daha az boyun eğiyor değildir, belki de daha çok eğiyordur. Sanatı yalnızca dünyadan kalkarak tanımlayabilmesi çarpıcıdır zaten. O tersyüz olmuş dünyadır. Ama bu tersyüz olma, dünyanın daha kalımlı ve daha gerçek olmak için kullandığı "hileli" bir araçtan fazla hiçbir şey değildir aynı zamanda. Ayrıca, sınırlı bu yardım ancak bazı anlarda önemlidir, tarih daha sonraları, görünür bir biçimde işleyen bir olumsuzluğa dönüşüp elde etmenin uygulamısal biçimlerinin gelişmesinde ona sonu hakkında güven veren eýtışimsel canlılığı bulduğunda bu yardımı geri çevirir.

Sanat sorunu

Sanat nedir, yazın nedir? Öyleyse sanat bizim için geçmişte kalmış bir şey midir? Ama bu soru neden? Bir zamanlar tanrıların dili olmuş gibidir, tanrılar kaçtığında, içinde tanrıların yokluğunun konuştuğu dil, onların eksikliği, onların yazgısını henüz kesip atmamış kararsızlık olarak kalmış gibidir. Yokluk daha derinleşip kendisinin yokluğu ve unutulması olduğunda, o kendi var olmasına dönüşmeye çalışır gibidir. Ancak öncelikle insana kendini kabul etme ve kendini beğenme olanağı sunarak. Bu aşamada, sanat insansever olarak adlandırılan şeydir. Yararlı gerçekleştirmelerinin (yazın giderek daha çok etkili ve ilginç düzyazıya dönüşür) alçakgönüllülüğü ile saf öz olmanın boş gururu arasında gider gelir, bu çoğunlukla öznel durumların utkusuyla kendini gösterir: Sanat bir ruh durumuna dönüşür, "yaşamın cleştirisi"dir, gereksiz tutkudur. Şiirsel öznel demektir. Sanat sanatçının görüntüsünü alır, sanatçı insanın sahip olduğu en genel şeydeki görüntüsünü kabul eder. Sanat sanatçının insanı yalnızca sanatçı gibi olmadığı biçimiyle *yansıttığı* ölçüde ortaya çıkar.

Öncelikle, "insansever" sanatın temel niteliğinin öykünmede ya

da onun benimsediği insan kaygılarında olduğuna inanabiliriz, öyle ki, yeniden bağımsız ya da temel olmak için bu bağımlı görevden kurtulması yeterliymiş gibi görünür. Ancak gerçekçi öykünme onun yalnızca görünen yanıdır. Nasıl ki Descartes'çı betimleme bilimin gücünü içerirse (ele geçirme gücü, gerçekliği yadsıyarak ya da dönüştürerek ele geçirme gücü), aynı biçimde sanatçı da betimlerken dönüştüren şey olur, yaratan kişi, yaratıcı ama yine de yaratıcı insan olur, yapmak ve güçlü isteminde devinmek yeteneği içinde algılanan insanın düzeyindeki yaratımdır bu, yaratıcı kaygı ve kendini kabul etmek için nesneye gereksinim duyan akıl onun gerçek doğasını gösterirler. Sanatın yaratıcı sanatçıdan yücelmesi sanatın büyük ölçüde bozulması anlamına gelir. Sanat kendisini uygulayan kişiye bağımlı olmayı, onda tükenmeyi kabul eder.

Açıkça görülür ki sanatın derin karışıklığı, ekin ve dilin biçimleriyle, dolaysız olarak tarihsel eylemin gelişimine açılan yazında daha belirgin bir biçimde ortaya çıkar, ona kendini, yalnızca kendisine bağlı olabilen değerlerin yücelmesinde, aratan bu yolunu şaşırma sanatçının, içinde kendisini geçersiz gördüğü bir dünyadaki sıkıntısını ortaya koyar. Yaratıcı kavramının önemi bu açıdan çok aydınlatıcıdır. Anlaşıl-mazlığı onun kullanımını kolaylaştırdı çünkü kimi zaman sanatın, benin etkisiz derinliğine, dahice yoğunluğa, Descartes ve onun yöntemli çalışması hakkında "Gülünç bu, bir saatlik yorgunluğa değmez," dediğinde Pascal'in yüreğine sığınmasına izin verir. Kimi zaman da sanatçıdan, gerçekleştirici, kusursuz üretici yaratarak onun dünyada güç ve yetki yarışına girmesine izin verir, üstelik bu gerçekleştiriciyi, bu kusursuz üreticiyi kendisine birey ya da büyük boyutlu insan olduğu güvencesini vererek ortak çalışmanın adsızlığına karşı koruduğunu ileri sürer: Yaratıcı her zaman tektir, kendisinde indirgenemez bir biçimde varolan şey olarak kalmak ister, en büyük eylemde ölçüsüne sahip olamayacak varsılıktır bu.

Daha fazlasını söylemek gerekir: En doğal ya da en ince biçimde durmadan söylendiği gibi yaratıcı sanatçının kendine hak olarak istediği addır, çünkü, böylece, tanrılarının yokluğuyla boş bırakılmış yeri doldurduğuna inanır. Garip bir biçimde yanıltıcı tutku. 'Tanrı'nın en az tanrısal işlevini, kutsal olmayan, 'Tanrıyı altı günün işçisine, evreni düzenleyen tanrıya, "herşeyi yapmaya yarayan"a dönüştüren işlevi üstlenirse, onu, tanrılaşmış olacağına inandıran yanılısamadır bu. Üstelik bu yanılısama, sanatın üstüne kapanması gerektiği, sanki bu yokluk onun derin gerçekliğiymiş, içinde kendi özünde kendisini var etme-

nin ona ait olduğu biçimmiş gibi şu ya da bu yolla koruması gerektiği boşluğu örter.

Yaratıcı yalnızca, içinde insanın katıksız ben aynı zamanda çalışma, gerçekleştirme ve nesnel bir tamamlamanın gerekliliği olduğu tarihin hızlandırılmış döneminin başlangıcında tam anlamıyla tanrısal simgeye dönüşür. Kendisinin yaratıcı olduğu ileri süren sanatçı kutsallığın kalıtına konmaz, yalnızca kendi kalıtına bağımlılığının çok yüce ilkesini katar.

Sanatı yeniden arama

Yine de, aynı ölçüde dikkat çekici bir başka devinimle, sanat, insanın kendinde var olması, tarihin ona ayırdığı bu insansever dönüşümle yetinmeyi başaramaz. Kendi varolmasına dönüşmesi gerekir. Kesinlemek istediği şey sanattır. Aradığı, gerçekleştirmeyi denediği şey sanatın özüdür. Malraux'nun gösterdiği gibi, bütünlüğu içinde, ancak aynı zamanda özü içinde, kendine yönelik olarak, artık yüceltmesi ya da dile getirmesi gereken değerlere bağlı değil de yalnızca kendisinin hizmetinde, ne canlı biçimlerin, ne insanın görevlerinin ne de güzelduyunun biçimsel kaygılarının kendisine bir ad verebildiği öyle ki kendisini ancak resim diye adlandırabileceğimiz bir salta adanmış olarak ortaya çıktığında resim için çarpıcıdır bu. Birçok değişik biçimde yorumlanabilecek bir eğilim söz konusudur burada, ancak, çeşitli aşamalarda ve kendine özgü yollarla tüm sanatları kendilerine çeken, onları kendi özlerinin kaygısı içinde yoğunlaştıran, onları var eden ve temel kılan bir devinimi zorla açığa çıkarır: Bu, şiir için ("genel olarak"⁽³⁾ yazın için) doğrudur, yoğrumsal sanatlar için doğrudur, belki de Schoenberg için doğrudur.

Neden bu eğilim? Neden tarihin onu bağımlı kıldığı, yadsıdığı yerde sanat temel varolmaya dönüşür? Neden Mallarmé ve neden Cézanne? Neden, tam, saltın tarihin biçimini almak eğiliminde olduğu, çağların artık sanatın bağımsızlığı ile uyuşmayan kaygıları ve çıkarları olduğu, ozanın yerini yazın özentilisine ve yazın özentilisinin de günlük olaylara ses veren insana bıraktığı anda, neden sanat ilk kez, içinde temel bir şeyin işin içine karıştığı, içinde önemli olanın sanatçı ya da sanatçının ruh durumları, ya da insanın gelecekteki görünümü, ya da iş, veya üstüne dünyanın kurulduğu, dünyanın ötesinin üstüne açıldığı bu öteki değerler olmadığı bir araştırma, yine de belirgin, çetin, bir yapıtta ve başka hiçbir şeyde değil de varolacak bir yapıtta tamamlanmak isteyen bir araştırma olarak ortaya çıkar?

Burada çok önemli, kavranması zor, yorumlanması daha zor bir olgu söz konusudur. Ancak belki de öncelikle bizim buraya değin yaptığımız kavramını bulgulamamızı sağlayan yetersiz düşüncelere geri dönmemiz gerekmektedir.

II SANAT YAPITININ NİTELİKLERİ

Çok açıktır ki sanat yapıtının kendine özgü nitelikleri vardır. İnsan yapıtının ve gencl olarak etkinliğin öteki biçimlerinden ayrı tutulmak ister. Belki bu istek bir savdır yalnızca. Ya da olmak istediği, olduğu şeyin gerçekliğini dile getirecek midir? Ne olursa olsun, onu, bizi kendisi hakkında değilse bile, hiç olmazsa onun ortaya koyduğu sorunlar hakkında aydınlatabilecek savları içinde betimlemeye çalışmamız da gerekir.

"Kişisizleştirilmiş, oylum."

Sanat yapıtı doğrudan doğruya onu yaratmış olan kişiye göndermez. Onu hazırlamış olan koşullar hakkında, yaratımının tarihi hakkında ve onu olası kılmış olan kişinin adına değin hiçbir şeyi bilmediğimiz zaman, yapıtın en çok kendisine yaklaştığı andır bu. Gerçek yönü buradadır. Başyapıtın oluşturduğu bu en yüce noktada dile gelen bu gerekliliktir. Başyapıt, güzelduyu tarafından sahiplenilmiş bu sözcüğün belirttiği gibi, kusursuzlukta ya da yapıtın değilse de sanatçının ustalığında değildir. Valéry çok güzel bir biçimde ustalığın yapılanın asla bitirilmemesini sağlayan şey olduğunu söyler. Yalnızca zanaatçının ustalığı ürettiği şeyde tamamlanır. Yapıt, sanatçı için her zaman sonsuzdur, sonu yoktur ve, böylelikle, yapıtın var olması, kesinlikle var olması, bu alışılmadık olay gerçekleşmenin ustalığına ait değilmiş gibi ortaya çıkar. Başka bir türdendir.

Başyapıt, kendisine söz verilmiş olan ve sanatsal çalışmanın en çok kıskanılmış –hiç değilse bizim geciken Batımızda– ayrıcalığı gibi görünen sürede de değildir. *Maldoror Şarkıları*'nın karşısındayken hiç de onların ölümsüz olacaklarını düşünmeyiz. Kendisi aracılığıyla

kesinlikle var oldukları şey onların kesinlikle yok olmalarını engellemeyebilirdi de. Onları bizim karşımıza yerleştirmiş olan şey, onların bize getirdiği bu kesinleme tarihsel süreyle ölçülmez, ne bu dünyada sağ kalmayı ne de ekin cennetine yükselmeyi gerektirir.

Yapıtın bu niteliğine en çok inanan Mallarmé olmuştur. "Kişisizleştirilmiş oylumdan, yazar olarak koptuğumuz ölçüde okurun yaklaşmasını istemeyiz. Böylece, bil ki, oylum insanın ikinci sırada gelen şeyleri arasında tek başına gerçekleşmiştir: Yapılmış, var olan" Rastlantıya kafa tutması da bu "tek başına gerçekleşmiş"in aktarılması, "ozanın konuşarak yok olmasını" belirgin kılmak için simgesel bir araştırma, bunlardan başka bir de, yapıtı gerçek kılan şeyi değil de onda "kişisizleştirilmiş" gerçek olan şeyi, onun her türlü gerçeğin ötesinde ya da berisinde var olmasını sağlayan şeyi neredeyse kaynağında yakalamak için yapılan deneyimdir.

Ne var ki: Bir zanaatkâr ya da bir makine çalışmasıyla üretilmiş bir nesne daha çok mu üreticisine gönderir? O da kişisiz, adsızdır. Yapının adını taşımaz.

Evet, doğrudur, onu yaratmış olacak birine göndermez, ancak kendisine de göndermez. Sık sık gözlemlediğimiz gibi, kullanımında tümüyle yok olur, yaptığı şeye, işe yarar yanma gönderir. Nesne, kesinlikle ne olduğunu değil de neye yaradığını gösterir. Görünmez. Görünmesi için, bu daha seyrek söylenmiş değildir, kullanım devresindeki bir kırılmanın, bir gedığın, bir sapıklığın onu dünyanın dışına çıkarılması, zıvanalarından çıkarması gerekir ve böylece, artık, var olmayarak, görünümü, imgesi, yararlı nesne ya da anlamlı değer olmadan önce olduğu şeye dönüşür gibi görünür. Buradan da, Jean-Paul Richter'e göre ya da André Breton'a göre, gerçek bir sanat yapıtı olur gibidir.

Yapıtın *var olması* bir tek olayın görkemini, parıldamasını gösterir, anlama onu daha sonra ele geçirir, kendini ona, başlangıcına olduğu gibi, borçlu hisseder ancak öncelikle onu yalnızca kendinden kaçan şey olarak anlar: Anlaşılır olmayandır, çünkü yalnızca "olmayan"ın örtüsü altında belirtebileceğimiz bu önceki bölgede üretilmiştir. Araştırılması bizim sorunumuz olan bölgedir bu.

Şimdilik yalnızca şunu kabul edelim ki görkem, parıldayan karar, bu var olma, Mallarmé'nin ve Herakleitos'tan beri, tüm ona benzeyenlerin yapıtın oluşturduğu bu olayı dile getirmek için hep yeniden bulguladıkları sözcükle bu "yıldırım anı", bu yıldırım gibi çarpan kesinleme ne değişmez gerçeklerin güvencesine ne de içinde yaşamının ve var olmanın sınırlı eylemlerin içli dışlılığında gerçekleştiği ele geçiril-

miş günün aydınlığına bağlıdır. Yapıt ne kesinlik ne aydınlık getirir. Ne bizim için kesinlik, ne kendi üstüne aydınlık. Kesin değildir, bize yıkılamaz ve yadsınamaz hakkında – Descartes'a ve yaşamımızın dünyasına ait olan değerler hakkında destek olmaz. Nasıl ki güçlü her yapıt bizi kendimizden, gücümüzün alışkanlığından alırsa, bizi güçsüz ve neredeyse yok olmuş bırakırsa, aynı biçimde o da olduğu şey karşısında güçlü değildir, güçten yoksundur, güçsüzdür, olasılığının değişik biçimlerinin basit bir arka yüzü olmasından değil de içinde olanaksızlığın artık yoksunluk değil ama kesinleme olduğu bir bölgeyi belirttiği için.

Yontu mermeri yüceltir.

Anlamadan kaçan, kesinlikten yoksun ama apaçık olan, hem bir olay hem de kapalı bir nesnenin sessiz dinginliği gibi görünen bu var olmanın karanlığını, tüm bunları elimizde tutmaya ve şunları söyleyerek onu kolaylıkla saptamaya çalışıyoruz: Yapıt büyük ölçüde *kendisinden yapılmış* olduğu şeydir, doğasını ve maddesini, gerçekliğinin yüceltilmesini görünür kılan ya da var eden şeydir: Şiirde sözün uyumu, müzikte ses, resimde renge dönüşmüş ışık, evde taşa dönüşmüş uzamdır.

Böylece, buradan kalkarak onu nesneden ve genel olarak yapıttan ayıran şeyi belirlemeye de çalışalım. Çünkü, biliriz ki, kullanılan nesnede gerecin kendisi ilgi konusu değildir; ve onu yapan, onu kullanımına uygun kılan gerecin elverişli olması ölçüsünde o da hiçliğe yakın olur, ve, sonunda da, her türlü nesne gerecsiz, değiştirim hızı devrindeki uçucu güce, kendisi katıksız evrim olan eylemin yitip giden desteğine dönüşmüştür. Önceleri ağır bir metal olan paranın, ondan, kendisiyle dünyadaki, nesneye dönüşmüş, tüm gerçeklerin kendilerinin de, pazar devinimi içinde, dönüştürülmüş, gerçekdışı zamanlarda hep yer değiştirerek uçuculaştırılmış olduğu yakalanamaz bir titreşim yaratan bu dönüşüme değin çeşitli değişimlerinin kusursuzca çağrıştırdığı şeydir.

Yapıt nesnede yok olan şeyin ortaya çıkmasını sağlar. Yontu mermeri yüceltir, tablo, resim bezi ve maddesel harçlardan kalkarak yapılmamıştır, o olmaksızın bizden gizli kalacak bu gerecin sunumudur. Şiire gelince de, o düşüncelerden ya da sözcüklerden oluşmamıştır, kendisinden kalkarak sözcüklerin görünümüne ve üstünde bu görünümün açık olduğu ve yine de yeniden kapandığı *temel derinliğe* dönüştüğü şeydir.

Şimdiden görüyoruz ki yapıt, bu özellekle, özdeksel niteliği, karışımızda sahip olur gibi görüdüğü bu nesnel gerçekliği vurgulamakla yetinmeyecektir. Bu da yalnızca karşılaştırmalı bir gerçektir. Üstelik önemli bir gerçektir bu, çünkü bize şunu gösterir: Her ne denli hem yontucu, hem de yol bakım işçisi taştan yararlanırsa da birincisi onu öyle bir biçimde kullanır ki taş kullanılmış, tüketilmiş, kullanım tarafından yadsınmış değil de kesinleşmiş, kendi kararlığı içinde, yalnızca kendine giden yolda ortaya çıkarılmıştır.

"Devingen, korkunç, eşsiz toprak."

Yapıt böylece bizi karanlığın dibine gönderir, onu temel olarak adlandırarak belirtmiş olduğumuzu düşünmüyoruz, doğa da değildir bu elbette, çünkü doğa daha önce doğmuş ve biçimlenmiş olarak ortaya çıkan şeydir her zaman, kuşkusuz René Char "devingen, korkunç, eşsiz toprak" diye adlandırdığında seslendiği odur, Hölderlin onu Ana Toprak olarak adlandırır, kendi sessizliği üstüne kapanmış, yerin altında olan ve kendi gölgesine çekilen toprak, Rilke ona şöyle seslenir: "Toprak, istediğin bu değil mi, bizde yeniden doğarken görünmez olmak?" ve Vang Gogh "Ben toprağa bağlıyım" diyerek bize bunu daha da güçlü bir biçimde gösterir. Ancak bu gücünü kendinden alan, efşelenmiş adlar adlandırdıkları şeye yabancı kalırlar.

Ne var ki, yalnızca yapıtın en önemli özelliklerini bulmaya çalıştığımız bu noktada, onun temel dipyüzeye, öğenin derinliği ve gölgesi olacak ve hakkında, nesnelere ona anıştırma yapmadığını ancak tüm sanatların, daha sonra yapıtlarının kendisinden yapıldığı söylenen özdeğe verdikleri var olma görünümü içinde bizim aramızdan yapıtın biricik olayında ortaya çıkardıkları bu öğeye dönük olduğunu unutmayalım.

Yine de, betimleme açısından da olsa, bu çözümlemenin ne denli eksik kaldığını hissederiz, çünkü yapıt üretildiğinde, elbette temel öğe aydınlanır ve dipyüzey, aynı zamanda yapıtın kendisine dayanarak ittiği derinlik olmasına karşın, var gibi, aydınlığa çekilmiş gibidir. Ama bu yoğun görünmede, "özdek" in kendisinde var olmasında doğrulanması hissedilen herhangi bir sanat biçimine özgü bir özdek değildir yalnızca: Eupalinos tapınağının ya da üstünde yükseldiği toprağın çağrıştırdığı yalnızca taş ve yalnızca mermer değildir ama, sarsıntının gücüyle, aydınlık da gözümüzde daha aydınlık ve egemen olduğu deniz kendi kendisine daha yakın, gece geceye daha yakındır. "Şarkı söyleyen" yapıtlar böyledir, der Valéry.

Hölderlin Sinclair ile delilik hakkındaki ilk görüşmelerinde –herhalde bu görüşmelerin 1804 tarihini taşıması gerekir–, her türlü sanat yapıtı hakkında onun biricik bir uyum olduğunu söyler, belirttiği bu aynı bölge, içine girilemez ve kapalı kalsa da, herşeyin dışarıda olduğu yerdir: "Uyum düşüncenin tek ve biricik anlatım biçimi olduğunda, yalnızca o zaman şiir vardır. Düşünüşün şiire dönüşmesi için, içinde doğmamış bir uyumun gizemini taşıması gerekir. Yalnızca bu tek uyumda yaşayabilir ve görünür olabilir. Her türlü sanat yapıtı da yalnızca bir tek ve aynı uyumdur. Herşey yalnızca uyumdur. Nasıl her türlü sanat yapıtı biricik bir uyumsa insanın yazgısı da tanrısal bir tek uyumdur."

