

Özgür Taburoğlu Dünyevi ve Kutsal

MODERNLERİN MANEVİYAT ARAYIŞLARI



metis

Özgür Taburoğlu

Dünyevi ve Kutsal

Modernlerin Maneviyat Arayışları

1973 Kırşehir doğumlu. 1997'de burslu olarak okuduğu Bilkent Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği'nden mezun oldu. *Defter*, *Virgöl*, *Toplum ve Bilim* ve *Birikim* dergilerinde makale ve denemeleri yayımlandı. Halen Ankara'da bilgisayar mühendisi olarak çalışmaktadır. *Dünyevi ve Kutsal*, Özgür Taburoğlu'nun yayımlanan ilk kitabı.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Dünyevi ve Kutsal:
Modernlerin Maneviyat Arayışları
Özgür Taburoğlu

© Özgür Taburoğlu, 2007

© Metis Yayınları, 2007

Birinci Basım: Haziran 2008

Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan, Semih Sökmen

Kapak Resmi: Matthias Grunewald,
"Aziz Anthony'nin Ayartılışı", 1510-15.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-671-8

Özgür Taburoğlu

Dünyevi ve Kutsal

MODERNLERİN MANEVİYAT ARAYIŞLARI



metis

Bejan'a ve Aileme,

İçindekiler

Giriş 11

1 Dünyevilik: Kültürel Bir Arkaplan Denemesi

- Modernlerin Kutsallık Malzemeleri: Ara Biçimler 21
- Zındık Kalabalıklar ve Halk 29
- Eski Yunan'da Kutsal ve Kirlenmiş 37
- Batıl Şeyler ve Hurafeler 47
- Dünyevilik ve Bilimsellik 55

2 Dünyevilik: Tarihsel Bir Arkaplan Denemesi

- Ortaçağ'ın Ara Mekânları 65
- Dünyeviliğin ve Zındıklığın Kökenleri 81
- Dünyevi Sofuluk 99
- Seküler ve Ruhani 109
- Anatomi ve Teşrih 115
- Yer Tutkusu: Kısa Bir Tarihçe Denemesi 121

3 Estetik: Resim, Yazı, Söz

- İkonlar ve İkonkırıncılar 135
- Şimal Resmi 145
- Hat ve Süs 155

Ses ve Yazı 163
Doğu'nun Cinleri 171
Minyatür 181

4 Mistisizm: Sınırsız Bir Dünya Tasavvuru

Kalabalıklar ve Mistikler 199
Harici ve Batını 205
Başkası Olmanın Yolları: Derviş 211
Bektaşî'nin Resimli Sözleri 215

5 Dünyevi Teolojiler: Modernlikte Maneviyat Arayışları

Yeni Maneviyat Arayışları: Romantikler 223
Modernlikte Kutsalın Deneyimi: Bataille 235
Tanrısız Bir Sonsuzluk Arayışı: Heidegger 255
Sonsuzlukta Saklı Etik: Levinas 263
Dünyada-Olmak: Merleau-Ponty 271
Feminist Teoloji 277

Kaynakça 293

Giriş

Dünyevilik, modernliğin yüzlerinden biridir. Dünyevi kültür, modern yaşam biçimlerinin önemli bir katını oluşturur. Özellikle Baudelaire'in tanımı üzerinden düşünüldüğünde, modernliğin bir tarafı hep gelip geçici olanda, sonlu taraftadır denilebilir. Böyle bir kültür, çabucak şekil bulan, sonra hemen dağılan, geçici bir imgesini bırakıp hızla kaybolan görünümünün alanıdır. Üstelik Modernler fazla bekleyemez, sabırla değişmezliğin, kalıcı, zamanı aşan varlıkların peşine düşemezler. Sözelimi mistik bir yaşam biçimi böyle bir acelecilik içinde uygulanamaz görünür. Aynı şekilde, Uzakdoğu, azla yetinirliği, kişinin kendisine sınırlar koymasını, keyfini kısmasını öğütleyen teolojiler, kozmolojiler bu yaşam biçimi içine yerleştirilemez. Modernliğin varlıkbilimi, ontolojisi, böyle sebatkâr bir tavır dışlar. Bakışlar fazla ötelere kaymaz. Modernler, hemen şimdi ve burada, yeryüzünde kendi cennetinin nüvelerini yaratabilmelidir. Ötedeki, bu dünyanın içine sığdırılabilmeli, gelip geçici olanla, sonsuzluğun parçaları arasında bir uzlaşa yaratılabilmelidir. Zihni ötelere meşgul etmek, fazla uzaklara gitmek gerekmemelidir. Ötelerde aranan ne varsa, sınırlı olanın, maddeselin, ele gelir varlıkların dünyasında yeniden yaratılabilmelidir.