Mallarmé'nin, "şiirin eski dehasını" yeniden dile getirmek amacıyla yazılmış şu sözlerini de yeniden anımsamak gerekir: "Böylece kendiliğinden ortaya atılmış – yalnızca Şiir! olan ilke koşmakta ve temel değer içinde düzenlenmekte acele eden binlerce güzellik ögesini gelişmesi için (onların orada parladıkları ve hızlı bir parlaklık içinde, hava gibi herhangi bir saydamlık üstünde yok oldukları an) çevresine yaydığı denli kendine çeker. Gösterge! Hiçbir şeyin yalnız ve yalnız herşeye ait olduğu tinsel bir olanaksızlığın merkezsel çukurunda, utkumuzun tanrısal payı, var olan hiçbir nesne biçiminde gerçekleşmeyen yüce örneğin biri: Ama orada izi yeniden canlandırmak için dağıntık, bilinmeyen ve belli bir varsılığa göre dalgalanan tüm maden yataklarını izler ve onları işler."

Görkemli bir betik, çünkü yapıtın savlarının çoğunu bir araya getirir: Tarihsel süreye bağlanmayan bu sunum, bu var olma olgusu (Rilke, izlenimci resimle Cézanne'inkini karşılaştırıp "İşte bunu resmetmek yerine sevdiğim şeyi resmettik." dediğinde kuşkusuz bundan söz ediyor.) Bu sunum ne tinsel ne ülküseldir çünkü binlerce öğeyi kendine çeker, dağıntık, bilinmeyen ve dalgalanan tüm maden yataklarını ("devingen, korkunç, eşsiz toprağı" der Char) izler. Ancak bu maden yatakları, uyumun bu temel gecesi, öğelerin adının özdek olarak belirttiği derinlik, tüm bunları *ortaya koymak*, özü, temel karanlık olan özü içinde ve böylece özü bakımından var olan, dağıtılmış değil de ortaya konmuş, *hava gibi herhangi bir saydamlık üstünde* görünür kılınmış bu karanlıkta açığa çıkarmak için kendine çeker onları, yapıt gelişen şey, *canlanan* şey, utkunun *gelişmesi* olur.

Yapıt, "karşıtların coşku verici birleşmesi".

Burada yapıtın bir başka gerekliliğinin belirlendiğini görüyoruz. Yapıt erincin bedeli ödenmiş birliği değildir. Asla uzlaşmayan ve, hiç değilse yapıt yapıt olduğu sürece yatışmayan karşıt devinimlerin derinliği ve şiddetidir. İçinde, uzlaşmaz, yine de yalnızca kendilerini karşıtlaştıran anlaşmazlıkta bütünlüğe sahip uyumsuzlukların karşıtlığının çarpıştığı bu derinlik, paramparça olmuş böylesi bir derinlik yapıttır, yine de saklanan ve kapalı kalan şeyin "gelişmesi" olsa bile: Karanlığın üstünde parlayan, görünür olmuş bu karanlıktan parlaklığını alan, gelişmenin ilk aydınlığından karanlığı kaçırıp kapıp götüren ama aynı zamanda, özünün kendisini ortaya çıkarmak isteyeceği şey üstüne kapanmak, onu kendine çekmek ve onu yutmak olduğu saltık olarak karanlık içinde yok olan ışık. René Char "Ozan tasarlayan bir varlığın ve akılda tutan bir varlığın oluşudur.." dediğinde anırtıma yaptığı işte "bu karşıtların coşku verici birleşmesi"dir. İçerik ve biçim, sözcük ve düşünce ikiliği, dünyadan ve dünyanın dilinden kalkarak yapıtın, onu bir yapıt yapan şiddet içinde, içerisinde yalnızca çarpışma durumunda olanın kavranabileceği ve nitelenebileceği temel bir uyumsuzluğun biricik olayı olarak gerçekleştirdiği şeyi anlamak için yapılmış en alışılmış girişimdir.

Rilke, XXVI. sonede (I. bölüm) Orpheus'tan, yitik ve kendini dağıtmış 'Tanrı'dan şöyle söz eder:

Hey sen, yitik tanrı! Sen, sonsuz iz!

Seni parçalayarak düşman gücün sonunda seni yok etmesi gerekti,

Bizden şimdi duyanları ve doğanın bir ağzını yaratmak için.

Yapıt Orpheus'tur, ancak aynı zamanda karşıt ve Orpheus'u parçalayan güçtür, – böylece bu parçalanmanın içinde yapıtı üreten kişi (yaratıcı), onu kutsayan, onu dinleyerek koruyan kişi (okur) gibi, kökenini bulur. Dinlemek, konuşmak yapıtta parçalanmadaki, karşılıklı söyleşimi tek başına oluşturan parçalanmış birlikteki ilkelerine sahiptirler. Nasıl ki ozan, içinde henüz sözcüklerden yoksun uyumun, hiçbir şey söylemeyen, yine de söylemeyi kesmeyen sesin onu dinleyen, tümüyle onun uzlaşması, onun içine alabilecek aracılık olan tek kişide adlandırma gücüne dönüşmesi gerektiği bu *uzaklıkta* durduğu zaman yalnızca dinleyerek konuşuyorsa aynı biçimde dinleyen kişi, "okur," yapıtın kendisi aracılığıyla yeniden söylenmiş olduğu, yinelenip duran

bir yinelenmede yeniden söylenmiş değil de onun yeni, ilk söz karârında korunmuş olduğu kişidir.

Sanatçının yapıt karşısındaki bağımlılığı buradan gelir. Eşinin garipliği şiirin ozana oranla bu temel önceliğine, ozanın, yaşamında ve çalışmasında, daha sonra gelecek, kendisi her türlü gelecek, var olma ve geleceğin kutlanması olan yapıt karşısında kendisini yok olarak hissetmesine bağlıdır. Bu bağımlılık temeldir. Ozan yalnızca şiirsel olarak, şiirin olasılığı olarak ve, bu anlamda, bir tek onun karşısında da olsa ondan sonra vardır. Eşin, şiirin daha önce var olan birine verilmesi değildir, henüz var olmayan birine varoluşun verilmesidir ve bu varoluş (yukarıda uzaklık olarak adlandırılmış) dışarısında, insanın kendine, her türlü öznel inanç o ve dünyanın gerçeğine verilmiş izin içinde sıkı sıkıya duran şey olarak gerçekleşir.

Ozanın şiirden sonra var olduğunu söylemek onun "gerçeklik"ini şiirden aldığı ancak bu gerçekliğe yalnızca şiiri olası kılmak amacıyla sahip olduğu anlamına gelir. Bu anlamda, yapıtın yaratımının ardından sağ kalmaz. Yapıtta ölerек yaşar. Şiirden sonra, şiirin kendisine kayıtsızlıkla baktığı, kendisine gönderme yapmadığı ve şiir tarafından hiçbir biçimde kökeni olarak anılmamış ve yüceltilmemiş şey olduğu anlamına da gelir. Çünkü yapıtın yücelttiği şey, yapıttır ve onun kendinde toplamış olduğu sanattır. Yaratıcı da bundan böyle kendisine izin verilmiş olan, adı silinen ve belleği sönen kişidir. Bu, yaratıcının yapıtı üstünde yetkisiz olduğu, onun içinde, kendinden yoksun olduğu gibi, anlamını, ayrıcalıklı gizini elinde tutmadığı, "okumak", bir başka deyişle onu yeniden söylemek, onu her keresinde yeni olarak söylemek özeninin kendisine düşmediği yapıtınca yoksun bırakılmış olduğu anlamına da gelir.

Yazar ve okur, yapıt karşısında ve yapıtta eşittirler. Her ikisi biriciktir: Yalnızca bu yapıtla ve ondan kalkarak vardılar; elbette ne değişik şiirlerin genel olarak yazarı ne de şiir beğenisi olan ve sırayla büyük şiirsel yapıtları anlayarak okuyan okurdur söz konusu olan. Yine de biriciktir: Bu demektir ki, okur yazardan daha az "biricik" değildir, çünkü o da şiiri, yeniden söylenmiş, daha önce dile getirilmiş ve daha önce işitilmiş olarak değil de, her keresinde yeni olarak söyleyen kişidir.

Yapıt der ki: başlangıç.

Yapıt kendinde, onu ilk aydınlığa ancak mat derinlikçe hep yeniden ele alınmış aydınlığa dönüştüren paramparça olmuş birlik içinde, kendisinden "tasarlayan varlık ve akılda tutan varlık", onu dinleyen ve onu söyleyenle savaşımlı halinde olan karşılıklılığı yaratan ilkeye sahiptir. Varlığın bu sunumu bir olaydır. Bu olay zamanın dışında gerçekleşmez, bu pek de yapıtın yalnızca tinsel olacağı anlamına gelmez, ancak onunla zamanın içine bir başka zaman ortaya çıkar, ve yaşayan varlıklarla varlığını sürdüren nesnelerin dünyasına sunum olarak bir başka dünya değil de her türlü dünyanın ötekisi, hep dünyadan başka olan şey gelir.

İşte bu sav karşısındadır ki yapıt ve onun tarihsel süresi sorunu ele alınır. Yapıt insanların kullandığı, kendisiyle ilgilendiği, kendilerine bir bilgi, ekin ve hatta gurur aracı ve nesnesi oluşturdukları şeylerden biridir. Bu niteliğiyle, bir tarihi vardır ve uzmanlar, beğenisi ve ekini olan insanlar onunla ilgilenirler, onu incelerler, onun tarihini oluştururlar, onun sunduğu sanatın tarihini oluştururlar. Yine bu niteliğiyle, bir nesneden başka hiçbir şey değildir, sonuçta yalnızca gerçekleştirici kaygı için bir değer taşır, bilgisi yalnızca bir biçimdir.

Yapıt, yalnızca inceleme ve ilgi konusu olduğu yerde, diğer ürünler gibi üretilmiş değildir. Bu anlamda, tarihi yoktur. Tarih yapıtla uğraşmaz, ancak yapıttan bir uğraş nesnesi oluşturur. Yine de, yapıt tarihtir, bir olay, tarih olayının ta kendisidir ve en kesin savı başlangıç sözcüğüne tüm gücünü vermek olduğu için gerçekleşir. Malraux şöyle yazar: "Yapıt bir gün bir daha hiç konuşmayacağı bir dili, doğumunun dilini konuşur." Ancak eklemek gerekir, yapıtın söylediği yalnızca doğduğu anda, başladığı zaman olduğu şey değildir, o bir ışık ya da bir başkası altında hep başlangıç der. Bu bakımdan tarih onun bir parçası olur ve yine de ondan kaçır İçinde ortaya çıktığı ve şimdi bir yapıtın var olduğunu dile getirdiği dünyada, yürürlükte olan gerçeğin kullanılan zamanında yapıt alışılmadık, garip, ne bu dünyayla ne de bu zamanla ilgisi olan şey olarak birdenbire ortaya çıkar. Asla var olan bildik gerçekten kalkarak kendini göstermez; bize en yakın olan şeyi elimizden alır. Kendisi de hep fazladandır, hep eksik olan şeyin artığı, reddetmenin aşırılığı olarak adlandırdığımız şeydir.

Yapıt bu başlangıç sözcüğünü söyler ve tarihe verdiğini ileri sürdüğü şey girişimcilik, bir kalkış noktasının olanağıdır. Ama kendisi başlamaz. Her zaman her türlü başlangıçtan öncedir, hep daha önce bitmiştir. Ondan aldığımızı sandığımız gerçek aydınlanır aydınlanmaz,

aydınlığın yaşamı ve çalışmasına dönüşür, yapıt bu gerçeğe yabancı olarak ve anlamdan yoksun olarak yeniden kendi içine kapanır, çünkü yalnızca daha önce bilinen ve kesin gerçeklere oranla yabancı, korkunç olanın ve gerçek olmayanın utancası olarak ortaya çıkmaz, ama her zaman gerçeği çürütür: Gerçek ne olursa olsun, ondan çıkarılmış da olsa, yapıt onu ters yüz eder, onu gömmek ve yok etmek amacıyla yeniden kendine alır. Yine de başlangıç sözcüğünü söyler ve aydınlık için son derece önemlidir. Aydınlıktan önce gelecek aydınlık noktasıdır. Başlatır, başa geçirir. "*Başta geçiren gizem*" der Char, ancak kendisi başlama olayından dışlanmış ve açık gerçekten sürgün edilmiş gizemli olgu olarak kalır.

Bu anlamda, hep ilkil ve tüm zamanlarda başlangıçtır: Bunun için hep yeni olan şey, geleceğin ulaşılamayan gerçeğinin serabı olarak görünür. Yeni "şimdi"dir, başlatır, daha güncel kılar gibi görüldüğü bu "şimdi"yi yeniler ve sonuçta, çok eski, ürkütecek denli eskidir, hep bizden önce gelen ve hep bizden önce verilmiş köken olarak, bizim uzaklaşmamızı sağlayan şeyin; Hegel'in söylemediği bir başka anlamda geçmişin nesnesinin yaklaşımı olduğuna göre zamanların gecesinde yiten şeydir.

Yapıtın eytişimi

Yapıt eğer paramparça olmuş, hep savaşım içinde ve asla durulmayan bir birlikse yapıttır, ve yalnızca eğer karanlık adına ışık oluyorsa, yeniden kapatılmış olarak kalan şeyin açılmasıysa bu paramparça olmuş derinliktir. Yaratıcı olarak, yapıtı var ederek üreten kişi ve okur olarak onu yeniden üretmek için onda hazır bulunan kişi bu karşıtlığın görünümlelerinden birini oluştururlar, ancak aslında onu geliştirirler, aynı zamanda, coşku verici karşıtlığın yerine, yalnızca, onları parçalayarak birleştiren bir coşku içinde gerçek olduklarını her an unutmaya hazır ayrılmış güçlerin kesinliğini koyarak bu karşıtlığı içinde berkitirler. Yapıt, parçalayarak koruyamadığı için, kendi yıkımının ilkesini getirir. Onu yıkan şey de gerçek *gibi görünmesidir*, bu gerçeğe benzer şeyden etken bir gerçeklik ve güzel olarak adlandırılan etken olmayan aldatıcı bir görünüş çıkarılmasıdır, bu ayrılmadan kalkarak yapıt az ya da çok etkili bir gerçeklik ve güzelduyusal bir nesne olur.

Yalnızca okur olmayan ancak içinde aydınlığın gerçeğine gereksinim duyduğu bir dünyada yaşayan ve çalışan okur yapıtın kendisinde gerçeğin zamanına sahip olduğuna inanır, oysa ki yapıt her zaman, ona verildiği ileri sürülen gerçek karşısında, ondan önce gelen şey ve, bu

nedenle, hep gerçek olmayan, içinde gerçeğin kökenini bulduğu "olmayan"dır. Okur yapıtın olağanüstü aydınlığında, kendisini tutan ve orada yok olan karanlık adına aydınlanan şeyi değil de, yalnızca gecenin adına ışıklanan gerçekliği değil de kendi içinde aydınlık alanı, anlamı, anlaşılan şeyi ve ondan yararlanmak ya da ona sahip olmak için yapıttan ayırarak kendisinden aldığımız şeyi görür. Böylece okurun yapıtla karşılıklı söyleşimi giderek daha çok onu gerçeğe "yükseltmek"ten, onu günlük bir dile, etkili formüllere, yararlı değerlere dönüştürmeye dayanır oysa ki özengen ve eleştirmen kendini yapıtın "güzellikler"ine, güzel duygusal değerine verirler ve kendisinden ilgi çekmeyen bir nesne yarattıkları bu boş kabuk karşısında, hâlâ yapıtın saklı tuttuğu şeyin bir parçası olduklarını sanırlar.

Bu dönüşüm zorunlu olarak tarihin en yüksek noktada çalışma ve gerçekleştirici kaygı olduğu anda tamamlanır.

Yapıt ve kutsallık.

Ne var ki, henüz insanın kendinde var olmadığı ve, var ve etkili olanın insan olmayan, şu anda var olmayan, tanrısal olduğu dönemlerde yapıtın neden kendi zorunluklarına en yakın yine de gizli ve neredeyse bilinmez olduğunu da hissederiz. Sanat tanrıların dili olduğunda, tapınak tanrının bulunduğu yer olduğunda yapıt görünmezdir, bilinmez. Şiir kutsallığı adlandırır, insanların duydukları kutsallıktır, şiir değil. Ama şiir kutsallığı adlandırılmaz olarak adlandırır, onda söyle-nemezi söyler ve şarkının örtüsüne sarınmış, onun içine gizlenmiş olarak ozan topluma, ortak köken olması amacıyla, "görülmemiş, ayrılmaz ateşi", "ilk güneşin dallarını" (René Char) iletir. Bunun için, şiir ateşi görünür kılan, onu tam olarak örtmesi ve gizlemesiyle görünür kılan örtüdür. Demek ki gösterir, aydınlatır, ancak gizleyerek ve yalnızca karanlık adına aydınlanabilecek şeyi karanlıkta tuttuğu için ve onu karanlığın ilk sıraya koyduğu aydınlığa değin karanlık tutarak. Şiir adlandırdığı kutsallık karşısında silinir, içinde konuşan tanrıyı söze getiren sessizliktir, – ancak tanrısal anlatılamaz ve hep sözden yoksun olduğundan, şiir, dilin içine kapattığı tanrının sessizliği adına, şiir olarak da konuşan şey ve gizli kalarak yapıt biçiminde ortaya çıkan şeydir.

Yapıt demek ki aynı zamanda hem tanrının derin var olmasında gizlenmiş hem de tanrısallığın yokluğu ve karanlığınca var edilmiş ve görünür kılınmıştır. Böylece o kendi özünün paramparça olmuş derinliğidir ve kutsallığı adlandırırken söylediği, yeraltı tanrılarının, kızmış tanrıların, "Gecenin onuru kırılmış kızlarının" adaletin, insanlar adına

bekçisi olan görkemli tanrılara karşı savaşıdır. Bu savaş kendi özünün savaşının ta kendisidir ve eğer o, yüzyılların içinden, bazen böylesi efsanelere geri dönüyorsa, orada var olduğu ve tanrısallığın örtüsü altında tek başına bulunduğu içindir.

Öyle görünüyor ki, zamanın akışı içinde, neredeyse yapıtın bir "eytişim"i ve sanatın anlamının bir dönüşümü, belirli tarihsel dönemlere denk düşmeyen ancak yine de farklı tarihsel biçimlerle ilişki içinde olan bir devinim söz konusudur. Kabataslak bir özetle yetinirsek, yapıtı, içinde tanrısallığı haber verdiği ve gerçekleştirdiği dikili taştan, uyumlu ve şiirsel çığlıktan içinde tanrılara biçim verdiği yontuya, içinde, kendini ortaya koymadan önce, insanları sunduğu yapıtlara değin götüren bu eytişimdir işte.

Köken kaygısı

Yapıt böylece tanrılardan insanlara gelir, bu geçişte katkıda bulunur çünkü her keresinde başlangıç sözcüğünü, ortaya çıkmak ya da etkin olmak için kullanan dünyaların, güçlerin olduğundan daha kökensel bir biçimde söyler. Kendisine öylesine yakın görüldüğü tanrılarla birleşmesi bile tanrılar için yıkıcıdır. Yapıtta tanrılar konuşur, tapınakta tanrılar oturur, ancak yapıt aynı zamanda tanrılarının sessizliğidir, tanrılara ilişkin suskunluğun gizemi içinde gizemli söze ve sözün gizemine dönüştüğü tanrısız esindir. Tapınakta tanrı oturur, ancak gizlenmiş olarak, ancak, kendisi görünür ve görünmez olan yapıt tarafından ortaya konmuş kutsal uzamın bulanık gerçekleşmesi olduğu şaşırtıcı bir yokluktan yok olmuştur. Yapıt tanrılar der ancak tanrılar dile getirilemediğinden o tanrılarının yokluğunun var olmasıdır ve bu yoklukta, kendini var etmeye, artık Zeus değil de yontu, artık Erinyes'lerin ve kolay anlaşılır tanrılarının gerçek savaşı değil de esinli bir tragedya olmaya yönelir ve tanrılar devrildiğinde, tapınak onlarla birlikte yok olmazda ortaya çıkmaya başlar daha çok, önceleri yalnızca kendisinden habersiz olduğu şeyi; *tanrılarının yokluğunun bulunduğu yer* olmayı sürdürerek açığa çıkar.

Yapıt kendisinden kutsallığın saygınlığını ölçüsüzlüğünü çekip alarak onu kendi düzeyinde tutmak isteyen, onda ustalık, başarı, çalışmanın başarılı ve mantıklı gerçekleşmesi olarak ortaya çıkmak isteyen insan için daha az tehlikeli değildir. Sanat yapıtını ustalığın yönlendirmediği başarıyla olduğu denli başarısızlıkla da ilişkisi olduğu, çalışarak yapılabilecek bir şey olmadığı, çalışmanın onda, yapıt bunu gerektirdiğinde bile, onurlandırılmadığı, ancak, köklü bir biçimde çarpıtıldığı

hemen ortaya çıkar. Yapıtta insan konuşur, ancak yapıt, insanın kendini tanımadığı, aklanmış hissetmediği, artık var olmadığı, ne kendisi için insan, ne 'Tanrı karşısında insan, ne de kendisi karşısında tanrı olduğu yerde, insanda konuşmayan şeye, adlandırılmaya, insan özelliği taşımayan, gerçekten, adaletten, haktan yoksun olana ses verir.

Ne zaman ki, tanrılarının arkasında ya da insanların adına, yapıt kendini duyurur, bu neredeyse daha büyük bir başlangıcı haber vermek içindir. 'Tanrılar kökenin anahtarlarını elde etmiş gibidirler, kendilerinden herşeyin çevreye yayıldığı ilk güçler olarak görünürler, yapıt, tanrılarını söylerken, onlardan daha kökensel bir şey söyler, tanrılarının Yazgısı olan eksikliklerini söyler, Yazgının berisinde, onun, içinde göstergeden ve güçten yoksun olarak kaldığı gölgeyi söyler.

'Tanrılarının sözü, tanrılarının yokluğunun sözü olan, insanın doğru, dengeli sözü, sonra çeşitlilikleri içinde insanların sözü, daha sonra hiç bir şeyi olmayan insanların, sözü olmayan insanların sözü, daha sonra insanda konuşmayan şeyin, gizli, umutsuzluğun ya da hayranlığın sözü olan yapıta söyleyecek ne kalır, onun dilinden hep kaçmış olan nedir? Kendisi. Herşey söylenmiş olduğunda, dünya herşeyin gerçekliği olarak kendini kabul ettirdiğinde, tarih söylemin tamamlanması içinde gerçekleşmek istediğinde, yapıtın söyleyecek hiçbir şeyi kalmadığında ve yok olduğunda, işte o zaman yapıt, yapıtın sözü olmaya yönelir. Yitmiş yapıtta, yapıt konuşmak isterdi ve deneyim yapıtın özünün araştırılmasına, sanatın gerçekleşmesine, köken kaygısına dönüşür.

Demek ki burada sanatın bizim için oluşturduğu sorunu yeniden ele alıyoruz, ancak aynı zamanda yapıtın doğrudan aydınlığa gelme, su yüzüne çıkma, yalnızca kendisinde değil de kendisinden doğduğu deneyimde de görünür ve var olma eğilimindeki sakıncaları ve garip olan şeyi de kavrarız. Çünkü kendisinden yararlandığımız taslak bize ne gösterdi, bu tablo neyi görünür kıldı? Yalnızca şu ki sanat bizim için sürekli olarak görünmezdir, söz ettiği şeyden hep daha önce gelir ve kendinden daha önce gelir. Yapıtı hep gizleyen ve onu az görünür olduğu ölçüde güçlü kılan bu devinimden daha çarpıcı hiçbir şey yoktur: Sanki gizli bir yasa onun gösterdiği şeyde hep gizli kalmasını ve aynı zamanda yalnızca gizli kalması gereken şeyi göstermesini istiyordu. Sanatın ve kutsallığın böylesine sıkı sıkıya birleşmesi neden? Çünkü, içinde sanatın, kutsallığın, görünenin, gizlenenin, apaçıklık ve gizlenmenin durmaksızın birbiriyle değiştiği, birbirini çağırdığı ve yalnızca kavranılamazın yaklaşımı olarak gerçekleştirdikleri yerde de olsa bir birlerini kavradıkları bu devinimde yapıt gereksinim duyduğu bü-

yük *sakınımı* bulur: Tanrının varlığıyla gizlenmiş ve korunmuş, tanrısalığın karanlığıyla belirgin ve görünür kılınmış, yeniden bu karanlık ve onun uzamını oluşturan ve neredeyse aydınlığa gelmek için neden olduğu bu uzak yerlerce korunmuş ve ayrılmıştır. Kendini bir yana alarak dünyaya yönelmesine, her türlü tarihin hep sakınımlı başlangıcı olmasına izin veren de bu sakınımdır demek ki. Bu nedenle, tanrılar eksik olduğunda onda eksik olabilecek yalnızca onu konuşturan şeyin anlamı değil de çok daha önemli bir şeydir: Çağcıl dönemden önce, doğanın gizi içinde, henüz ortaya çıkmamış ve tamamlanmamış dünyanın karanlığı içinde yapmış bulunduğundan daha çoğunu bugün de bulamadığı sakınıminin derinliği.

Artık ne tanrılardan ne de tanrıların yokluğundan destek alabilen, artık kendinin olmayan (gerçekleşme, bir başka deyişle, çalışma ve etkili eylemle, doğadan kurtulmuş ve varlıktan kurtulmuş olma kararına kendini vermiş) şu anda var olan insana dayanamayan yapıt ne olacaktır? Ve tanrısallıktan başka, dünyadan başka nerede ayakta durabileceği ve bekleyebileceği uzamı bulacaktır? Özünün kaygısına dönüştüğü sanat araştırmasında bundan böyle desteğini ve sakınımini bulmayı umarmış gibi yapıtın kökeninin deneyiminde ortaya koyduğu sorun da budur işte.

III KÖKENSEL DENEYİM

Güzelduyucunun yaptığı gibi, sanat üstüne kendimizi sorgulamamızın yapıtın bu kaygısıyla bağıntısı yoktur. Güzelduyu sanattan söz eder, ondan bir düşünce ve bilgi nesnesi yaratır. Onu indirgeyerek açıklar ya da onu aydınlatarak yüceltir, ancak, her durumda, sanat güzelduyucu için çevresinde olası düşünceleri sakıncasızca yücelttiği var olan bir gerçektir.

Yapıt sanat kaygısındadır. Bu demektir ki sanat asla yapıt için verilmemiştir, yapıt onu ancak kendisi gerçekleşerek, önceden sanatın var olup olmadığını ve ne olduğunu bilmenin kökten belirsizliğinde bulabilir. Yapıt başka değerlerden yararlanarak sanata hizmet edebildiği sürece, bu değerler onun sanatı, aramak zorunda olmaksızın bulmasını, hatta bulmak zorunda kalmamasını sağlar. İnancın esinlediği bir yapıtın kendisi için kaygılanması gerekmez, bu inancın yararına tanıklık eder ve eğer iyi tanıklık edemiyorsa, başarısızsa, inanç bundan etkilenmez. Günümüz yapıtının kendisinden başka inancı yoktur ve bu inanç ortaya konması yalnız ona bağlı olan, yine de, inancın tek başına yalnızca yokluğunu bulabildiği, belki de ancak onu aradığını kendinden gizleyerek gösterme gücünü taşıdığı şey için salt tutkudur: Olanaksızın onu koruduğu yerde onu ararken – ve, bu yüzden, kendine, özünde onu kavrama görevi verdiğinde, onun görevi olanaksızdır ve bu görevin ta kendisi yalnızca sonsuz bir araştırmayla gerçekleşir bu durumda, çünkü kökeni olduğu şey tarafından hep örtülü kalma kökenin kendine özgülüğüdür.

Yapıttan önce, sanat kendisini daha önceden yansıtmış olan başka yapıtlarda var olmamış mıdır? Cézanne Louvre'daki Venediklilerde ona rastladığını düşünmez mi? Rilke, Hölderlin'i yüceltiyorsa, onun

üstünde şiirin, şiir sanatının var olduğu gerçeğinden kurtulmuyor mu? Belki Cézanne sanatın Venedik'te bulunduğunu biliyordur, ancak Cézanné'ın yapıtı bunu bilmez ve bu yüce niteliği oluşturan, Cézanné'ın kendisi aracılığıyla bu sanatın özünü tasarladığını sandığı *gerçekleşmeyi* onun yapıtı ancak gerçekleşerek temel olarak alabilir.

Kuşkusuz böylesi bir araştırmayı tasarlayabilir, onu betimleyebilir, bize sanatsal yaratım gibi görünen şeyin anlarını bulabiliriz. Örneğin, Malraux, sanatçının henüz oluşmamış yapıtının ayrımına sanatın gerçekleşmiş şu tür bilincinde yaşayarak vardığını göstermiştir, bu bilinç sanatçı için, gerçekleştirmeleri içinde dondurulmuş değil de yapıtlardan belli bir sürenin anlarını ve sanattan böylesi bir devinimin hep eksik kalan anlamını yaratan dönüşümler içinde kavranan Müzedir, sanattır. Burada önemli ancak özellikle bizim, yapıtın nasıl kendisine oranla hep eksik kaldığını, kendisini var eden yapıtların bütünü olmaksızın asla sanat olup olmadığını ve yine de sanatın yalnızca her zaman henüz oluşmamış yapıtta "gerçek" olup olmadığını anlamamıza ya da tasarlamamıza yardım eden bir görüş söz konusudur.

Öznel sanatın formüllerine borçlu olduğumuz alışkanlıklar bizi sanatçının ya da yazarın düşünce ve duygularını dile getirmeye çalıştığına ve onun gözünde, Müzede ya da yazında eksik olan şeyin kendisi olduğuna inandırır: Onun kafasını karıştıran şey, yapıtlaştırmaya çalıştığı şey sanatsal bir uygulamayı aracılığıyla kendisinin bu dile getirilişi olsa gerektir.

Cézanne'ın kaygısı kendisini dile getirmek midir, bir başka deyişle sanata bir sanatçı daha katmak mıdır? O "resim yaparken ölmeye yemin etmiştir": Yalnızca hayatta kalmak için mi? 'Tablolarının tekil ruh durumlarına biçim vermesi için kendini bu mutluluğu olmayan tutkuya feda eder mi? Kimsenin kuşkusu olmasın, aradığı şeyin bir tek adı vardır: Resim, ama resim ancak üstünde çalıştığı, onun yalnızca kendi yapıtında varolmasını gerektiren ve tablolarının henüz ortaya çıkarılmamış sonsuz bir yol üstünde kendisinin izlerinden başka birşey olmayan yapıtta bulunabilir.

Leonardo da Vinci, yapıtı sanatın özüne yükseltmek isteyen ve sonuçta her yapıtta yalnızca yetersiz anı, bizim de, bitmemiş ve neredeyse açık tablolarında, şu anda tek temel yapıt olan geçişini bulduğumuz bir araştırma yolunu ayımsayan bu tutkunun örneklerinden biridir. Eğer onda sanatını herşeyin üstünde tutmayan bir ressam görüyorsak Leonardo'nun yazgısını kesinlikle bilmiyoruzdur. Resimden bir salt olgu yaratmış olmasını bize gösteren, resmi "en büyük tinsel sü-

reç" olarak tanımladığında bile onun yargıları değil de ne zaman bir tablonun karşısına geçse onu kavrayan iç daralması, o büyük korkudur. Rönesans'ın kendine özgü durumu yüzünden, araştırma onu resmin dışına götürür, ne var ki gerçekleştirilemezi gerçekleştirmek zorunda olmaktan duyulan ürkünün, resim karşısındaki iç daralmasının, gerçekleşmenin korkunç anının, Leonardo'nun notlarında, şu açıklayıcı "Olanaksız arzulamamak gerekir" tümcesinin yazıldığı güne değin, hep daha fazla uzaklaşsın diye araştırılmış olan şeyin unutulması, yarsız saf bir bilginin bulgulanması biçiminde geliştirdiği sanatın ve yalnızca sanatın araştırılmasıdır. Ama neden olanaksız, yapıtın kendi kökeninin kaygısına dönüştüğünde arzuladığı şeydir?

Tehlike

Rilke'nin Clara Rilke'ye gönderdiği bir mektupta şu yanıtı buluyoruz: "Sanat yapıtları, insanın içine atıldığı bir tehlikenin, sonuna, insanın daha fazla sürdüremeyeceği noktaya değin götürülmüş bir deneyimin ürünleridir her zaman." Sanat yapıtı bir tehlikeye bağlıdır, uç bir deneyimin doğrulanmasıdır. Ancak bu tehlike nedir? Onu tehlikeye birleştiren bu bağın türü nedir?

Yapıt açısından (betimlemiş olduğumuz gerekliliklerinin açısından), yapıtın kendisini olası kılan kişiden özveri istediği açıkça görülür. Ozan şiirin bir parçasıdır, ancak bu özgür ilinti içinde kalırsa şiirin bir parçası olur. Bu ilişki 19. yüzyıl yazarlarının ortaya koydukları basit biçimsel bağlılık değildir. Yazar hakkında onun yalnızca iyi yazmak için yaşaması gerektiğini, sanatçı hakkında da sanatının gereklerine herşeyi feda etmesi gerektiğini söylediğimizde hiçbir biçimde tehlikenin böylesi bir bağlılıkta gerçekleşen tehlikeli ivediliğini, aşırı bolluğunu dile getirmiş olmuyoruz. Bilgin de tümüyle kendini bilginlik görevine verir. Ve genel olarak ahlak, ödev zorunluluğu bireyin sonuçta kendisi aracılığıyla kendini feda etmeye ve yok olmaya çağrılı olduğu aynı körü körüne verilmiş yargıyı dile getirirler. Ancak yapıt kendisini oluşturmak için bizim, ona duyulan tutkuyla ya da bizim adımıza sunduğu amaca bağlılıkla, tükenmemizi gerektirecek kolay anlaşılır değer değildir. Eğer sanatçı bir tehlikeye atılıyorsa, yapıtın kendisinin özünden tehlike olmasındandır bu ve ona ait olarak sanatçı aynı zamanda tehlikeye aittir.

Orpheus'a soneler'den birinde, Rilke bize şöyle der:

Biz, sonsuza dek tehlikeye atılmış biz....

Neden sonsuza dek? İnsan bütün varlıklar arasında en çok tehlike içinde olandır, çünkü kendi kendini tehlikenin içine atar. Dünyayı kurmak, doğayı çalışmayla dönüştürmek yalnızca kendisi süresince en kolayın bir yana bırakıldığı gözüpek bir başkaldırıyla başarıya ulaşır. Yine de bu başkaldırıda korunmuş, eksiksiz ve güvence altına alınmış bir yaşam konuşur hâlâ, belirli görevler ve yerinde ödevler konuşur. İnsan yaşamını tehlikeye atar, ancak herkesin paylaştığı aydınlığın koruması altında, yararlıının, iyileştiricinin ve gerçeğin ışığında. Bazen, devrimde, savaşta, tarihsel gelişmenin baskısı altında, dünyasını tehlikeye atar, ancak hep daha büyük bir olasılığı amaçlayarak, uzakları azaltmak, olduğu şeyi korumak, gücünün bağlı olduğu değerleri korumak için – kısacası aydınlığı düzenlemek ve onu yaymak ya da onu olanaklar ölçüsünde doğrulamak için.

Yapıtın görevi sanatın özü olduğunda, yapıtın bir parçası olacak bu tehlike nedir? Ama böylesi bir soru şimdiden şaşırtıcı değil midir? Sanatçı yaşamın yüklerinden kurtulmuş olarak, yarattığı şeyden sorumsuz, içinde bir tehlikeye atılsa da bu tehlikenin ancak bir imge olacağı imgelem içinde rahatça yaşar bir biçimde ortaya çıkmaz mı?

Sürgün.

Doğrudur: Saint-John Perse şiirlerinden birini *Sürgün* olarak adlandırırken aynı zamanda şiirsel koşulu adlandırmıştır. Ozan sürgündedir, kentten sürülmüştür, düzenlenmiş uğraşlardan ve sınırlı zorunluluklardan, sonuç, kavranılabilir gerçeklik, güç olan şeyden sürülmüştür. Yapıtın onu karşı karşıya bıraktığı tehlikenin dış görünüşü tam olarak onun zararsız görünümüdür: Şiir zararsızdır, bu demektir ki ona boyun eğen, güç olarak, kendinden yoksun kalır, yapabildiğinin ve olanağının tüm biçimlerinin dışına atılmış olmayı kabul eder.

Şiir sürgündür, onun bir parçası olan ozansa sürgünün doyumsuzluğuna ilişkindir, hep kendinin dışında, doğduğu yerin dışındadır, yabancı yerlere, içi ve sınırı olmaksızın dışarıya olan şeye, çılgınlığı içinde, orada uyumun sonsuz uzamını gördüğü zaman Hölderlin'in adlandırdığı bu uzaklığa ilişkindir.

Şiirin oluşturduğu bu sürgün ozanı başıboş gezene, hep yolunu şaşırmışa, kararlı var olmadan ve gerçek eğleşmeden yoksun kişiye dönüştür. Bu da en ciddi anlamda anlaşılmalıdır: Sanatçı gerçeklikte yer almaz, çünkü gerçeğin deviniminden kaçan şey yapıtın ta kendisidir, çünkü her zaman, herhangi bir yanıyla yapıt onu geçersiz kılar, içinde hiçbir şeyin bulunmadığı, gerçekleşmiş olanın yine de gerçekleşmedi-

ği, yeniden başlayanın henüz hiç başlamadığı bu bölgeyi, en tehlikeli kararsızlığın, kendisinden hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı karışıklığın yeri ve içinde insanın, gerçeğin olanak ve yol olmak için yadsımak zorunda kaldığı şeyi sınıadığı dış karanlıkların imgesiyle oldukça iyi bir biçimde çağrıştırılmış olan bu yeri, sonsuz dışarısını, belirterek anlamdan kaçır.

Ozanı ve, onun ardında, temel bir yapıta bağımlılıkla yazan her insanı bekleyen tehlike yanılıdır. Yanılgı, başıboş dolaşma, bulunduğumuz yerde kararlı bir burasının koşulları eksik olduğu için kalama anlamına gelir; orada, gerçekleşen şey kendisinden kalkarak kesin bir şeyin yapılmış olabileceği olayın görünür eylemine sahip değildir ve, bu durumda, gerçekleşen gerçekleşmez, geçmez de, asla aşılmış değildir, gerçekleşir ve durmaksızın geri gelir, sonsuz yinelenmenin hem korkunçluğu, hem karışıklığı hem de belirsizliğidir. Orada, eksik kalan, şu ya da bu gerçeklik, genel olarak gerçeklik de değildir: Bizi yöneten kuşku ya da bizi donduran umutsuzluk da değildir. Başıboş gezenin vatanı gerçeklikte değil de sürgündedir, dışarıda durur o, *beride*, açıkta, yok olmanın derinliğinin, onun hiçbir şeyle ilişki kurmasına izin vermeyen ve, bu yüzden, ürkütücü olan bu temel karanlığın hüküm sürdüğü yerde.

İnsanın yapıtın bir parçası ve yapıt sanatın araştırılması olduğunda tehlikeye attığı şey demek ki tehlikeye atabileceği en uç şeydir: Yalnızca yaşamı ya da yalnızca içinde bulunduğu dünya değil de özü, gerçeklik hakkı ve hatta daha çok ölüm hakkı. Çekip gider, Hölderlin'in adlandırdığı gibi, göçmen olur, Dionysos rahipleri gibi, kutsal gecede ülkeden ülkeye gezen kişi olur. Bu başıboş göçme onu kimi kez anlamsızlığa, lutuflarla taçlanmış bir yaşamın mutluluk dolu kolaylığına, onursal sorumsuzluğun yavanlığına, kimi kez yalnızca yapıt-sız bir yaşamın değişkenliğinin oluşturduğu yolunu şaşırmanın yoksulluğuna, kimi kez de içinde herşeyin sallandığı, ciddiyetin sarsıldığı, sarsılmanın ta kendisinin yapıtı bozduğu ve unutmaya içine gizlendiği derinliğe götürebilir.

Şiirde, kendini tehlikeye atan yalnızca falanca birey, karanlıkların zararı ve yanmasıyla karşı karşıya kalan falanca mantık değildir. Tehlike daha temeldir, her keresinde, dilin özünün kökten bir biçimde kendisi aracılığıyla gözden geçirildiği tehlikelerin tehlikesidir. Dili tehlikeye atmak, işte bu tehlikenin biçimlerinden biridir. Varlığı tehlikeye atmak, başlangıç sözcüğünü söylerken yapıtın söylediği bu yokluk sözcüğü, tehlikenin öteki biçimdir. Sanat yapıtında, var olma teh-

likeye girer, çünkü varlıkların varolamaları için kendisini ittikleri dünyada o hep gizlenmiş, yadsınmış ve dışlanmış (bu anlamda, aynı zamanda, korunmuş) iken, buna karşılık, gizlenmenin egemenlik sürdüğü yerde, gizlenen şey görünümünün dibinde su yüzüne çıkma eğilimindedir, yadsınmış olan şey doğrulamanın fazlalığına dönüşür, – ancak bu görünüm hiçbir şeyi ortaya çıkarmaz, doğrulamanın içinde hiçbir şey doğrulanmaz, bu doğrulanma, yalnızca, yapıtın kendisinden kalkarak eğer yapıt onu içermeyi başarıyorsa, gerçeğin *gerçekleşebileceği* oynak durumdur.

Yapıt karanlıktan ışık alır, ilişkilerden zarar görmeyen şeyle ilişkidir, varlıkla, karşılaşma olası görünmediğinde ve gerçeğin olmadığı yerde karşılaşır. Temel tehlike. Orada, uçuruma varıyoruz. Orada, pek fazla güçlü olamayan bir bağla, gerçek olmayana bağlanıyoruz ve gerçek olmayan şeye temel bir gerçeklik biçimini bağlamaya çalışıyoruz. Nietzsche "Gerçeklikle yok olup gitmemek (dibi boylamamak) için sanata sahibiz.⁽¹⁾" dediğinde bunu çağırıştırır. Onu yüzeysel olarak yorumladığımız için, sanatın bizi ölümcül gerçekten koruyacak yanılsama olduğunu düşünmez. Daha kesin bir biçimde şöyle der: Bize dibi boylatan şey gerçeklik alanında yer almasın diye sanata sahibiz. Dip, dibe çökme sanata, bu, *kimi zaman* temel yokluğu, önemi olmayan katıksız bir boşluk, *kimi zaman* da kendisinden kalkarak temelin verilebileceği şey – yine de aynı zamanda *hep aynı anda* biri ve diğeri, evet ve Hayır'ın birbirine dolaşması, temel karışıklığın yükselmesi ve çekilmesi olan – dibe aittir, ve işte bu nedenle her sanat yapıtı ve her yazınsal yapıt anlamayı aşıyor gibi görünürler, yine de ona asla ulaşamaz gibidirler, öyle ki onlar hakkında onları hep pek fazla ve hep pek az anladığımızı söylemek gerekir.