Dünyevilik, modernliğin kurucu kavramlarından biridir. Dünyaya gözlerini tam olarak açamayan, ayakları yere tam basmayan, dünyevileşmeye direnen bir kültürel yapı içinde modernlik olanaksızdır. Ne var ki Modernler de zamanla, dünyeviliği araçsallaştırarak, kaynaklarından uzaklaştırırlar, işlevsel, akılcı bir işleyişin parçası haline getirirler. Burada örnekleyeceğimiz gibi, örgütlü dinsel yapıların, mitlerin bozulduğu zamanlarda bir özgürleşme biçimi olarak deneyimlenen dünyevilik, modernlik içinde bir başka mitoloji ve sofuluk şeklini de alabilir.

Dünyeviliği, kaba bir maddesellikte ya da haz düşkünlüğüyle eş tutmamak gerekir. Dünyevi ve gündelik arasındaki ayrımı iyi belirlemek zorunludur. Dünyevilik, maddesiz, cisimsiz bir ruhsallıkla, mevcudiyetin, görünür varlıkların gündelik dünyası arasında bir yerlerde şekillenir. "Doğal olan" üzerindeki örtülerin aralandığı, pusların dağıtıldığı ve bir doğalcılığa zemin yaratılan dünyevilik, başka dünyalarla, şimdi ve burada olmayanla, sonsuzlukla ve kutsallıkla bir uzlaş, bağlantı biçimi olarak görülmelidir. Bu yüzden ki çok farklı dünyevileşme yollarından söz etmek mümkündür. Ancak tüm farklara rağmen esas olan, yerde olup bitenlere yakından bakmak, görünür ve duyulur mevcudiyete yönelik merak ve ilgidir. Bu, dünyaya anlam verme, anlam ve ruh katma, anıtsal kılma çabasıdır. Dünyevi temalar, her toplulukta ve kültürde, yüzeyde ya da çok derinlerde şekil bularak, yaşama dahil olur. Dünyevileşmeden yaşamak, yerleşmek olanaksızdır. Hangi coğrafyadan olursa olsun kişilerin bakışları, az ya da çok, yaşadığı yere ve şimdisine ayarlıdır. Bahtin'in ifadesini ödünç alırsak en azından şunu söyleyebiliriz: "Maddi bedensel düzey" dünyevilik için ortak bir zemin yaratır. Maddesi olan bir dünyanın ve sonlu bedenlerin üzerine çileci, sofuca yaşamlar yerleştirilse de, dünyevilik, kendisine dolaylımlar yaratarak, açığa çıkacak bir aralık bulabilir. Dünyevilik biraz da, geçmişe, geleceğe ve ötelere dönük bakışların yere, kişileri kuşatan gündelik, sonlu yaşamlara dönmesi anlamını taşır. Bu yön değişiminin sonucu, kaba bir maddesellik, gündelik bir sathilik, fanilik olabileceği gibi, aydınlık, bilimsel bir bakış ya da akılcı, eleştirel bir kavrayış da olabilir. Ancak en önemli sonuç, sofuluk biçimlerinin aralanmasıdır. Ama söylediğimiz gibi, dünyeviliğin kendisi de kolaylıkla bir sofuluk, başka bir metafizik şeklini alabilir.