"Sanata sahip olmamızla" başımıza geleni daha belirgin bir biçimde araştırmaya çalışalım. Sanatı elde etmemiz için ne olması gerekir? Bu olanağın anlamı nedir? Yapıt sanatın özünü görev edindiğinden bu yana yalnızca yapıtta uyanan böylesi soruların kapsamını sezinler gibi olmakla kalıyoruz yine de. Sanata da sahip miyiz? Yapıtta konuşması gerekenin kökeni olduğu andan başlayarak soru tam olarak belirsiz kalır.

Kökten tersyüz etme.

Çağdaş bir filozof ölümü insanın kesinlikle kendine özgü en uç olasılığı olarak adlandırdığında, şunu gösterir ki⁽²⁾ olasılığın kökeni insanda onun *ölebileceği* olgusuna bağlıdır, ölüm onun için yine de bir

olasılıktır, kendisi aracılığıyla insanın olasından çıkıp olanaksıza ait olduğu olay onun buyruğu altındadır yine de, olasılığının son anıdır (ölüm hakkında onun "olanaksızlığın olasılığı"⁽³⁾ olduğunu söylerken tam olarak dile getirdiği budur). Daha Hegel çalışmanın, dilin, özgürlüğün ve ölümün aynı devinimin görünümleri olduğunu ve yalnızca ölümün yanında kararlı eğleşmenin insana, doğal gerçekliği yadsıyabilecek ve dönüştürebilecek, savaşılabilecek, çalışabilecek, bilebilecek ve tarihsel olabilecek etken hiçliğe dönüşme izni verdiğini kabul etmişti. Büyülü güç, dünyada gerçeğin işlemesine dönüşen, gerçekliğe olumsuzluğu, biçimsiz biçimi, sınırsıza sınırı getiren olumsuzun salt yetkisi. Sonuca bağlamak istiyoruz, uygarlaştırıcı gerekliliğin ilkesi, yükselmeyi arayan, gerçekleştirmeyi isteyen ve evrensel egemenliği bulan gerçekleştirmeyi istemin özü oradadır. Son noktasına değin olasılığa katlanabildiği, tam anlamıyla olasıya doğruymuş gibi ölüme doğru atılabildiğinde, varoluşun gerçek olması, Batı tarihinde, insanın özü eyleme, değere, geleceği, çalışmaya ve gerçekliğe dönüşmüş olmayı işte bu devinime borçludur. İnsanda herşeyin olasılık olması, böyle bir açıklama öncelikle kendisi olmaksızın insanın ne bir bütün oluşturabileceği, ne de bir bütünü amaçlayarak var olabileceği ölümün kendisinin güç olmasını, olası görünmesini, herşeyi, bütünü olası kılan şey olmasını gerektirir.

Öyleyse bu bağlamda sanat neye dönüşür, yazın neye dönüşür? Soru şu anda özel bir zorlamayla geri dönüyor. Gerçeğin sürgün yeri olan, masum bir oyunun tehlikesi olan, insanın içi ve sınırı olmayan dışarısına, onun yapabildiğinin dışına ve olanağın tüm biçimlerinin dışına atıldığı yere bağlılığını doğrulayan sanata sahipsek eğer, bu nasıl olmaktadır? Nasıl, eğer tümüyle olasılıksa insan kendine bir sanat sunar? Bu, gerçek diye adlandırılan, aydınlığın yasasına uyan zorunluk olan zorunluğa karşıt olarak, onun ölümlü, olasılığa ait olmayan, ne egemenliğe, ne anlamaya, ne de zamanın işlemesine götüren ancak onu kökten bir tersyüz etmeyle karşı karşıya bırakan bir ilişkisi olduğu anlamına gelmez mi? Öyleyse bu *tersyüz olma* yapının ulaşması gerektiği, üstüne kapandığı ve sürekli olarak onun üstüne kapanabilecek ve onu alıkoyabilecek *kökensel deneyim* olmaz mıydı? Demek ki son artık insana bitirme, sınırlandırma, ayırma, böylece kavrama gücü veren şey değil de sonsuz, kendisiyle sonun asla aşılamayacağı çok kusurlu sonsuz olmaz mıydı? Öyleyse, ölüm artık "kesinlikle kendine özgü olasılık", benim kendi ölümüm, "Tanrım, herkese kendi ölümünü ver" diye dua eden Rilke'ye yanıt veren o biricik olay değil de tam tersine as-

la benim başıma gelmeyen şeydir, öyle ki asla ben ölmem, ancak "ölünür", yansızlık, sonsuz bir O'nun kişisizlik düzleminde insanın hep kendinden başkası ölür.

Bu tersyüz etmenin nitelikleri yalnızca anımsatılabilir burada.

Ölünür: Burada söz konusu olan korkunç bir anın yolunu şaşırtmaya yönelik iç rahatlatıcı formül değildir. *Ölünür:* Ölen kişi adsızdır ve adsızlık, kendisinde kavramlamazın, sınırlı olmayanın, yerleşmiş olmayanın bizde en tehlikeli biçimde ortaya çıktığı görünümdür. Herhangi biri bunun deneyimini yapar, adsız, kişisiz bir gücü sunar, bu güç, her türlü olayın çözülmesi olarak, yalnızca şu anda var olmayan, ancak başlangıcının şimdiden yeniden başlangıç olduğu ve ufkunda gerçekleşen herşeyin geri geldiği bir olaya ilişkindir. "Ölündüğü" andan başlayarak, an geçersiz kılınmıştır; öldüğü zaman, "zaman" bir tarihi değil de herhangi bir tarihi belirtir, aynı biçimde bu deneyimin, içinde ölümün belirli filanca kişinin yitmesi olarak ya da genel olarak ölüm gibi değil de şu yansız biçimde; birinin ölümü olarak ortaya çıkıp doğasını gösterdiği, bir düzeyi vardır. Ölüm hep herhangi bir ölümdür. Yakınlarının kısa bir süre önce ölmüş olan kişiye hâlâ gösterdikleri özel sevgi belirtilerinin yön değiştirmiş olması duygusu da bundan gelir, çünkü artık yakın ve uzak arasında ayırım yapma gereği kalmamıştır. '1'ek yerinde olan gözyaşları kişisiz gözyaşlarıdır, "Genel Özne"nin kayıtsızlığıyla etkilendirilmiş ağıtçıların genel hüznüdür. Ölüm herkesi kapsar: Bu, ölümün tören olarak heyecan uyandırıcı yanının gösterdiği dokunulmamış olarak dışarıya geçiş anlamına gelmese de onun, böylece nasıl sinsice, belirsiz, başkasına bırakılamayan, kendisinden kalkarak değişkenliğin zamanı yinelenmenin bitkin düşürücü yerinde saymasına adadığı yanılığa dönüştüğünü seziyoruz.

Sanat deneyimi.

Ozana, sanatçıya şu çağrı duyurulur: "*Hep Eurydike'de ölmüş ol.*"⁽⁴⁾ Görünüşte, bu hüznü verici zorunluluk güven verici bir biçimde tamamlanmalıdır: Hep Eurydike'de ölmüş ol, Orpheus'ta canlı olası diyey. Sanat ikiliği kendisiyle birlikte getirir. Bu ikili ona kendi tehlikesinden kaçma, onu güvenceye dönüştürerek ondan kurtulma, görevlerini yerine getirmeksizin dünyadan, başarıdan ve dünyanın kolaylığından pay alma olanağı sağlar. Sanat böylece şu öteki çekinceye, tehlikesiz olan, yalnızca sanatın ayrımsanmamış yitimi, parlak anlamsızlık, onur veren görüntüler içinde telâşsız gevezelik anlamına gelen çekinceye gömülür.

İkilik bozulamaz. Ancak sonuna değin sınanabilir. Görkemli bir biçimde Orpheus'ta dirilmek amacıyla bizi hüznünlü bir biçimde Eurydike'de ölmeye çağırın mutlu düşün ikiliğı kendini gizleyen gizlenmedir, büyük ölçüde unutulmuş unutmadır o. Ama, bize utkunun doyumlarını sağılayan bu kolay unutmanın ardında temel ikili, bizden her türlü gücü geri alan ikilik de etkin durumdadır. Öyleyse, mutlu düşün artık pek de mutlu değildir: Kâbusa dönüşür, karışıklığa, yıkıma düşer; öz olmayan olgu, yeterli hafiflik özün dayanılmaz yitimi olur; güzellik yanılığda söner gider, yanılığ sürgüne, içi ve dinginliğı olmayan dışarisına göçe açılır. *Hep Eurydike'de ölmüş ol.* Evet, çağrı budur, buyruk budur, – ancak, bu buyruğun içinde, "hep ölü", "hep canlı" olarak yankılanır ve canlı burada artık yaşam anlamına gelmez ama iç rahatlatıcı karışıklığın renkleri altında ölmek gücünün yitimi, güç ve olasılık olarak ölümün yitimi temel özveri anlamına gelir: Gördüğümüz gibi, belki de hep ondan yararlanmış olan Rilke'nin, 6 Ocak 1923 tarihli mektubunda, ölümden artık olumsuz bir şey değil de *das Wort "Tod" ohne Negation zu lesen* görülmesini istediğinde tüm kapsamını kavramasızın dile getirdiğı kökten tersyüz etme. Ölüm sözcüğünü olumsuzluk *olmaksızın* okumak, ondan kararın keskinliğini ve yadsıma gücünü geri almaktır, kendini olasılıktan ve gerçeklikten çekip almaktır, ancak aynı zamanda gerçek bir olay olarak ölümden çekip almaktır kendini, belirsiz ve kararsıza, sonun yeniden başlamanın ağırlığını taşıdığı boş beriye kendini bırakmaktadır.

Bu deneyim sanata aittir. Sanat, imge olarak, sözcük olarak ve uyum olarak içinde varolmanın hiçlik türü altında durmadan sürüp gittiğı puslu ve boş bir dışarisının, yansız, değersiz, sınırsız bir varoluşun, iğrenç bir yokluğun, boğucu yoğunlaşmanın gözdağı veren yakınlığını belirtir.

Sanat, kökensel olarak, olasının gücü azaldığında herşeyin yeniden içine düştüğü bu güçsüzlük dipyüzeyine bağlıdır. İçinden ortaya çıkabildiğı bir yer olarak, gerçeğin hep kesin doğrulamadan kalkarak içinde dayanağına ve temeline sahip olduğı dünyaya oranla, sanat salt yanılığının, gerçek olmayan, ancak içinde "olmayan"ın, daha çok gerçeğin kendisiyle ilişki kuramadığı, hiçbir biçimde yeniden ele geçirme gücüne sahip olmadığı ve karşısında ancak olumsuzun şiddetine dönüşerek çözümlendiğı tam ve sınırsız belirsizlik olduğı için bir sınırın kesin niteliğine sahip olmadığı bir şeyin içe doğuşunu ve utancasını kökensel bir biçimde sunar.

Gerçeğin temel işi yadsımaksa, bu, yanılığının, içinde zamanın dı-

şında ve tüm zamanlarda sakmımına sahip olduğu varsıl bolluk içinde *doğrulamasındadır*. Bu doğrulama ne başlangıcı ne sonu destekleyen şeyin *sürekliliği*, ne üreten ne yıkan durgunluk, asla gelmemiş olan, ne kesip atan ne ortaya çıkan ancak geri gelen dönüşün sonsuz çalkantısıdır. İşte bu anlamdadır ki sanatın dolaylarında ölümle, yinelemeyle ve başarısızlıkla yapılmış bir sözleşme vardır. Yeniden başlama, yineleme, dönüşün kaçınılmazlığı, içinde yabancılık duygusunun daha önce görülmüş olanla birleştiği, bağışlanamazın sonsuz bir yinelenmenin biçimini aldığı, aynının ikiye bölünmenin şaşkınlığı içinde verildiği, bilemediğimiz ancak tanıyabildiğimiz deneyimlerin kendisine anıştırma yaptığı herşey, tüm bunlar şu biçimde dile gelebilen bu başlangıçtaki yanılığa anıştırma yapar: İlk olan şey, başlangıç değil de yeniden başlamadır ve varlık tam olarak bir ilk kez olmanın *olanaksızlığıdır*.

Bu biçimleri çağrıştıran aydınlatılabildiğimiz –açıklayabildiğimiz değil– devinim ve "karmaşık" olarak adlandırılan bu bunalımlar. Özleri şudur ki, oluştukları anda, daha önce oluşmuşlardır, yaptıkları yalnızca yeniden oluşmaktır; ayırıcı özellikleri buradadır: Yeniden başlamanın deneyimidir onlar. "Yeniden, yeniden!", çaresi olmayanla, varlıkla savaşımında can sıkıntısının çığıdır bu. Yeniden, yeniden, karmaşığın kapanmış yarası budur: Bu yeniden gerçekleşir, yeniden başlar, bir kez daha. Deneyimin yeniden başlaması ve onun başarılı olmaması değil, işte başarısızlığın temeli. Herşey hep yeniden başlar – evet, bir kez daha, yeniden, yeniden.

Daha, yineleme eğilimiyle, geçmişe bu güçlü çağrıyla şaşırmış Freud, orada ölüm çağrısının ta kendisini bulmuştur. Ama belki de bu sonuçta ortaya çıkmalıdır: Yinelemeyi ölümle aydınlatmaya çalışan kişi aynı zamanda ölümü olasılık olarak kırmaya, ölümün kendisini yinelemenin büyüleyiciliğine kapatmaya götürülmüştür. Evet, yıkıma bağlıyız ama başarısızlık geri geldiğinde, anlamak gerekir ki başarısızlık tam olarak bu geri dönüştür. Yeniden başlama, başlamadan önceki güç olarak, ölümümüzün yanılışı işte budur.

Soruna dönüş.

Burada, bize yöneltilmiş olan sorunun bütün gücü içinde kendisine her türlü yanıtın geri döndüğü çelişkiyi ortaya çıkardığı noktaya ulaşıyoruz. Yapıtın söylediği başlangıç sözcüğüdür. Yine de bugün yapıt sanat yapıtıdır, sanattan kalkarak yapıttır ve kökenini oluşturan ve özü onun görevi olan sanatı söylediği zaman başlangıcı söyler. Ama neye götürdü bizi sanat? Dünyadan öncesine, başlangıçtan öncesine.

Bizi başlama ve bitirme gücümüzün dışına attı, bizi içi olmayan, yeri olmayan ve dinginliği olmayan dışarısına yöneltti, yanılığının sonsuz göçüne bağladı. Onun özünü arıyoruz: Gerçek olmayanın temel nitelikli hiçbir şeyi kabul etmediği yerdedir o. Onun hükümdarlığına yöneliyoruz: Krallığı yıkar, kökeni yıkar, onu yolundan sapmış sonsuzluğun gezici uçsuz bucaksızlığına geri götürür. Yapıt, yeniden başlamaya bir yandan bağlı olan sanattan kalkarak başlangıç sözcüğünü söyler. Varlık der, varlığın kaçınılmazlığını söyleyen edilgenliği, biçimi olmayan söz uzatıcılığı söyleyen sanatı söyleyerek seçim, egemenlik, biçim der ve, seçimin içinde, bizi hâlâ içinde, her türlü başlangıcın berisinde, içerisinde gizlenmenin karanlık alçalma ve yükselmesinin homurdandığı temel bir Evet ve Hayır içinde tutar.

Sorun budur. Aşılmamış olmayı gerektirir. Yapıtın, tam olarak köken onu kendisini yitirebileceği yere çektiği için ve ne başlangıcı ne sonu olan şeyin acımasız diretmesinden *bir sıçramayla* kaçmak zorunda olduğu için başlangıç sözcüğünü söyleyebilecek durumda olması, onun bu sıçrama olması ve kendisinin olmayan gerçek ile onun kendi başına buyruk olmasını engelleyecek açınlanmamışın söz uzatıcılığı arasında, –anlama olanağı olarak ölüm ile olanaksızlık korkunçluğu olarak ölüm arasında– gizemli bir biçimde devinimsizleşmesi, belirsizin ve biçimsizin en yakınında gerçekleşir olmasının onda ölçüyü, bağı, uygunluğu ve sınırı yüceltmesi, tüm bunlar söylenilebilir, tüm bunlar bir yanıtın öğelerini oluştururdu. Ama kendisine, hiç değilse yapıtın kendi kökeninin kaygısında olduğu, öz olmayana yakın olanın özünü görev olarak aldığı ölçüde, kararlılıkla yanıt verilemeyen "Sanata sahip miyiz?" sorusunu içerdigi sürece yanıt ne anlama gelir?

Kendi kendimize sormuştuk: "Neden, tarihin onu yadsıdığı yerde sanat temel varolmaya dönüşme eğilimindedir?" Bu varolma ne anlama gelir? Sanatta, onu yadsıyan şeyin biçimi, yoksunluğun ters çevrilmiş doğrulaması mıdır yalnızca? Ya da "*Yıkım zamanında ozanlar neye yarar?*" diye soran hüznü söz, bu sözün kendisine gizemli olarak yöneldiği yıkım acaba sanatın özünü daha derin bir biçimde mi dile getirirdi ki böylesi bir zamanda sanat artık hiçbir şey olamazdı –kendi yokluğundan başka? Ama yıkım zamanı nedir?

Bu deyim Hölderlin'in *Brot und Wein* adlı üzülenmesinden alınmıştır:

... *Bu zaman süresince, sık sık bana öyle gelir ki
Böyle arkadaşsız olmaksızın uyumak daha iyi olurdu*

*Ve böyle beklemede, bu zaman boyunca ne yapmalı, ne demeli?
Bilmiyorum ve yıkım zamanında ozanlar neye yarar ki?⁽⁵⁾*

İçinde René Char'ın da: "Yarının gerekliliği hakkında sahip olduğumuzu tek kesinliğin... içinde yenilenmeye, kendimizi korumaya ve uyumaya geldiğimiz gizin yetkin biçimi "söylediği bu zaman hangisidir? Şiirsel sözün yalnızca "*Ozanlar neye yarar?*" diyebildiği bu zaman hangisidir? Üzünleme az önce alıntılıdığımız dizelerden biraz daha önce gelen şu öteki dizelerle bize yanıt verir:

*Zaman zaman insan tanrısal bütünlüğe,
Bu zamanların bir düşüne katlanır, ardından da yaşam gelir.
Ancak hata
Uyku gibi bize yardım eder ve yıkım gece gibi güçlendirir.*

Sanat, tanrısallığın tarihsel biçimlerinin yok olmasına onu kendisiyle canlanmış olarak gördüğümüz öylesine garip acıyı, öylesine ciddi tutkuyu borçlu gibi görünür. 'Tanrıların diliydi o ve tanrılar yok olduğundan, onların yok olmalarının anlatıldığı dile dönüştü, daha sonra da bu yok olmanın kendisinin görünmeyi kestiği dile. Bu unutma şu anda yalnız konuşandır. Unutma ne denli derinse, derinlik o ölçüde bu dilde konuşur, derinliğin uçurumu o ölçüde sözün anlamı olabilir.

Unutma, yanılğı, yanılma bahtsızlığı tarihin bir zamanına, bu, tanrılarının, artık orada olmadıkları için, henüz orada olmadıkları için, içinde iki kez yok oldukları yıkım zamanına bağlanabilir. Bu boş zaman, varolmanın kesinliğinden ve gerçek bir burasının koşullarından yoksun olduğumuz için, içinde yapabildiğimiz tek şeyin yanılmak olduğu yanılğı zamanıdır. Yine de yanılğı bize yardım eder, *das Irrsal hilft*. Başka yerde, *Dichterberuf* şiirinin değişikesinde, Hölderlin benzer bir biçimde 'Tanrı'nın yokluğunun, eksikliğinin bize yardım ettiğini söyler: *Gottes F'ehl hilft*. Bu ne demektir?

Ozanın kendine özgülüğü, gücü, tehlikesi tanrının eksik olduğu yerde, içinde gerçeğin eksik olduğu bu bölgede eğleşmesidir. *Yıkım zamanı* bütün zamanlar içinde, sanata özgü olan ama tarihsel bakımdan tanrılar eksik olduğunda ve gerçeklik dünyası sallandığında yapıtta içinde yapıtın yedekliği olduğu, ona gözdağı veren, hazır ve görünür kılan kaygı olarak su yüzüne çıkan bu zamanı belirtir. Sanatın zamanı zamanın berisinde, tanrısallığın ortak varoluşunun onu yok ederek

çağrıştırdığı, tarihin ve tarihin işlemesinin onu yadsıyarak geçersiz kıldığı ve yapıtın, *Neye yarar* yıkımında, görünümün dibinde gözden kaybolan, yok olmanın içinde yeniden ortaya çıkan, kökten bir tersyüz olmanın yakınında ve gözdağı altında gerçekleşen şey olarak gösterdiği zamandır: "Ölündüğü" zaman işlemekte olan ve hiçlik türü altında varlığı sürdürerek ışıktan bir büyüleyicilik, nesneden imge ve bizden sonsuzca yinelenip durmanın boş yüreğini yaratan zaman.

Yine de "yanılgı bize yardım eder". O önceden sezen bekleyiş, aynı zamanda uyanıklık olabilecek uykunun derinliği, unutma, kutsal belleğin sessiz boşluğudur. Ozan yıkımın içidir. Yalnız olarak, yokluğun boş zamanını derinlemesine yaşar ve, onda, yanılgı yolunu şaşırmanın derinliği olur, gece *öteki* geceye dönüşür. Ancak bu ne demektir? René Char: "Tehlike senin aydınlığın olsun" diye yazdığına, Georges Bataille, şansı ve şiiri karşı karşıya koyarak: "Şiir yokluğu şans yokluğudur" dediğinde, Hölderlin yıkımın bu boşluğunu "acının bütünlüğü, mutluluğun bütünlüğü" olarak adlandırdığında, bu sözcüklerle söylenmeye çalışılan nedir? Neden tehlike aydınlık olsun? neden yıkım zamanı şansın zamanı olsun? Hölderlin, Bakkhos rahipleri gibi, kutsal gecede ülkeden ülkeye gezerek giden ozanlardan söz ettiğinde, bu sürekli geçiş, kendisinde yerin eksik olduğu yolunu *şaşıрма bahatsızlığı* aynı zamanda *verimli göç*, dolaylı kılan devinim, ırmaklardan bir dil ve dilden eğleşme, günün kendisi aracılığıyla kaldığı, bizim barınağımız olduğu gücü yaratan şey mi olurdu?