Bu metinde dünyeviliğin genişletilmiş, genelleşmiş ve birçok yaşam alanına uygulanmış bir tanımı kullanılmaktadır. Oysa sosyal bilimler literatüründe dünyevilik, çoğunlukla kutsal olanın dışında kalan dindışı alan olarak tarif edilir. Dünyevilik, kutsal olmayandır, kutsallıktan uzaklaşma gayretinin sonucudur. Oysa dünyeviliğin ve kutsallığın sınırları bu kadar kolay belirlenemez. Bu kavram çifti, ara bir bölgede, Giorgio Agamben'in kullandığı anlamda, "istisnai bir mekân"da birbirine karışır. Bu karşılaşmanın sonucunda "ara biçimler" ortaya çıkar. Hem kutsal hem de dünyevi varlıklar olan

ara biçimlerin bir yüzü yere, diğeryse sonsuzluğa, kutsallığa değer. Tüm kutsallık biçimlerine katılan ara biçimler, Modernlerin maneviyat yaratma pratikleri içinde sürekli bozulur ve yeniden kurulurlar. Ara biçimler, Modernlerin kutsallık deneyimlerinin, tanımlarının temel malzemesidir. Zaten modernliğin esaslarından biri de, sonsuzluk ya da kutsallıkla kurulan bu tür kararsız bir söyleşidir.¹

Her dönemin insanı için kutsallık, tinsellik arayışının, maneviyat yaratma pratiğinin kaçınılmaz olduğunu iddia edebiliriz. Bu varsayımımızı, romantiklerin mit yaratma çabaları üzerinden, sosyoloji okulu ve özel olarak Bataille'in kutsallık kavrayışı ve dünyevi, dokunsal, ele gelir, görünür olanda saklı olabilecek bir kutsallık imkânının araştırıldığı "feminist teoloji" kuramları üzerinden anlaşılır kılmayı denedik. Tüm bu maneviyat yaratma çabalarının ardında, sonsuzun, kutsal genişliğin dünyada küçük bir benzerini yaratma, ara biçimler suretinde yeniden vücuda getirme, cisimsiz, maddesiz olanı resimleme gayreti bulunabilir. Zaman ve mekân-üstü kalıpların, yeryüzü temsillerinin araştırıldığı bu yarı-dinsel deneyimler içinde, mistik öğretilerde olduğu gibi, şekle girmek, biçim bulmak, ete kemiğe bürünmek, kutsallığın kendini açma biçimleri sayılır. Bu maneviyat yaratma etkinliği, sözsüz, yazısız, şekilsiz olandan, ikonlar, resimler açığa çıkarma çabası olarak da tarif edilebilir. Bu yaklaşımların ardında, kutsallıkla kapanmayan bir söyleşi, ötedekilerle sonu gelmeyen, yarı-mistik bir iletişim ve deneyim arayışı vardır. Böylelikle modern işleyişin, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir yaşam biçiminin içine, kimi şeylerin korunduğu, kalıcı olduğu bir maneviyat önerisi taşınır.

Dünyeviler için Dünya, kendine yeten bir mekân halini alır; çok ötelere gönderme yapmak gereksiz, bir zaman sonra da yersiz olacaktır. Başka dünyalarla ve öteki dünyalarla söyleşi, bu kapanımla birlikte kesintiye uğrar. Kaynağını dünya dışından, ötelere alan kutsallık biçimleri, gündelik hallerle ve ele gelir varlıklarla karışmış, kararsız maneviyat biçimleriyle yer değiştirmeye başlar. Kutsallığın esas gerilimini oluşturan, dünyevi varlıklarla ötedeki var-

1. Metin içinde sonsuzluk, kutsallık, Varlık, öteki, ötedünya, başkası, maneviyat, etik, tinsellik benzer vurgularla kullanılıyor.

lıklar arasındaki iletişim şekil değiştirir. Dünyeviliğin sınırına varmış bir kavrayış içinde, seküler bir uzaya ve kozmolojiye yerleştirilen Dünya, astronominin parçası bir gezegene, yerbilimsel, coğrafi bir araştırma nesnesine dönüşür.