Öyleyse, yapıt, kendisinde yanılığının belirsizliğinin bizi gerçek dışının değiştirilmesinden koruyacağı başlangıç harikası mı olurdu?⁽⁶⁾ Gerçek olmayan da gerçekliğin temel bir biçimi mi olurdu? Bu durumda, sanata sahip olabilir miydik ki? Sanatımız olur muydu?

Bu soruya yanıt verilemez. Şiir yanıt yokluğudur. Ozan, özverisiyle, yapıtında soruyu açık tutan kişidir. Bütün zamanlarda, o yıkım zamanını yaşar ve onun zamanı hep içinde onun yaşaması gerekenin, insanlara ve tanrılara ait olan, çifte sadakatsizlik ve aynı zamanda, artık var olmayan *ve* henüz var olmayan tanrıların çifte yokluğu olduğu boş zamandır. Şiirin uzamı çifte yokluğu, en acıklı anında ayrılmayı belirten bu *ve* ile tümüyle temsil edilmiştir, ancak onun aynı zamanda birleştiren ve bağlayan *ve*, kendisinde geçmişin boşluğunun ve geleceğin boşluğunun gerçek var olmaya dönüştüğü katıksız sözcük, doğan günün "şimdi"si olup olmadığının bilinmesi, bu soru yapıtta saklıdır, yapıtın içinde gizlenmeye, unutulmanın yıkımına dönüş yaparak ortaya çıkan şeydir. İşte bu nedenle şiir yalnızlığın yoksulluğudur. Bu yalnızlık

geleceğin anlamıdır, ancak güçsüz bir anlamdır bu: Zamanın berisinde, hep başlangıcı bildiren peygamberlere özgü köşeye çekilmedir.

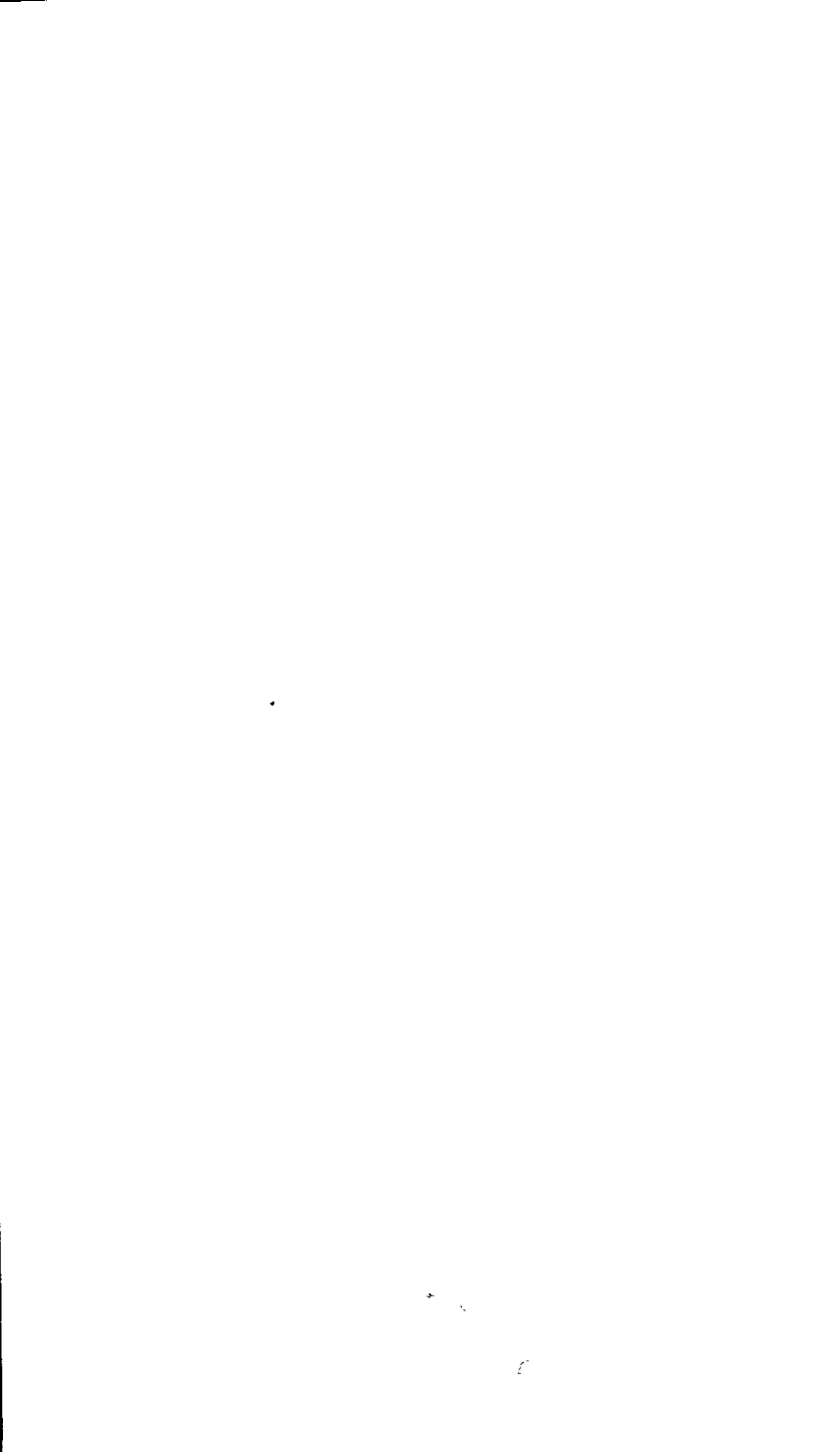
NOTLAR

I. Gelecek ve Sanat Sorunu

- 1) "Uzun bir süre için sanat yapıtı söz konusu olamaz. Seçilemeyen yeni ezgilere kulak vermek için yakınmalardan sağırlaşmamış olmak gerekirdi. İçimde uyum sağlayan hiçbir şey yok neredeyse. Bakışlarım nereye giderser gitsin, çevremde yalnızca yıkım görüyorum. Dalgın duran kişi, bugün, insan doğasına aykırı bir felsefeyi ya da canavarca bir körlüğü gösterir." (*Günlük*, 25 Temmuz 1934).
- 2) "Yürek üç boyutun var olduğunu ve sayıların sonsuz olduğunu hisseder..."
- 3) Biçimlerin, türlerin artık gerçek anlamı olmaması, örneğin *Finnegan's Wake*'in düzyaza ya da roman olarak adlandırılacak bir sanata ilişkin olup olmadığını kendimize sormamızın saçma görünmesi, ayrımları ve sınırları yıkarak kendi özü içinde gerçekleştirmeye çalışılan yazının derin çalışmasını belirtir.

III. Kökensel Deneyim

- 1) *Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.*
- 2) Heidegger'in düşüncesinin gerçek anlamının yine de bu yönde aranmaması gerektiğini anımsatmak belki de yerinde olacaktır. Ayrıca, burada, şunu da belirtelim; Heidegger'in adına bu sayfalarda daha da çok yer verilebilirdi; böyle olmamasının nedeni, bu tür bir tutumun, Heidegger'in düşüncesinin ve ayrıca bu düşüncenin sanat üstüne ileri sürdüğü görüşlerin, sanat deneyiminin kendini kavrama ve dile getirmeye çalıştığı yaklaşım içinde ortaya çıkabileceğini çağrıştırmamasından çok, içine itildiği karışıklığı daha da artıracağına olan kesin inancımızdır.
- 3) Emmanuel Levinas bu anlatımda söz konusu olanı aydınlatan ilk kişi olmuştur (*Zaman ve Diğeri*).
- 4) Rilke, *Orpheus'a Soneler*, (XII, 2. bölüm).
- 5) *In dürlüger Zeit*. Almandadaki deyim fransızca formülden daha katı ve daha serttir: kendisi aracılığıyla son Hölderlin'in kendini geri çekilmiş olan tanrıların beklentisine karşı savunduğu bu katılığı, bu çetinliği bildirir, yukarıdaki ve aşağıdaki kürelerin ayrımını sürdürür, bu ayrımla, insanları ve tanrıların çifte sadakatsizliğinin boş bıraktığı kutsallık bölgesini temiz tutar, – zira kutsallık bu boşluğun ta kendisidir, "*Tanrı'yı ayırdeden şeyin temizliğiyle koruyunuz*" diyen son zorunluluğa göre temiz ve boş tutulması gereken iki dünya arasının temiz boşluğudur. (Bu temel konu hakkında, ekteki *Hölderlin'in İzlediği Yol* adlı sayfalara bakınız).
- 6) Bu sorunu tarihsel güncelliğe daha yakın bir düzeyde aydınlatmak için, diyebilirdi ki: Dünya ne denli herşeyin değer kazanacağı, herşeyin anlam taşıyacağı, bütünü insanın egemenliği altında ve onun kullanımı için gerçekleşeceği gelecek ve gerçeğin apaydınlığı olarak ortaya çıkarsa, o ölçüde sanat henüz hiçbir şeyin anlamı almadığı şu noktaya doğru inmek zorundaymış gibi görünür, o ölçüde sanat henüz hiçbir şeyin anlamı olmadığı şu noktaya doğru inmek zorundaymış gibi görünür, o ölçüde her türlü kavramadan ve her türlü amaçtan kaçan şeyin devinimini, güvensizliğini ve başarısızlığını sürdürmesi önem taşır. Sanatçı ve ozan bizi inatla hataya çağırmayı, bizi kendimiz için saptadığımız herşeyin, edindiğimiz herşeyin, olduğumuz herşeyin, dünya üstüne ve gökyüzüne açılan herşeyin anlamsıza dönüştüğü, yaklaşan ciddi olmayan ve gerçek olmayan olduğu bu uzama, belki de sanki orada her türlü gerçekliğin kaynağı fışkırtıyormuş gibi, döndürmeyi görev edinmiş gibidirler.



EKLER

I TEMEL YALNIZLIK VE DÜNYADAKİ YALNIZLIK

Yalnız olduğumda orada olan ben değilim ve ne senden uzakta kalıyorum, ne başkalarından, ne dünyadan. Başına bu yalnızlık izleniminin, sınırlarıma ilişkin bu duygunun, kendim olmaktan doğan bu sıkıntının gelebileceği bir kişi değilim. Yalnız olduğumda, orada değilim. Bu, ruhsal bir durum anlamına gelmez, yitip gitmeli, bir merkezden olduğu gibi kendimden kalkarak duyduğum şeyi duymaya ilişkin bu hakkın silinmesini belirtir. Beni karşılayan şey, biraz daha az kendim olmam değildir, "benim ardımın", benim kendi başına olmak için gizlediği şey olmasıdır.

Dünya düzleminde, nesnelere ve varlıkların da bulunduğu yerde olduğumda, varlık derinlemesine gizlenmiştir (Fleidegger da bizi bu düşünceyi benimsemeye çağırır). Bu gizlenme çalışmaya, olumsuzluğa dönüşebilir. "Varım" (dünyada) yalnızca eğer varlıktan kendimi ayırabilirimsem varım anlamını taşımaya yönelir: Varlığı yadsıyoruz –ya da, bunu özel bir durumla aydınlatmak istersek, doğayı yadsıyoruz, dönüştürüyoruz– ve çalışma olan ve zaman olan bu olumsuzluk içinde, varlıklar tamamlanır ve insanlar "varım"ın özgürlüğü içinde doğrulurlar. Beni ben yapan şey bu, varlıktan ayrılmış olarak var olma, varlık *olmaksızın* var olma, varlığa hiçbir şey borçlu olmayan, gücünü var olmayı reddetmeden alan bu şey, kesinlikle "doğası bozulmuş" olan, kesinlikle ayrılmış olan, bir başka deyişle kesinlikle salt bir biçimde var olma kararıdır.

Varlığı yadsıyarak kendisi aracılığıyla kendimi doğruladığım bu güç yine de yalnızca herkesten oluşan toplumda, çalışmanın ve zama-

nın işleminin ortak devinimi içinde gerçektir. Varlık olmaksızın var olma kararı olarak "varım" yalnızca bu karar herkesten başlayarak bana ait olduğu için, olası kıldığı ve onu gerçek kılan devinim içinde ortaya çıktığı için gerçekliğe sahiptir: Bu gerçeklik hep tarihseldir, hep dünyanın gerçekleşmesi olan dünyadır bu.

Yine de, beni varlık dışı varlık yapan, var olmayı yadsımayı içinde "var olduğum" bu tek fıskırma noktasında yoğunlaştırarak aydınlatan bu karar, varlıktan bağımsız olarak, varlıktan ayrılmış olarak varolmaktan oluşan bu başlıca olasılık aynı zamanda varlıkların ayrılmasına dönüşebilir: Diğerleri olmaksızın ortaya çıkmak isteyen bir Ben varımın saltlığı. Genel olarak (dünya düzeyinde) yalnızlık olarak adlandırılan şey oradadır. Tek başına bir egemenliğin gururu, ayrımların ekini, kendisi aracılığıyla gerçekleştirdiği eytişimsel gerilimi kıran özneliğin anını ele alalım. Ya da, "Ben varım"ın yalnızlığı onu kuran hiçliği keşfeder. Yalnız Ben ayrıldığını görür ama bu ayrılmada gücünün koşulunu tanıyabilecek yetenekte değildir artık, ondan etkinlik ve çalışma aracı, her türlü dış iletişimi kuran anlatım ve gerçeği sağlama yeteneğinde değildir artık.

Kuşkusuz, bu son deneyim genel olarak iç sıkıntısının sarsıntısına bağlanandır. İnsan o zaman kendisinin varlıktan ayrılmış, uzakta olduğunun bilincine varır, şunun bilincine varır ki özünü var olmamaktan alır. Ne denli dokunaklı olursa olsun, bu an özü kaçıır. Hiçbir şey olmamam, bu elbette "kendimi hiçliğin içinde tuttuğumu" söyler, bu kaygı verici ve can sıkıcıdır, ancak şu şaşırtıcı şeyi de söyler ki hiçlik benim gücümdür, var olmayabilirim: İnsan için özgürlük, egemenlik ve gelecek buradan kaynaklanır.

Ben var olmayan kişiyim, topluluktan çekilmiş kişi, ayrılmış olam, ya da, söylenmiş olduğu gibi, kendisinde varlığın tartışma konusu edildiği kişiyim. İnsanlar var olmama gücüyle ortaya çıkarlar: Bunun için olduklarından başka olarak ve bir başkaldırıyla, bir tehlikeyle, ölüme değin giden ve tarih olan bir savaşımın varlıktan kaçarak devinirler, konuşurlar, anlarlar. Hegel'in gösterdiği budur. "Ölümler ruhun yaşamı başlar." Ölüm güce dönüştüğünde, insanı başlatır ve bu başlangıç, dünya olması için, varlıklar olması için var olmanın olmaması gerektiğini söyler.

Bu ne demektir?

Varolma olmadığı zaman, hiçlik gücü dönüştüğü zaman, insan bütünüyle tarihseldir. Ancak varolma olmadığı zaman, varolma yok mudur? Varolma olmadığı zaman, bu eksikliğin var olmaya hiçbir şey borçlu olma-

dığı anlamına gelmez mi bu ya da var olmanın yokluğunda yer alan varlık, hiçbir şey olmadığında yine de var olan şey olmaz mıydı? Varlık olmadığında, varlık henüz yalnızca derinlemesine gizlenmiştir. "İtemel yalnızlık" içinde hazır bulunduğu biçimiyle, bu eksikliğe yaklaşan kişi için, onu karşılamaya gelen şey, var olmanın yokluğunun hazır kıldığı varlık, gizlenmiş varlık değil de gizlenmiş *olarak* varlıktır: Gizlenmenin ta kendisidir.

Kuşkusuz, burada, araştırdığımız şeye doğru bir adım daha atmış olduk. Günlük yaşamın dinginliğinde gizlenme gizlenir. Eylemde, gerçek eylemde, tarihin işlemesi olan eylemde gizlenme olumsuzluk durumuna yönelir (olumsuz bizim görevimizdir ve bu görev gerçekliğin görevidir). Ancak temel yalnızlık olarak adlandırdığımız şeyde, gizlenme ortaya çıkmaya eğilimlidir.

Varlıklar olmadığında, var olma, içinde eksikliğe dönüştüğü gizlenmenin derinliği olarak ortaya çıkar. Gizlenme görüldüğünde, görünüme dönüşmüş olan gizlenme "herşeyi görünmez" kılar, ama bu "herşey görünmez oldu"dan da bir görünüm yaratır, görünümün bundan böyle "herşey görünmez oldu"da kalkış noktasını elinde bulundurmasını sağlar. "Herşey görünmez oldu" görünür. *Görünme* olarak adlandırılan şey işte budur: Sırası geldiğinde görünüme dönüşmüş "herşey görünmez oldu"dur. *Görünme* de açıkça herşey görünmez olduğunda, hâlâ bir şeyin var olduğunu söyler: Herşey yok olduğunda, yokluk, varlığın olmadığı yerde hâlâ var olmaktan, gizlenmiş bir biçimde var olmaktan oluşan varlığın özünü ortaya çıkartır.

II İMGELEMİN İKİ DEĞİŞKESİ

İmge nedir? Hiçbir şey olmadığında, imge orada koşulunu bulur, ama orada gözden kaybolur. İmge yalnızlık ve dünyanın silinmesini ister, herşeyin, içinde hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı ayırsız bir dipyüzeye girmesini gerektirir, boşlukta hâlâ var olan şeyin içine yönelir: Gerçekliği buradadır. Ama bu gerçeklik onu aşar; onu olası kılan şey içinde durduğu sınırdır. Hüzünlü yanı, bildirdiği karışıklık ve onda kınadığımız parlak aldatmaca buradan gelir. Sonsuzluktan bir hiçlik ve hiçlikten bir sonsuzluk yaratan olağanüstü bir güç, der Pascal.

İmge bizimle konuşur ve bize içtenlikle bizden söz ediyor gibidir. Ancak içtenlikle demek çok az olur; bu durumda içtenlikle, içinde kişinin özel yaşamının bozulduğu bu düzeyi gösterir ve, bu devinimde, üstünde yitmekte olan nesnelere ortaya koymayı sürdürdüğü iğrenç dipyüzey olan puslu ve boş bir dışarısının gözdağı veren yakınlığını belirtir. Bunun için, bize, her nesneden, nesneden daha çok da bizden ve bizim hakkımızda, bizden daha çok da hiçbir şey olmadığında kalan bu önemsiz şeyden söz eder.

İmgenin başarısı, sınırsızın yanında bir sınır olmasındadır. Ancak bizi nesnelere uzakta tutmadığı sürece bu uzaklığın körü körüne baskısından bizi koruyamayan önemsiz bir çevre çizgisidir bu. Onun aracılığıyla ona sahibiz. Bir yansımada bükülmez olan şey aracılığıyla kendimizi aralığa dönüşmüş yokluğun sahibi sanıyoruz ve yoğun boşluğun kendisi bir başka günün ışıltısına açılıyor gibidir.

Böylece imge, varlığın elenemez kalıntısının bizi kendisine ittiği biçimsiz hiçliği erince kavuşturmak, insana yaraşır kılmaktan oluşan işlevlerinden birini yerine getirir. Onu temizler, ona düzen verir, onu sevimli ve saf kılar ve, sanatın çoğun göz yumduğu mutlu bir düş için-

de, gerçekten uzakta ve onun hemen ardında, katıksız bir mutluluk ve olağanüstü bir doyum olarak, gerçek olmayanın saydam sonsuzluğunu bulduğumuza inanmamızı sağlar.

"Eğer ölüm uykusu içinde düşler görüyorsak," der Hamlet, "bu tensel bağlardan kurtulmuş olmamızdır..." Her nesnenin ardında ve bu nesnenin yok olması ve onun yok oluşu içinde varlığını sürdürmesi olarak hazır bulunan imge, ardında, içinde düşler görebileceğimiz ölümün bu ağır uykusuna da sahiptir. Uyandığında ya da onu uyandırdığımızda, nesneyi bize *biçimsel* ışıklı bir ayla içinde gösterebilir pekâlâ; belirsizliğin biçimsiz söz uzaticılığına gömülmeden önce *dipyüzeyle* bağlantılıdır, temel özdeklikle, biçimin henüz belirlenmemiş yokluğuyla (sıfat ya da ad arasında salınan bu dünya). Ona özgü edilgenlik buradan gelir: Onu çağırdığımızda bile ona katlanmamızı ve geçiveren saydamlığının bir gölge olmaktan oluşan özüne geri verilmiş yazgının karanlığından ileri gelmesini sağlayan edilgenlik.

Ancak, nesnelere kendisinin karşısında olduğumuzda, bir yüze, bir duvar köşesine gözümüzü hiç ayırmadan bakıyorsak, gördüğümüz şeye kendimizi bırakmak, birdenbire garip bir biçimde sessiz ve edilgen olan bu varlık karşısında gücümüz olmaksızın tümüyle onun insafına kalmak da gelmez mi başımıza? Doğrudur ama o zaman gözümüzü ayırmadan baktığımız şey imgesi içinde yok olduğu içindir bu, imgenin içine herşeyin düştüğü bu güçsüzlük dipyüzeyine ulaşmış olduğu içindir. "Gerçek" kendisiyle ilişkimizin hep canlı olduğu ve, bizde bu başlama yetkisine yönelerek, bize hep girişimi, bizim olduğumuz başlangıçla bu özgür iletişimi, bırakan şeydir; ve biz aydınlıkta olduğumuz sürece, gün hâlâ uyanıklığının eşzamanlısıdır.

Ortak çözümlenmeye göre imge nesneden sonradır: Onun ardından gelir; görüyoruz sonra imgeliyoruz. Nesneden sonra imge gelir. "Sonra", nesnenin yeniden kavranılabilmesi için öncelikle uzaklaşması gerektiğini belirtir. Ancak bu uzaklaşma yine de aynı kalacak bir devingenin basit bir yer değiştirmesi değildir. Uzaklaşma burada nesnenin bağrındadır. Kavrayıcı bir eylemle canlı bir devinim içinde algıladığımız nesne oradaydı, – ve, imgeye dönüşüp, birdenbire kavranılmaya, güncelliği olmayana, telaşsıza, uzaklaşmış aynı nesneye değil de uzaklaşma olarak bu nesneye, yokluğunda var olana, kavranılamaz olduğu için kavranılabilene, yok olmuş olarak görünene, geri dönmeyenin dönüşüne, yaşam ve nesnenin tek yüreği olarak uzakların garip yüreğine dönüşmüştür.

İmgede, nesne, nesne olmak için egemen olduğu, kendisine karşı

kurulmuş ve tanımlanmış olduğu bir şeye yeniden dokunup geçer, ancak anlamının askıya alındığı şu anda, dünyanın onu aylıklığa terk ettiği ve bir yana koyduğu şu anda gerçek onda geriler, temel olan onu hak olarak ister, onu imge olarak onaylayan yoksullaşma, varsıllaşmadır.

Ne var ki: Yansıma her zaman yansıtılan nesneden daha tinsel görünmez mi? Bu nesnenin ölküsel anlatımı, varoluştan kurtulmuş sunumu, özdeksiz biçimi değil midir? İmgelerin yansıması içine sığınan sanatçılar da varlıkları ölküsellemeyi, onları etten, kemikten sıyrılmış benzerliklerine yüceltmeyi görev edinmemişler midir?

İmge, ölü vücudu.

İlk bakışta imge cesede benzemez ancak cesedin yabansılığı aynı zamanda imgeninki olabilir. Ölü vücudu olarak adlandırılan şey ortak ulamlardan kaçır: Ne kişi olarak yaşayan biri, ne herhangi bir gerçeklik, ne yaşayan kişiyle aynı kişi, ne bir başkası ne de başka bir şey olan bir şey orada, karşımızdadır. Yerini bulmuş olanın salt dinginliği içinde, orada olan şey yine de tam olarak burada olma gerçeğini kavramaz. Ölü, kendisine kalan tek temelmiş gibi oraya ağır bir biçimde dayansa bile ölüm yer ile ilişkiyi askıya alır. Gerçekten de, bu temel eksiktir, yer yoktur, ceset yerinde değildir. Nerededir? Burada değildir, ne var ki başka yerde de değildir; hiçbir yerde mi? Ama hiçbir yerin burası olmasındandır bu. Cesedin var olması burası ve hiçbir yer arasında ilişki kurar. Öncelikle, ölü odasında ve cenaze yatağında, korunması gereken huzur herşeyden önce durumun ne denli duyarlı olduğunu gösterir. Ceset buradadır ama cesede burada dönüşür: Henüz hiçbir "öte dünya" yücelmeden, kesinlikle konuşan "şu ölümlü dünya". Ölünen yer herhangi bir yer değildir. Bu ölü vücudunu bir yerden başka bir yere isteyerek taşımayız: Ölü kıskançlıkla yerini koparıp alır ve onunla dibine değin birleşir, öyle ki bu yerin ayrımsızlığı, yine de herhangi bir yer olması ölüm olarak sunumunun derinliğine dönüşür, ayrımsızlığın dayanağına, ayrımı olmayan, yine de buraya yerleştirmemiz gereken bir hiçbir yerin derinlemesine açık içine dönüşür.

Kalmak ölen kişinin ulaşabileceği bir şey değildir. Ölü, denir ki, bu dünyanın bir parçası değildir artık, onu ardında bırakmıştır ama aslında arkada olan burada olmasına karşın bu dünyaya daha fazla ait olmayan, daha çok dünyanın arkasında olan bu ceset, canlının (ölünün değil) arkasında bıraktığı ve şimdi, buradan kalkarak, bir arka dünya, bir geriye dönüş, sınırsız, belirsiz, ayrımsız bir varoluş olanağını dile

getiren şeydir ki onun hakkında yalnızca insan gerçeğinin, bittiği zaman, varoluşunu ve yakınlığını yeniden kurduğunu biliriz. Ortak diyebileceğimiz bir izlenimdir bu: Kısa bir süre önce ölen kişi öncelikle nesnenin koşulunun en yakınındadır – ele aldığımız ve yaklaştırdığımız, sizi uzakta tutmayan ve kolay etkilenen edilgenliğinin üzücü güçsüzlüğü göstermediği bildik şey. Kuşkusuz, ölmek benzersiz bir olaydır ve "kollarınızda" ölen kişi sonsuza dek sizin yakınınızdır, ancak, şu anda, o ölüdür. Biliyoruz, çabuk olmak gerekir, cesedin sertliğinin eylemleri daha güçleştireceğinden değil de pek, insan eyleminin az sonra "yer değiştirmiş" olacağından. Az sonra, yer değiştiremez, kendisine dokunulamaz, en gariplerinden ve yine de onunla birlikte yolunu değiştiren, onu daha alta, daha aşağıya arkasından sürükleyen bir sıkımayla buraya bağlanmış olacak cansız bir şey değil de Birisi, herhangi bir şeye dönüşen biriciğin dayanılmaz imgesi ve betisi olacaktır.

Cesedin benzerliği.

Çarpıcı olgu, o an geldiğinde, ölü vücudunun, yalnızlığının yabansılığı içinde, küçümsemeye bizden uzaklaşmış şey olarak ortaya çıktığı anda, insanlar arası bir ilişki duygusunun bozulduğu, yasımızın, görevlerimizin ve eski tutkularımızın ayrıcalığının, neyi amaçladıklarını artık bilemeyerek, yine bize düştükleri, bize geri geldikleri şu anda, cesedin varlığının karşımızda bilinmeyen birinin varlığı olduğu şu anda, işte o andadır ki özlemle aradığımız ölü *kendine benzemeye* başlar.

Kendine: Hatalı bir deyim değil midir bu? Şöyle demek gerekmez miydi: Yaşıyorken olduğu kişiye? Kendine doğru kullanımdır yine de. Kendisi kişi niteliği olmayan, uzaklaşmış ve ulaşılamaz varlığı belirtir, benzerlik, birinin benzerliği olabilmek için, onu da aydınlığa doğru çeker. Evet, gerçekten odur, aziz canlı ancak yine de ondan daha fazlasıdır, daha güzel, daha saygı uyandıran, şimdiden anıtlanmış ve öylesine kesinlikle kendisidir ki kendisiyle *ikilenmiş*, benzerlikle ve imgeyle kendisinin görkemli kişisiz niteliğiyle birleşmiştir. Bu büyük boyutlu, önemli ve olağanüstü varlık canlıları, oraya değin bilinmeyen özünün ortaya çıkışı, varlığın özüne kazanmış olan Kıyamet günü kararı gibi ve duygu ve düşüncelerini uzaktakinin yardımıyla görkemli bir biçimde dile getirerek etkiler: Belki hükümdarlık görünümüyle klasik sanatın büyük imgelerini anımsatır. Bu anımsatma sağlam temellere dayanıyorsa da, bu sanatın ülküselligi sorunu oldukça boş görünecektir; ülküsellığın de, sonunda, bir cesetten başka kefil olmaması, imge-

nin gözle görünen tinselliğinin, el değmemiş biçimsel saflığının yokluğun içinde hazır bulunan varlığın temel garipliğine ve biçimi olmayan ağırlığına aslında ne denli bağlı olduğunu göstermek için elde tutulabilir.

Ona, güzelliğin kendisinden çevreye yayıldığı bu görkemli varlığa bakalım yine: O, görüyorum ki, kusursuz bir biçimde kendine benzerdir; *kendisine* benzer. Ceset kendi imgesidir. Hâlâ içinde görüldüğü bu dünyayla karanlık bir olasılık, canlı bir biçimin ardında her an hazır bulunan ve şu anda bu biçimden ayrılmak şöyle dursun onu tümüyle gölgeye dönüştüren gölge olarak bir imgenin bağlantılarına sahiptir artık yalnızca. Ceset kendini yansıtılan yaşamın efendisi kılan, onu içine alan onu kullanım ve gerçek değerinden inanılmaz –kullanım dışı ve yansız– bir şeye geçirerek onunla köklü bir biçimde özdeşleşen yansımadır. Ve eğer ceset böylesine benzerse, bu onun, belirli bir anda, tam anlamıyla benzerlik, bütünüyle benzerlik olmasındandır ve bundan fazla hiçbir şey de değildir. O benzerdir, kesin, şaşırtıcı ve olağanüstü bir derecede benzerdir. Ama neye benzerdir? Hiçbir şeye.

İşte bu nedenle, gerçekte, yaşayan her insanın henüz benzerliği yoktur. Her insan, kendisi ile benzeşim gösterdiği seyrek anlarda, bize yalnızca daha uzak, yansız tehlikeli bir bölgeye yakın, *kendinde yolunu şaşırmış* ve, şimdiden artık geri dönüşünkünden başka hiçbir yaşamı olmayan kendi hayaleti gibi görünür.

Benzer bir biçimde, yıpranmış bir aletin, imgesine dönüştüğünü de anımsatabiliriz (bazen de güzelduyusal bir nesnenin: André Breton'un sevmiş olduğu "bu modası geçmiş, parçalanmış, kullanılamaz, neredeyse anlaşılabilir, yoldan sapmış nesnelere"). Bu durumda, alet, artık kullanımı içinde yok olmayıp, *görünür*. Nesnenin bu görünümü benzerliğin ve yansımanın ya da ikizinin görünümüdür. Sanat ulamı nesnelere için bu "görünmek", bir başka deyişle, ardında –varlıktan başka– hiçbir şeyin olmadığı saf ve yalın benzerliğe kendini bırakmak olanağına bağlıdır. Yalnızca kendini imgeye bırakmış olan şey görünür ve görünen herşey, bu anlamda, imgeseldir.

Cesedin benzerliği bir saplantıdır, ancak saplantı olayı yalnızca düşüncede var olanın gerçektışı yoklaması değildir: Saplantıya konu olan, kendisinden kurtulamadığımız kendisine ulaşamaz, bulunamayan ve, bu yüzden kendisinden kaçılmayandır. Yakalanamayan, kendisinden kaçılmayandır. Durağan imgenin durağı yoktur, özellikle bu hiçbir şey ortaya koymadığı, kurmadığı anlamında. Durağanlığı, ölü vücudunki gibi, kendisinden yer eksik olduğu için kalan şeyin du-

rumudur (durağan düşünce bir kalkış noktası, kendisinden uzaklaşılabilen ve ilerlenebilecek bir durum değildir, başlangıç değil de yeniden başlamadır). Giydirmiş olduğumuz, kendisine ait olan öylesine dingin ve öylesine güvenli devinimsizlik içinde hastalığın çirkinliklerini silerek olağan görünüme alabildiğinde yaklaştırdığımız cesedin dinlenmediğini biliriz yine de. İçinde bulunduğu yer onun tarafından sürüklenip getirilmiştir, onunla birlikte yok olur ve bu yok olmada geride kalan bizler için bile, bir *eğleşme* olanağına saldırır. Biliyoruz ki, "belli bir anda" ölümün gücü, ona ayrılmış olan güzel yerle yetinmemesine yol açar. Ceset cenaze töreni yatağında sakin bir biçimde istediği kadar yatsın, aynı zamanda odanın, evin her yerindedir o. Her an, bulunduğu yerden başka yerde, onusuz olduğumuz yerde, hiçbir şeyin olmadığı yerde olabilir, o kuşatıcı varlık, karanlık ve boş bütünlüktür. Belli bir anda, ölünün gezinmeye başladığı inancı onun şu anda gösterdiği bu *yanlışlığın* önceden sezilmesine bağlanmalıdır.

Sonuçta, sınırlandırılmama bir sınır konmalıdır: *Burasının* uçsuz bucaksız *hiçbir* yer içinde çökmesini, Usher Malikâne'si'nin çöküşünün örneklendirdiği çöküşü görmek pahasına ölümlerle bir arada kalmayız. Sevgili ölüye demek ki başka bir yerde koruyuculuk edilmiştir, ve kuşkusuz yalnızca simgesel olarak uzakta olan, hiçbir biçimde yeri belirlenemeyen bir sit midir bu acaba, ancak yine de doğrudur ki adlarla, sağlam yapılarla, kimlik doğrulamalarıyla dolu olan burada yatanın burası sanki, ona çizilen sınırlar içinde ve herşeyin ardından sağlam kalabilme savının boş görünümü altında, sonsuz bir ufalanmanın tekdüzeliği her türlü yere özgü canlı gerçeği silmek için ve onu ölümün kesin yansızlığına denk kılmak için işler durumdaymış gibi tam anlamıyla adsız ve kişisiz yerdir.

(Bu ağır ağır yok olma, sonun bu sonsuz yıpranışı bazı zehirleyici kadınların öylesine büyük tutkularını aydınlatır belki: Mutlulukları acı çektirmek, ya da yavaş ateşte ya da haşlayarak öldürmek değil de zamanı zehirleyerek, onu ayırımına varılmaz bir erimeye dönüştürerek ölümün oluşturduğu belirsizliğe dokunmaktır. Böylece korkuyu sıyrıp geçerler, gizlice her türlü yaşamın altında, hiçbir şeyin ortaya koymadığı katıksız bir bozulma içinde yaşarlar ve zehir bu sonsuzluğun beyaz tözüdür. Bir zehirleyici kadın hakkında, Feuerbach zehirin onun için bir dost, onun kendisine doğru tutkuyla çekildiğini hissettiği bir arkadaş olduğunu anlatır; birkaç aylık bir tutukluluktan sonra, ona, kendisinin olan bir arsenik keseciğini onun olduğunu doğrulaması için gösterdiklerinde, sevinçten titredi, bir an kendinden geçti.)

İmge ve anlam.

İnsan imgesinden yapılmıştır: Cesedin benzerliğine ilişkin yabancılaşmanın bize öğrettiği şeydir bu. Ancak bu söz öncelikle şu biçimde anlaşılmalıdır: *İnsan imgesine göre bozulmuştur*. İmgenin anlatımla, anlamla, dünyanın varoluşunun, gerçeğin çabasının, günün yasası ve aydınlığının içerdiği biçimiyle, hiçbir ilgisi yoktur. Bir nesnenin *imgesi* bu nesnenin *anlam* olmamakla ve onun anlaşılmasına yardım etmemekle kalmaz, onu kendisine benzenecek hiçbir şeyi olmayan bir benzerliğin devinimsizliği içinde tutarak oradan çekip alır.

Kuşkusuz, imgeyi her zaman yeniden yakalayabilir ve onun dünya gerçeğine yararlı olmasını sağlayabiliriz; ancak ona özgü olan ilişkiyi tersyüz etmemizdir bu: Bu durumda, imge nesnenin arkasındadır, onun ardından gelen şey, ondan kalan ve hiçbir şey kalmadığında bile onu elde tutmamızı sağlayan şey, büyük kaynak, verimli ve mantıklı güçtür. Rahat yaşam ve gerçek görevlerin yerine getirilmesi bu tersyüz etmeyi gerektirir. Klasik sanat, hiç değilse kuramında, görkemini, benzerliği bir betiye ve imgeyi bir vücuda katmaktan ve imgeyi yeniden eklemekten alarak bu tersyüz etmeyi içeriyordu: İmge canlandırmanın olumsuzluğa, kendisi aracılığıyla doğayı yadsıyabilecek yetenekteki insanın onu tanımak için olsun, hayranlık içinde ondan tat almak için olsun üstün bir anlama yücelttiği ülküsel çalışmaya dönüşüyordu. Böylece, sanat hem ülküsel hem gerçekti, hem betiye hem de betisiz olan gerçeğe bağlıydı. Kişisizlik sonunda yapıtları doğruluyordu. Ama kişisizlik, içinde soylu, değerlere düşkün ülküsel ile adsızın, kör ve kişisiz benzerliğin değiş tokuş edildiği, karşılıklı bir aldatmaca içinde birbirinin yerine geçtiği şaşkıncu bir karşılaşma yeriydi aynı zamanda. "Asıllarına hiç de hayranlık duyulmayan şeylerin benzerliğiyle resmin hayranlık toplaması ne kendini beğenmişliktir!" Pascal'in, nesneleri boşluğun egemenliğine veren boşuna sürüp gitmeye, onun deyimleriyle, hiçlik, sonsuzluğun oluşturduğu hiçlik olan sonsuzluğa bıraktığını hissettiği benzerlik için duyduğu bu güçlü güvensizlikten daha çarpıcı bir şey yoktur demek ki.

Her iki değişke.

Böylece, imgenin iki olasılığı, imgeselin iki değişkesi vardır ve bu ikilik, olumsuzun gücünün ve, ölümün kimi zaman gerçeğin dünyadaki işleme, kimi zaman da ne başlangıca ne sona dayanan şeyin sürekliliği olması olgusunun kendisiyle birlikte getirdiği başlangıçtaki çifte anlamdan gelir.

Çağdaş filozofların istediği gibi, insanda anlama ve bilmenin sonluluk olarak adlandırılan şeye bağlı olması gerçekten doğrudur demek ki, ancak son nerededir? Kuşkusuz ölümün oluşturduğu bu olasılık içindedir, ama, ölümün oluşturduğu bu olasılık da ölümün içinde dağlsa bile o ölüm tarafından "yeniden alınmıştır". Ve öyle görünüyor ki tüm insanlık tarihinin bu kaypaklığı aşma umudunu dile getirmesine, onu çözmenin ya da onu aşmanın her zaman şu ya da bu anlamda en büyük tehlikeleri içermesine karşın: Sanki anlama olanağı olarak ölüm ile olanaksızlığın korkunçluğu olarak ölüm arasında yapılan seçim aynı zamanda kısır gerçeklik ile gerçek olmayanın söz uzaticılığı arasında yapılan seçim olmalıymış gibi, sanki kıtlık anlamaya, verimlilik de korkuya bağlıymış gibi. Anlam karışıklığının, bir tek onun seçimi olası kılmasına karşın, seçimin içinde hep hazır bulunması da buradan gelir.

Ama bu durumda *anlam karışıklığı* nasıl ortaya çıkar? Örneğin, bir olayı imgesel olarak yaşadığımızda ne olur?

Bir olayı imgesel olarak yaşamak, imgenin güzelduyusal değişkesinin ve klasik sanatın duru ülküsünün arzuladığı gibi, ondan kurtulmak, onunla ilişkisini kesmek değildir ama özgür bir kararla ona bağlanmak da değildir: Kendini ona kaptırmak, nesnelere daha iyi sahip olmak için kendimizi onlardan uzakta tuttuğumuz gerçeğe ait bölgeden uzaklığın, demek ki, canlı olmayan, yararlanılamayan derinlik, neredeyse nesnelere egemen ve son gücüne dönmüş büyük uzaklık olan bu uzaklığın bizi alıkoyduğu şu öteki bölgeye geçmektir. Bu devinim sonsuz dereceler içerir. Ruhçözümleme şöyle der ki, imge, bizi konu dışı bırakmak ve dayanıksız düşlem biçimi üstünde yaşatmak şöyle dursun bizi derinlemesine kendimize bırakır gibidir. İmge özeldir, çünkü bizim özel yaşantımızdan edilgin bir biçimde katlandığımız bir dış güç yaratır: Bizim dışımızda, neden olduğu dünyanın gerilemesinde tutkularımızın yolunu şaşırmış ve parlak derinliği uzayıp gider.

Büyü, gücünü bu dönüşümden alır. Yöntemsel bir uygulamayla, nesnelere yansıma olarak canlanmaya ve bilinci nesnede yoğunlaşmaya götürmek söz konusudur. İmgenin oluşturduğu bu kendinden geçme içinde, kendimizin dışında olduğumuz andan başlayarak, "gerçek" kaypak bir egemenlik altına girer, orada artık ne sınır ne ara ne de an kalmıştır ve orada yansımasının boşluğu içine çekilmiş her nesne kendini adsız bir bütünlükle doldurmaya bırakmış olan bilince yaklaşır. Evrensel birlik böylece yeniden kurulmuş gibi görünür. Böylece, nesnelere arkasında, her nesnenin ruhu kendinden geçip kendini "evren"e bırakan insanın şu anda sahip olduğu çekiciliğe boyun eğer. Bü-

yünün anlamsızlığı açık seçik bir biçimde ortaya çıkar: Girişim ve özgür egemenlik olduğunu ileri sürer, oysa ki, oluşmak için, edilgenliğin egemenliğini, içinde amacın olmadığı bu egemenliği kabul eder. Ancak niyeti eğiticidir: İsteddiği, dünyadan önce gelen varlıktan, içinde eylemin olanaksız görüldüğü sonsuz beriden kalkarak dünya üstünde etkin olmaktır (onu yönlendirmektir). Bu nedenle, öncelikle cesedin yabansılığına yönelir ve onun tek ciddi adı kara büyüdür.

Bir olayı imgesel olarak yaşamak, bu olaydan bir imge edinmek ya da ona imgelemin dayanaksızlığını vermek değildir. Bu durumda, olay gerçekten olmuştur, ne var ki "gerçekten" olmuş mudur? Gerçekleşen şey bizi kavrar, tıpkı imgenin kavrayacağı gibi, bir başka deyişle, bizi, ondan ve bizden, geri alır, bizi dışarıda tutar, bu dışarisından içinde "Ben" in "kendisini" tanımadığı bir varolma yaratır. Sonsuz dereceler içeren devinim. İmgelemin iki değişkisi olarak adlandırdığımız şey, imgenin bizim nesneyi düşünce düzleminde yeniden yakalamamıza kuşkusuz yardım edebilmesi, öyleyse onun canlandırıcı olumsuzluğu olması ancak, ona özgü olan ağırlığın bizi sürüklediği düzeyde, sürekli olarak bizi yok olan nesneye değil de varolma olarak yokluğa, kendisinde dünyanın bir parçası olmanın yittiği nesnenin çifte yansızlığına gönderme sakıncası taşımasıdır: Bu ikilik, bir seçime izin verebilecek ve seçimden onu olası kılan anlam karışıklığını çıkarıp atabilecek bir ya... ya da ile erince kavuşturabileceğimiz türden değildir. Bu ikiliğin kendisi hep daha baştaki bir çifte anlama gönderme yapar.

Anlam karışıklığının düzeyleri.

Eğer düşünce, bir an, anlam karışıklığını elde tutabilseydi, onun ortaya çıktığı üç düzey olduğunu söylemek isterdi. Dünya düzeyinde, anlam karışıklığı anlaşma olasılığıdır; anlam hep başka bir anlamın içine kaçar; yanlış anlama, anlamaya yarar, ilk ve son olarak uzlaşılmasını isteyen anlaşmanın gerçeğini dile getirir.

Diğer bir düzey imgelemin her iki değişkisi ile dile gelen düzeydir. Burada, sürekli çifte bir anlam, anlaşmaya yardım eden ya da onu yanıltan bir yanlış anlaşılma söz konusu değildir artık. Burada, imge adına konuşan şey "kimi zaman" hâlâ dünyadan söz eder, "kimi zaman" bizi büyülemenin belirsiz ortamına sokar, "kimi zaman" bize nesnelere onların yokluklarında ve kurguyla sahip olma gücü verir, böylece bizi anlam dolu bir ufukta tutar, "kimi zaman" bizi nesnelere belki de hazır buldukları, ancak imgeleri içinde hazır buldukları yere ve imgenin edilgenliğin anı olduğu, ne anlamlı ne duygulandırıcı

hiçbir değer taşımadığı, kayıtsızlığın tutkusu olduğu yere kaydırır. Yine de, "kimi zaman, kimi zaman" diyerek ayırımına vardığımız şeyi, anlam karışıklığı, belli bir ölçüde, hep birini ve diğerini söyleyerek dile getirir, büyülemenin bağrındaki anlamlı imgeyi de söyler ama daha önce bizi en temiz, en gelişmiş imgenin aydınlığıyla büyüler. Burada, *anlam* başka bir anlamın içine değil de her anlamın *ötekisinin* içine kaçar ve anlam karışıklığı yüzünden, hiçbir şeyin anlamı yoktur, yine de herşey sonsuzca anlamı varmış *gibi görünür*: Anlam artık yalnızca bir benzerdir, benzer anlamın sonsuzca varsıl olmasını, bu anlam sonsuzluğunun gelişmeye gereksinimi olmamasını, onun dolaysız olmasını, bir başka deyişle, gelişmemesini, yalnızca doğrudan doğruya boş olmasını sağlar.⁽¹⁾

III UYKU, GECE

Geceleyin ne olur? Genellikle, uyuruz. Uyku aracılığıyla, gün geceyi silmek için geceden yararlanır. Uyumak dünyaya ilişkindir, bir görevdir bu, güne ilişkin etkinliğimizi gecelerimizin dinlenmesine bağlı kılan gencl yasayla uyum içinde uyuyoruz. Uykuyu çağırırız ve o gelir; onunla bizim aramızda, bağıt olarak, gizli maddeleri olmayan bir antlaşma vardır ve bu uzlaşma gereği büyüleyici, evcilleştirilmiş tehlikeli bir güç olmak şöyle dursun bizim etkin olma yetkımızın aracı olması kararlaştırılmıştır. Kendimizi ona veriyoruz ancak efendinin ona hizmet eden köleye kendini emanet etmesi gibi. Uyumak bizi güne vadeden açık eylemdir. Uyumak, işte uyanıklığımızın dikkate değer eylemi. Derin derin uyumak uykunun dibinde olan şeyden kaçmamızı sağlayan tek şeydir. Gece nerededir? Artık gece yoktur.

Nasıl yedinci günün dinlenmesi yaratılışın bir parçasıysa, uyuma da tarihin bir parçasıdır. İnsanlar onu katıksız uykuya dönüştürdüklerinde gece, geceye ilişkin bir doğrulanma değildir. Uyuyorum, "Ben" in egemenliği kendi kendine verdiği ve onun yapıtı olan bu yokluğa hükmeder. Uyuyorum, uyuyan benim, başka hiç kimse değil, – eylem adamları, tarihteki büyük adamlar kendisinden dokunulmamış olarak kalktıkları kusursuz uykularından onur duyarlar. İşte bu nedenle, yaşamımızın olağan akışı içinde bizi bazen şaşkırtan uyku hiçbir biçimde utanılacak bir şey değildir. Kendimizi günün gürültüsünden, günün kaygısından, tüm nesnelere, kendimizden ve hatta boşluktan çekebilme yeteneğinde olmamız, bu yetenek egemenliğimizin göstergesi, soğukkanlılığımızın tümüyle insana özgü bir kanıtıdır. Uyumak gerekir, bilincin kendine verdiği parola budur ve bu, günden cayma buyruğu günün ilk kurallarından biridir.

Uyku geceyi olasılığa dönüştürür. Uyanıklık, gece geldiğinde, uykudur. Uyumayan uyanık kalamaz. Uyanıklık hep uykusuz kalmamadan oluşur, çünkü *uyanmayı* özü olarak arar. Gece gezip tozma, dünya güçten düştüğü ve uzaklaştığı zaman gezmek eğilimi ve hatta dürüst bir biçimde geceleyin yapılması gereken meslekler bile kuşku çekerek. Açık gözlerle uyumak ortak bilincin onaylamadığı şeyi simgesel olarak belirten bir sapaklıktır. İyi uyumayan kişiler hep az ya da çok suçlu görünürler: Ne yaparlar? Geceyi var ederler.

Bergson uykunun ilişik kesme olduğunu söylüyordu. Uyku belki de dünyaya aldırılmazlıktır ancak dünyanın bu olumsuzluğu bizi dünyada korur ve dünyayı doğrular. Uyku bir bağlılık ve birlik eylemidir. Kendimi büyük doğal uyumlara, yasalara, düzenin değişmezliğine bırakıyorum: Uyum bu güvenin gerçekleşmesi, bu inancın doğrulanmasıdır. Bu, terimin duygusal anlamda, bir bağlılıktır: Odysseus gibi kendisinden daha sonra kurtulmak isteyeceğim bir direğe bağlarla değil de başımın yastıkla, bedenimin yatağın erinci ve mutluluğuyla kurduğu kösnül uyumun dile getirdiği bir uzlaşmayla bağlanıyorum. Kendimi dünyanın uçsuz bucaksızlığından ve tedirginliğinden çekip alıyorum, ancak sınırlı ve değişmez bir biçimde çevresi çizilmiş bir yerin kesin gerçekliği içinde, benim "bağlılığım" aracılığıyla ayakta duran dünyaya kendimi vermek için. Uyku kendisi aracılığıyla dünyanın sınırından kalkarak onu elde ettiğim bu salt ilgidir ve onu bitmiş yanından alarak, onu yerinde durması, beni yerime koyması ve dinlendirmesi için yeterince güçlü bir biçimde kavrarım. İyi uyumamak, tam olarak konumunu bulamamaktır. İyi uyuyamayan kişi dönüp durur ve bir tek olduğunu ve, bu tek noktada, dünyanın gezici uçsuz bucaksızlığından cayacağını bildiği bu gerçek yerin araştırılmasına yönelir. Uygurzezer uykuda erinç bulamayan kişi olarak bizde kuşku uyandırır. Uykuya dalmış olsa da, yine de yersizdir ve, diyebiliriz ki, güvensizdir. Temel içtenlik onda yoktur, daha doğrusu, içtenliğinin temeli, aynı zamanda dinlenme olan, dayanağına dönüşmüş yokluğunun kararlılığı ve değişmezliği içinde ortaya çıktığı kendisinin bu konumu yoktur. Bergson, uykunun ardında, bir yoğunlaşma çabasından çok, bilinçli bir yaşamın bütünlüğünü görüyordu. Uyku, tam tersine, merkezle içli dışlılıktır. Bulduğum yerde, benim konumumu oluşturan ve bağlılığımın kararlılığıyla dünyanın konumunu saptadığı bu noktada dağılmış değil de tümüyle bir araya toplanmışım. Uyduğum yere, yerleşiyorum ve dünyayı yerleştiriyorum. Gezinmesi engellenmiş, değişken, dağınık ve dalgın değil de, dünyanın bir araya geldiği, benim ortaya

koyduğum ve beni ortaya koyan bu yerin, özünden kendinden geçirici bir birleşmeyle, onun bende var olduğu ve benim onda yok olduğum bu noktanın darlığında yoğunlaşmış kişiliğim oradadır. Kişiliğim yalnızca uyuduğum yerde bulunmakla kalmaz, aynı zamanda bu yerin ta kendisidir ve uyku olayı şu anda eğleşmemin varlığım olmasıdır.⁽¹⁾

Uykuda, ilk çocukluğun herşeyden habersiz mutluluğunu anımsatan bir tutum içinde kendi üstüme kapanır gibi görüldüğüm doğrudur. Bu olasıdır, ancak yine de bir tek kendime güvenmem, kendimden değil de bende dinlenmemin darlığına ve sınırına dönüşmüş dünyadan destek alırım. Uyku genellikle bir ortadan çekilme, gözüpük görüş açımın bezginlikle terk edilmesi değildir. Uyku, belli bir anda, etkin olmak için, devinmeyi durdurmak gerektiğini, – belli bir anda, kendimi gezip tozma içinde yitirmek istemiyorsam, durmam gerektiğini, olasılardan değişkenliğini gözüpükçe kendisine karşı yerleştiğim ve yeniden kurulduğum bir tek durak noktasına dönüştürmem gerektiğini belirtir.

Uyanık varlık, yanında nesnelere yerinde kaldığı bu uykuya dalmış bedende çözülmez; eğilim duyduğu uzaklardan çekilir, ayrılmış değil de yerin gerçeğiyle tümüyle uyum içinde olan bedenün yetkesinin oluşturduğu başlıca gerçeklemeye geri gelir. Uykudan çıkışta herşeyin yeniden birbirini bulmasına şaşırarak, hiçbir şeyin uykudan daha kesin olmadığını, uykunun anlamının tam olarak, sabahleyin, yeninin onu kabullenebileceği, yeni bir günün başlayabileceği biçimde, kesinlik üstünde doğrulan, gezici bütün olasılıkları bir ilkenin yerinden oynamazlığın bağlayan ve bu kesinliğe doyan uyanık varlık olduğunu unutmaktır.

Düş.

Geceleyin, gecenin özü uyumamıza izin vermez. Onda uykunun içinde sığınak bulunmaz. Eğer uyumazsanız sonunda bitkinlik size bulaşır; bu bulaşma uyumayı engeller, uykusuzluk olarak, uykudan açık bir alan, açık seçik ve gerçek bir karar oluşturma olanaksızlığıyla ortaya çıkar. Gecenin içinde, uyuyamayız.

Günden geceye gitmiyoruz: Bu yolu izleyen yalnızca uykuyu bulur, uyku günü sonlandırır, ancak ertesi günü olası kılmak amacıyla, gelişmeyi gerçekleştiren bükülmedir bu, kuşkusuz bir eksiklik, dileklerle dolu ve arasından ödevlerin, amaçların ve çalışmanın bizim için konuştuğu bir sessizliktir. Düş, bu anlamda, gecenin bölgesine daha yakındır. Eğer gün gecede varlığını hâlâ sürdürüyorsa, sınırını aşar,

duramayan şey olur, o artık gün değildir, o durdurulmamış ve dur durak bilmeyendir, o, zamana ilişkin gibi görünen olaylar ve dünyaya aitmiş gibi görünen kişilerle, zaman yokluğunun yaklaşması, içinde dünyanın olmadığı dışarısının göz dağıdır.

Düş sonu gelmeyen uyanışıdır, hiç değilse bir anıştırma ve, son bulamayan şeyin sürmesiyle, başlangıcın arkasında sıkışıp kalan şeyin yansızlığına tehlikeli bir çağrı gibidir. İşte oradan, düş, her birimizde, ilk zamanların varlığını – yalnızca çocuğu değil de, onun da ötesinde, en uzaktakini, söylencesel olanı, öncekinin boşluğunu ve belirsizliğini ortaya çıkartır. Düş gören kişi uyur, ama düş gören kişi daha o anda uyuyan kişi değildir, artık, bir başkası, başka bir kişi de değildir, başkasının önsezisi, artık ben diyemeyen, kendini ne kendinde ne başkasında tanıyamayandır. Kuşkusuz, uyanık varlığın gücü ve uykunun bağlılığı, dahası anlama benzeyen bir şeye anlam veren yorum, kişisel bir gerçekliğin sınırlarını ve biçimlerini kurtarırlar: Başkasına dönüşen bir başkasında yeniden dirilir, bu ikiz de bir kimsedir. Düş gören, tam olarak ikisi arasında bir kopma ortaya çıktığı anda, düş gördüğünü ve uyuduğunu bildiğini sanır: Düş gördüğünü düşler ve onu, kendisi aynı düş içinde sonsuz düşüş olan düş içine yeniden düşüren bu düşün dışına kaçış, kendini kurtarmak isteyen kişisel gerçekliğin giderek daha fazla içinde yittiği, aynı düşlerin geri dönüşü olarak, hep kaçıp giden ve kendisinden kaçılmayan bir gerçekliğin dile sığmaz biktırması olarak, bu yineleme, tüm bunlar *gecenin bir düşü*, içinde düşün biçiminin onun tek içeriğine dönüştüğü bir düş gibidir. Düş kendi çevresinde ne denli dönerse, kendini düşlerse, içerik olarak kendi olasılığını alırsa o denli gecesel olduğunu söyleyebilirdik belki. Belki de yalnızca düşün düşü vardır. Valéry düşlerin varlığından kuşkulanıyordu. Düş apaçıklık, bu kuşkunun yadsınamaz gerçekleşmesi gibidir, "gerçekten" var olamayan şeydir.

Düş katıksız benzerliğin hüküm sürdüğü bölgeye ulaşır. Orada herşey benzerdir, her beti bir başkasıdır, bir başkasına benzerdir ve hatta bir başkasına, o da bir başkasına. Kökendeki örneği ararız, bir kalkış noktasına, başlangıçtaki bir çınlamaya gönderilmek isterdik ancak yoktur: Düş sonsuzca benzere gönderme yapan benzerdir.

IV HÖLDERLİN'İN İZLEDİĞİ YOL

Hyperion'un genç Hölderlin'i, biçiminden, sınırlarından kaçmak ve doğayla birleşmek ister. "Yaşayan herşeyle yalnızca bir bütün oluşturmak ve, çok mutlu bir biçimde kendini unutmada, doğanın oluşturduğu herşeye sığmak, işte insanın cenneti buradadır." Biricik, sonsuz ve çetin yaşama bu, ölçüsüz ve sakınımsız, dönüş yapma özlemi bizim esine mal etmeye çalıştığımız sevinçli devinimmiş gibi görünür. Bu devinim aynı zamanda ölüm arzusudur. Diotima onu herşeyle içli dışlılık içinde yaşatan gönül bağının ta kendisiyle ölür ama şöyle der, "birbirimizden yalnızca daha kutsal bir huzur içinde tüm nesnelere, kendimizle daha sıkıca birleşmiş olarak yaşamak üzere ayrılıyoruz.."

Hölderlin'in ilk olgunluk yapıtı olan tragedyada, Empedokles, ölüm aracılığıyla Görünmezler dünyasına baskın yapma isteğini yansıtır. Nedenler bu bitmemiş yapıtın çeşitli değişikliklerine göre farklılıklar gösterir, ancak arzu hep aynı kalır: Tanrısal görüşmenin derinliğine ulaşmak için ateş ögesiyle, esinin göstergesi ve varolmasıyla birleşmek,

Büyük şiiirler Empedokles'e özgü şiddeti ve ölçsüzlüğü taşımazlar. Yine de, ozan hâlâ herşeyden önce aracı olarak kalır. Ondan yapılmış değişik çeviriler ve Heidegger'ın yorumlarıyla, Fransa'da, en tanınmışlardan biri olan *Bir Bayram Gününde*, *Böyle* adlı şiirde, ozan tanrı karşısında dimdik durur, onu en büyük tehlikeyle, ateşle yanmış sarımsıyla yok olma tehlikesiyle karşı karşıya getiren ve, toprağın oğullarının o zaman tehlikesizce dinleyebilecekleri mutlu sözler orada olsun diye, onun kendinde içinin sessizliğine alarak yatıştırmayı, görev edindiği en yüce güçle ilişki içinde gibidir. Kendisine sık sık Hölderlin'in adını bağladığımız bu aracılık görevi belki de yalnızca bu bölüm-

de onun tarafından böylesine gözüpek bir biçimde dile getirilmiştir;⁽¹⁾ şiir olasılıkla 1800 yılına aittir, ancak bu kıtanın dizeleri daha önceki bir döneme uzanabilir. Aynı şiirde, doğa yine kutsallığın içi olarak yüceltilmiştir; sınırsız bir terketme devinimiyle kendisine kendimizi bırakmamız gereken doğa olmadığı doğrudur; o ozanı "eğitir" ancak uykusuyla ve fırtınayı (ateşi) izleyen dinginlik ve bekleyiş zamanıyla: Fırtınayı izleyen saat, işte uygun saat, lutfun ve esinin saati.

"Kesin olarak birdenbire değişme"

Ne var ki, Hölderlin'in deneyimi, Yunanistan'ın oluşturduğu tarihin bu dönemi üstünde derin düşünceye dalması, Batı çağma ilişkin bu dönem üstünde aynı derecede ısrarlı derin düşünceye dalması onu bireylerin yaşamlarında olduğu gibi halkların yaşamında da içinde tanrıların bulunduğu zamanların ve içinde tanrıların olmadığı zamanların, aydınlık dönemlerinin ve karanlık dönemlerinin birbirini izlediğini kavramaya götürür. *Ozanın Anıklığı* adlı şiirin sonunda, önce şöyle yazmıştı:

*Ancak, gerektiğinde, insan korkusuz kalır
Tanrı karşısında yalınlık onu korur
Ve ne silahlara ne hileye gereksinimi vardır.
Tanrı onda eksik olmadığı sürece.*

Ancak daha sonra bu son dizenin yerine, şöyle yazdı: "*Tanrı'nın yokluğunun ona yardım etmesine değin.*" Bu yeniden düzenleme gariptir. Ne anlama gelir?

Hölderlin Fransa'nın güncüne yaptığı, bilinç karışıklığının ortaya çıktığı ilk bunalımla sonuçlanan bu geziden döndüğü zaman, birkaç yıl daha bir yarı-emeklilik içinde, son şiirlerini ya da şiir parçalarını, *Antigone*'nin ve *Oidipus*'un çevirilerini ve bu çevirilere önsöz olarak kuramsal düşünceler de yazarak yaşadı. İşte bu betiklerden birindedir ki *die vaterländische Umkehr* olarak adlandırdığı şeyi, doğum yerine dönüşü, doğdumuz yere, vatana basit bir dönüş değil de bu yerin gerekliliğine göre gerçekleşen devinimi dile getirir. Bu gereklilik nedir? Bunu gi-dişinden kısa bir süre önce arkadaşı Boehlendorf'a, onun coşku taşkınlığıyla canlılık dolu bir yapıtını ölçülü bir biçimde eleştirmek için yazdığı ünlü bir mektupta açıklamıştı. Ona şöyle diyordu: "Bizim için ye-

niden sunumun parlaklığı Yunanlılara gökyüzünün ateşinin olduğu denli doğal biçimde kökenseldir." "Biz" öncelikle Almanları, ardından Hesperidler*ⁱ, Batı çağının insanlarını belirtir. Aynı mektupta "aydınlık ya da batının Junon**'a özgü yalın ölçüsü" olarak adlandırdığı "yeniden sunumun parlaklığı" kavrama ve tanımlama yetkisi, kesin bir buyruğun gücü, iyice seçmek ve dünya üstünde kalmak isteğidir. "Gökyüzünün ateşi" tanrıların göstergesi, fırtına, Empedokles'e özgü ögedir. Ancak Hölderlin hemen ekler: İnsanları yetiştiren ve eğiten içgüdü'nün şu sonucu vardır: Yalnızca kendilerine yabancı olanı öğrenirler, yalnızca ona gerçekten sahiptirler; onlara yakın olan onlara yakın değildir. İşte bu nedenle, aydınlığa yabancı olan Yunanlılar Homeros'un en yüce örneğini oluşturduğu yalın ölçünün gücünü olağanüstü bir derecede edindiler. İşte bu nedenle, Hesperidler ve özellikle Almanlar kendilerine yabancı olan tımtırlıklı kutsal söylevlerin ustası oldular, ancak şimdi öğrenmeleri gereken kendilerine özgü olandır ve bu, ölçüyü, açık anlamı ve aynı zamanda bu dünyada kesin olarak varlığını sürdürmeyi öğrenmek, en zorudur.

II Hölderlin'in dile getirdiği bu tür yasa, yalnızca, Empedokles'in isteğine, ateşin başdöndürücülüğüne ve göz kamaştırıcılığına ölçüsüzce kendini bırakmaya ülkesinin ozanlarını çağıran, II Hölderlin'in kendisini çağıran sınırlı bir temel ilkenin kapsamına sahip gibidir. Bu andan başlayarak, kendini yalnızca tanrıların işaretine çok fazla kapılmış ve tehlikeli bir biçimde yabancı yerlere yakın hisseder. Aynı mektupta, şöyle der: "Fransa'da düşünme yeteneğimi yitirmemeye dikkat etmem gerek" (Fransa onun için ateşe yaklaşmayı, eski Yunanistan'a açılmayı simgeliyordu), aynı biçimde son darbeyi yediğinde şöyle diyecektir: *"Yabancı yerlerde neredeyse söz söyleme yeteneğimizi yitirdik."*

Demek ki "yabancı yerlere" gider, son darbeyi yer, bir anlamda ona sürekli olarak katlanır, onun gözdağı altında, onun çevresinde yazar. İşte bu andadır ki arkadaşının bilgisine sunduğu bu tür birdenbire değişmeyi çok daha önemli bir biçimde kavrar.⁽²⁾ Bugün, der, daha gerçek bir Zeus'un yasası altında bulunuyoruz. Bu daha gerçek tanrı "öteki dünyaya yönelen doğanın akışını, bu insana sonsuzca düşman akışı dünyaya doğru katlar". Çarpıcı ve Hölderlin'in Empedokles'ten ne denli uzaklaştığını gösteren bir sözdür bu: Empedokles, öteki dünyaya gitmek arzusudur ve şu anda gerçekdışı olarak adlandırılan ve bu

* Yunan mitolojisinde, Zeus ile evlenirken Hera'ya Gaia'nın verdiği altın elmalı ağaca bekçilik eden güzel sesli periler. (Çev.)

** Jupiter'in eşi ve Tanrılar tanrıçası. (Çev.)

dünyaya doğru çevrilmesi gereken bu arzudur, aynı biçimde öylesine sevilen, öylesine övülen doğa, en üstün eğitimci "insanın sonsuz düşmanına" dönüşür, çünkü onu bu dünyanın ötesine sürükler.

Demek ki bugünün insanı dönüş yapmalıdır. Aynı zamanda ölümlerin dünyası olan tanrıların dünyasından, son 'Tanrı'nın, yok olan ve bizi yok olmaya çağıran İsa'nın çağrısından ayrılmak zorundadır. Ancak bu dönüş nasıl olmalıdır? 'Ümüyle insana özgü bir başkaldırı mıdır? İnsan onu dünyadaki görevinden caydıracakları için onun düşmanı olan üstün güçlere karşı gelmeye mi çağrılıdır? Hayır ve delilik örtüsü altında olsa da, Hölderlin'in düşüncesi işte burada insancılığınkinden daha çok düşünülmüş, daha zor görünür. Eğer Batı çağının insanlarının bu kesin dönüşü gerçekleştirmeleri gerekiyorsa, bu Hölderlin'in "kesin olarak birdenbire değişme" olarak adlandırdığı şeyi kendileri gerçekleştiren tanrıların ardındandır. 'Tanrılar bugün cayıyorlar, yokturlar, sadakatsizdirler ve insan bu tanrısal sadakatsizliğin dinsel anlamını, ona karşı çıkararak değil de kendi payına onu gerçekleştirerek anlamalıdır. "Böylesi bir anda", der Hölderlin, "insan kendini unuttur ve 'Tanrı'yı unuttur, kutsal bir biçimde de olsa bir hain gibi dönüş yapar." Bu dönüş korkunç bir eylemdir, bir ihanettir ancak dine karşı değildir, çünkü içinde dünyaların ayrılmasının ortaya çıktığı bu sadakatsizlikle, bu ayrılma içinde, kesinlikle korunmuş bu ayırım içinde, tanrısal anının el değmemişliği de ortaya çıkar. Gerçekten de Hölderlin ekler: "Tanrı ve insan, dünyanın akışında boşluk olmasın ve Göklerdekilerin anısı yitmesin diye içinde herşeyi unutanın yer aldığı sadakatsizlik biçimi altında iletişime girerler, çünkü tanrısal sadakatsizlik en iyi ege-men olunan şeydir."

Bu sözlerin anlaşılması kolay değildir, ancak Oidipus tragedyası çevresinde yazılmış oldukları düşünülürse biraz açıklık kazanırlar. *Oidipus* tanrıların uzaklaşmasının tragedyasıdır. Oidipus kendini tanrılardan ve insanlardan uzakta tutmak zorunda olan, bu çifte ayrılığa katlanması, bu uzaklığı boş avunmalarla doldurmaksızın onu tertemiz olarak koruması, orasını iki şeyin arası, tanrıların ve insanların çifte sevmeliğinin, çifte sadakatsizliğinin açtığı ve onun tertemiz ve boş olarak sadakatsizliğinin açtığı ve onun tertemiz ve boş olarak saklaması gereken boş yer olarak tutmak zorunda olan kahramandır, tüm bunlar evrenlerin birbirinden ayrılması, Hölderlin'in geceye çok yakın olduğunda "*Tanrı'yı ayıran şeyin saflığıyla koruyunuz.*" diyerek dile getirdiği zorunluğa göre bundan böyle bizim görevimiz olan bu ayrılığın sağlanması içindir.

Ozım ve çifte sadakatsizlik.

Bu "birdenbire değişme" düşüncesini Hölderlin'in bakış açısından ve onun kişisel yazgısından kalkarak yorumlayabiliriz. Gizemli, coşku vericidir. *Hyperion* ve *Empedokles* zamanında oluşmuş, doğayla ve tanrılarla birleşme arzusu, onu tümüyle güdümlü kılan ve onun gözdağı verici aşırılığını hissettiği bir deneye dönüşmüştü sanki. O zamanlar yalnızca Hölderlin'in korkmadan ölçsüzce dile getirebildiği ruhun bir dileği olan şey onu aşan gerçek bir devinime dönüştü, ve onun altında ezildiği bu iyilikler aşırılığından söz etmesi gerekir, bu aşırılık da, çok şiddetli baskı, bizim olmayan, dolaysız tanrısalığın dünyası olan bir dünyaya doğru karşı konulmaz sürüklenmedir. Son şirirlerde, ele geçirilen ve içinde henüz kopmanın oluşmadığı 1801-1805 dönemine ait olan şiir parçalarında, dayanılmaz çağrıya egemen olmak için, yerinde durmak, yerinde duran şeyi kurmak ve dünya yüzünde kalmak için gösterilen çaba sürekli olarak kendini hissettirir. "*Omuzlarının üstünde bir odun yükü gibi, kapsanacak çok şey var...*" "*Ve hep sınırsız doğru yönelir arzu. Ancak kapsanacak çok şey var.*"

Hölderlin "gökyüzünün ateşine" ne kadar dayanıklı ise, ölçsüzce kendini ona bırakmamak gerektiğini o denli dile getirir. Bu bile görkemlidir. Ama deneyimin yalnızca tehlikeli olduğunu göstermekle kalmaz, onun yanlış olduğunu da gösterir, yine de deneyim dolaysız ve dolaysızla iletişim olduğunu ileri sürerdi hiç değilse: "Dolaysız," der Hölderlin, "katı bir anlamda, ölümsüzler için olduğu gibi ölümlüler için de olanaksızdır; tanrı, doğasına uygun olarak değişik dünyaları ayırmalıdır, çünkü tanrısal iyilik, kendini düşünerek, kutsal olarak kalmalı, karıştırılmış olmamalıdır. İnsan da, bilen yetke olarak, değişik dünyaları ayırmalıdır, çünkü yalnızca çelişiklerin karşıtlığı bilmeyi olası kılar." Burada güçlü bir aydınlık, herşeyin deneyi kendisine sakinimsiz olarak kendini bırakmaya çağırması gerektiği deneyin sınırlarının etkili bir biçimde gerçekleşmesi söz konusudur: Bizi dolaysıza doğru yönlendirmemelidir, ateşin tutuşmasında yok olma tehlikesinin olmasından başka bunu yapamaz, dolaysız olanaksızdır.

Esine gelince, "birdenbire değişmeden" daha varsıl, yalın arzuya daha yabancı bir görüş doğar. Esin kutsal ışığı almaktan ve insanları yakmaması için söndürmekten oluşmaz artık. Ozanın görevi de ondan 'Tanrı'nın karşısında dimdik durmasının istenmiş olduğu bu çok basit aracılıkla sınırlanmaz artık. Karşısında durması gereken şey 'Tanrı'nın yokluğudur, orada yitmeksizin ve onu yitirmeksizin işte bu yokluğun bekçisi olması gerekir, içine alması, koruması gereken şey tanrısal sa-

dakatsizliktir, işte bu "içinde herşeyi unutmanın olduğu sadakatsizlik biçimi altında" yolunu değiştiren tanrıyla iletişim içine girer.

Bugün bize kendilerini kabul ettirdikleri biçimiyle insanın amaçlarına daha yakın ancak Tanrılarla birleşmeyi Empedokles'e söz veren ve Yunanlılara sağlayan görevden daha hüzünlü bir görevdir bu. Bugün ozan, tanrılar ve insanlar arasında ve onların ve onların aracılığıyla olarak kalmamalıdır, ancak onun çifte sadakatsizlik arasında durması, tanrının, insanın bu çifte dönüşünün, kendisi aracılığıyla bir kopukluğun, bundan böyle iki dünya arasındaki temel ilişkiyi oluşturması gereken bir boşluğun açıldığı bu çifte ve karşılıklı devrimin kesişme noktasında bulunması gerekir. Ozan böylece yok olan ve yok olmaları içinde onu kendisine doğru çeken tanrıların (özellikle İsa'nın) beklentilerine karşı koymalıdır; dünya üstündeki, ozanların kurmadığı, katıksız ve yalın varlığını sürdürmeye karşı koymalıdır; bu çifte tersyüz etmeyi gerçekleştirmeli, çifte sadakatsizliğin yükünü üstüne almalı ve ayrılığı katıksız bir biçimde yaşayarak, ayrılığın ta kendisinin katıksız yaşamı olarak, her iki evreni böylece bir birinden ayrı tutmalıdır çünkü *kutsallık*, kutsallığın oluşturduğu parçalanmanın derinliği orada, evrenleri ayıran bu boş ve dokunulamamış yerdedir.

Tanrıların uzaklaşmasının gizemi.

Bu doğduğumuz yere dönüş gerekliliği, "acının son sınırı" der Hölderlin, çocukluğun içtenliğinin tatlı çağrısıyla, bazı ruh hekimlerinin çok aceleci derin bilgisinin ona mal ettiği bu ana kucağına dönüş arzusuyla ortak hiçbir şeyi yoktur demek ki. Bundan daha da az yeryüzündeki vatanın ya da yurtseverlik duygusunun yüceltilmesi, dünya ödevlerine basit bir geri dönüş, düz ölçünün, incelikten uzak özentsizliğin ve gündelik doğallığın övgüsü anlamına gelir. Kesin olarak birdenbire değişmenin, içinde zamanın belli bir biçimde tersyüz olduğu bu çok zor anın düşüncesi ya da saplantısı Jean-Paul'un adlandırmış olduğu şeye karşılık verir, daha sonra Nietzsche'nin, gürültülü bir biçimde, "Tanrı'nın Ölümü" olarak adlandıracağı şeyi haber verir. Hölderlin'in yaşadığı bu aynı olaydır, ancak daha yaygın, Nietzsche'nin bile izin verir gibi görüldüğü yalınlaştırmalara daha yabancı bir anlayışla. Bize, hiç değilse, bu yalınlaştırmaları reddetmekte yardımcı olur ve bugün Georges Bataille yapıtının bir bölümüne *Tanrıtanımazlığın Özeti*⁽³⁾ adını verdiğinde, bizi bu sözcükleri açık anlamlarının sessizliği içinde okumamaya çağırır.

Bir dönemeçteyiz. Hölderlin bu birdenbire değişme gücünü ken-

dinde bulur. Ozan kendisinde, herşeyden önce, zamanın birdenbire değiştiği ve kendisi için hep, bu zaman içinde, tanrının döndüğü ve yolunu değiştirdiği kişidir. Ancak Hölderlin tanrıların bu yokluğunun tümüyle olumsuz bir ilişki biçimi olmadığını da derinden kavrar; bu nedenle bu yokluk korkunçtur; yalnızca bizi tanrıların iyilik ister varlığından, esinli sözün içtenliğinden yoksun bıraktığı için değil, yalnızca bizi yoksunluk ve boş bir zamanın yıkımı içinde kendi üstümüze attığı için değil aynı zamanda Yunanlıların onları aydınlık tanrıları, başlangıçtaki doğallık tanrıları olarak sundukları biçimiyle tanrısal biçimlerin ölçülü korumasının yerine, tanrılardan daha yüksek olarak sundukları biçimiyle tanrısal biçimlerin ölçülü korumasının yerine, tanrılardan daha yüksek olan şeyle, kutsallığın ta kendisiyle ya da onun bozulmuş özülle sürekli olarak bizi parçalamak ve bizi şaşkırtmak olasılığını içeren bir ilişkiyi koyduğu için korkunçtur.

'Tanrıların uzaklaşma gecesinin gizemi buradadır. Günün içinde, tanrılar günün biçimine sahiptirler, aydınlatırlar, insanı kollarlar, onu eğitirler, doğayı köle gibi işlerler. Ama, gece zamanında, tanrısallık değişim geçiren, herşeyi alıp götüren zamanın ruhu olur; "o zaman sakınımsızdır, dile getirilmemiş ve sonsuzluğa dek canlı yabanıllığın ruhu, ölümler bölgesinin ruhu olur". Ozan için, ölçsüzlük eğilimi, onu bağlı olmayan şeye ölçsüzce sürükleyen arzu buradan gelir, ancak kendini tutmaktan, evrenler arasındaki ayrımı korumak ve, böylece, tanrıların ve insanların sonsuz dönüşünün ortaya çıkardığı ve kutsallığın el değmemiş uzamı, iki aradaki yer, aradaki zamanın zamanı olan kopma yerini, el değmemiş ve boş tutmak için iyi ayırım yapma isteğini korumaktan oluşan en büyük ödev de buradan gelir. *Mnemosyne**'nin çok geciken bölümünde Hölderlin şöyle der:

*Herşeyi yapamazlar,
Gökyüzündekiler. Ölümlüler daha çok
Uçuruma ulaşırlar. Böylece onlarla
Gerçekleşir dönüş.*

Uçurum ölümlülere ayrılmıştır, ancak uçurum yalnızca boş uçurum değildir, tanrıların kendisinden korunmuş olduğu, bizi kendisinden korudukları ancak bizim gibi kendisine ulaşmadıkları yabanıl ve sonsuzluğa dek canlı derinliktir, öyle ki daha çok billur saflığın simge-

* Yunan mitolojisinde Bellek Tanrıçası (Çev.)

si olan insanın yüreğinde dönüşün gerçekliği gerçekleşebilir: Işığın kendini sınıdığı yere, boş derinliğin yankısının söz olduğu içe dönüşmesi gereken insanın yüreğidir, ama yalın ve kolay bir dönüşümle değil. Daha 1801'de, *Germania** adlı şiirinde, görkemli bir kesinliğin dizeleri biçiminde, Hölderlin şiirsel sözün, bu ne güne ne geceye ait olan ancak hep gece ve gün arasında, dile gelen ve bir tek kez gerçeği söyleyip onu anlatılmamış olarak bırakan sözün ödevini şöyle dile getirmiştir:

*Temiz kaynaklardan öylesine daha gürül gürül
Seller gibi akar altın ve gökyüzünde kızgınlık arttığında,
Gün ve gece arasında
Bir gerçeğin bir kez görünmesi gerekir.
Onu üçlü bir dönüşüm içine yaz,
Yine de, olduğu gibi, hep anlatılmamış,
Kalması gerektiği gibi, masum.*

* * *

Delilik tümüyle Hölderlin'in aklını kapladığında, şiiri de altüst olur. Son şiirlerinde neredeyse dayanılmaz olarak sertlik, yoğunluk, gerilim adına ne varsa erince, dinginliğe ve yatıştırılmış güce dönüşür. Neden? Bunu bilmiyoruz. Allemann'ın esinlediği gibi, onu Herşeyin ölçsüzlüğüne doğru alıp götüreren atılıma direnmek için, geceye özgü yabanılığın gözdağına karşı koymak için gösterilen çabayla paramparça olup, aynı zamanda bu gözdağını bastırılmış, dönüşü gerçekleştirmiş gibiydi sanki, sanki gün ve gece arasında, gökyüzü ve yeryüzü arasında, bundan böyle içinde nesnelere saydamlıkları içersinede, gökyüzünü boş apaçıklığı içerisinde ve bu belirgin boşlukta, 'Tanrı'nın uzaklardaki yüzünü görebileceği dokunulmamış ve doğal bir bölge açılıyordu, "Tanrı", der bu döneme ait şiirlerinden birinde, "bilinmez midir? Gökyüzü gibi açık mıdır? Daha çok buna inanıyorum." Ya da "Tanrı nedir? Bilinmeyen. Yine de, ondan uzakta, gökyüzünün bize sunduğu ona ilişkin beti üstün niteliklerle doludur." Delilik saçan şu sözcükleri okuduğumuzda da: "Bir kuyruklu yıldız olmak ister miydim? Evet. Çünkü onlar kuşların hı-zıma sahiptirler, ışık olarak ilerlerler ve çocuklar gibi saftırlar", ozan için, göze çarpıcı doğruluğunun ona sağlamış olduğu saflık içinde, ateşle

* Roma İmparatorluğu'nda Germen toprakları (Çev.)

aydınlıkla birleşme arzusunun nasıl gerçekleşebildiğini hissediyoruz ve, bir kuş uçuşunun sessiz hızıyla, onu bundan böyle, ışık çiçeği, yanan ancak masum bir biçimde çiçek olarak gelişen yıldız olan gökyüzü aracılığıyla alıp götürün bu dönüşüme şaşırıyoruz.

NOTLAR

II. İmgelemin İki Değişkesi

1) Daha ileri gidebilir miyiz? Anlam karışıklığı gizlenmiş olarak varlığı söyler, varlığın gizlenmiş olarak var olduğunu söyler. Varlığın yapıtını tamamlaması için, gizlenmiş olması gerekir: Gizlenerek çalışır, hep gizlenme tarafından ayrılmış ve korunmuştur, ancak aynı zamanda ondan çekip alınmıştır; gizlenme böylece olumsuzluğun katıksızlığı olmaya yönelir. Ancak, aynı zamanda, anlam karışıklığı, herşey gizlenmiş olduğuda şunu söyler (ve bu söyleyiş anlam karışıklığının ta kendisidir): 'Tüm varlık gizlenme adına *vardır*, varlık herşeyden önce gizlenmenin bağrındaki varlıktır.

Öyleyse, anlam karışıklığı artık yalnızca kendisi aracılığıyla varlığın hiçliğe döneceği ve hiçliğin varlığa göndereceği durmak bilmeyen devinimden oluşmaz. Anlam karışıklığı artık kendisinde varlığın ve hiçliğin katıksız özdeşlik olacağı temel Evet ve Hayır değildir. Temel anlam karışıklığı -başlangıçtan önce- hiçliğin varlıkla eşit olmamasında, yalnızca varlığın gizlenmesinin *görünümü* olmasında ya da gizlenmenin olumsuzluktan daha "ilkil" olmasına dayanırdı daha çok. Öyle ki şunu söyleyebilirdik: *Gizlenme olumsuzluk içinde ne denli az yeniden ele geçebiliyorsa anlam karışıklığı o denli temeldir.*

III. Uyku Gece

1) Bu Emmanuel Levinas tarafından güçlü bir biçimde dile getirilmiştir (*Varoluştan Varolana*).

IV. Hölderlin'in İzlediği Yol

- 1) Ayrıca, daha ilerde alıntı yaptığımız *Ozann Anıklığı* adlı şiirde.
- 2) Burada, Beda Allemann'ın, son Hölderlin'in izlediği yolu aydınlatmaya çalışın, *Hölderlin und Heidegger* adlı incelemesinden yararlanıyoruz.
- 3) *İç Deneş*, yeni baskı.

Yapı Kredi'nin kurucusu olan Kâzım Taşkent'in anısını yaşatacak bu dizi, ortak insanlık mirasının ürünü temel klasik yapıtları dilimize kazandırmak amacıyla hazırlanıyor. Dizinin danışma kurulu Can Alkor, Enis Batur, Ahmet Cemal, Cevat Çapan, Tahsin Yücel'den oluşmaktadır.

Bu kitap 1993'ün aralık ayında, 2300 adet basılıp 0001'den 0300'e kadar numaralanmış ve bu nüshalar satış dışı tutulmuştur, baskıda geri kazanılmış atık kağıt kullanılmıştır.

ISBN 975-363-142-1



9 789753 651424