Fazla aydınlık bir zihniyet, mevcudiyeti hep yakınında, şimdi-sinde arar; olmayış, yokluk, bir varlık kipi sayılmaz. Bir şey varsa eğer, bir maddesi ve şekli de olmak zorundadır sanki. Böyle bir "aydınlık yaşam biçimi" için metafiziğin boş bıraktığı yeri fizik doldurur. Fiziksel, görünür, ellenir varlıkların çeşitlemeleri, iç içe geçişleri, olabilirliğin sınırını belirler. Kutsalın doğası üzerine çok şey öğrendiğimiz Bataille'in, felsefesini ve kutsallık kavrayışını yerleştirdiği o "imkânsızlık alanı" görünmez olur.

Avrupa'da, özellikle Ortaçağ sonlarında ve Rönesans döneminde dünyevilik, dünyevi olmayandan kültürel ve kurumsal olarak belirgin hatlarla ayırt edilmiştir. Metin içinde dünyeviliği kuramsal ve tarihsel anlamda yerine yerleştirebilmek için, bu dönemlere çokça gönderme yapılmaktadır. Bu dönemlerin tartışılması, kısmen de olsa Avrupa-merkezli bir bakış açısını getirirse de, kuramsal bir açıklığı ve anlaşılabilirliği sağlamak için zorunlu. Avrupalı ve dolayısıyla Batı'yı Doğu'dan ayıran bir ikilik üzerinden düşünmek kimi zaman daha kolay ve verimli olabilir. Ayrımlar sanki zihinsel bir açıklık getirmektedir. Bir farksızlık, aynılık üzerine düşünmek, boşuna bir uğraş gibi de durabilir. Ancak farklılıkları bir karşıtlık gibi derinleştirmemek, doğallaştırmamak zorunludur. Benzer şekilde, farklılıkları sathi benzemezlikler sayıp, zorlama uzlaşım kânları da yaratmamak gerekir. Farklılığı, karşıt duruşlar ya da tersinden, keyfi ayrımlar gibi işlemek aynı ölçüde sorunlu yaklaşımlardır. Özellikle Doğu ve Batı gibi en büyük ve "tehlikeli" ayrımlardan biri üzerine düşünürken daha özenli, daha sorumlu davranmak gerekir.

Dünyevilikle birlikte, sınırın ötesindekilere, acayipliklere ve farklı olana yönelik bir ilgi başlar. Avrupa'da feodal işleyiş dağılmaya başladığında, kendi toprağını, yarı zorunluluktan yarı meraktan terk etmeye başlayan insanlar, uzak coğrafyalara açılır, farklı türde canlıların arasına katılırlar. Kendi yaşam biçimlerinden uzaklaşan bu insanların dünyeviliği, bir yan etki gibi, egzotizmi ve başlangıç dönemindeki sömürgeciliğin de kaynaklarını oluşturur. Dünyeviliği çok önceden kültürün ve siyasetin parçası yapan Avrupalı,

basit bir coğrafya ya da yer bilgisiyle, başka yerlileri kendi topraklarına yabancı durumuna düşürecek kadar ileri gidebilir. Dünyevilik bir bakıma dünyaya ve dünyanın açtığı her türlü yabaniliğe karşı bir tanışıklık ve hazır olma anlamına da gelir. Böyle bir tavır, dünyayı tüm farklılıklarıyla kabullenmenin ve ona sahip çıkmanın doğrudan bir sonucudur. Ama bu sahip çıkmadır sömürgeci düşleri de besleyen. Özellikle Rönesans'la birlikte dünyayla ilişkileri hafifleyen, ayak bağı batıl düşünceleri uzaklaştıran Avrupalılar, "aklı bir karış havada" toplulukların topraklarına sahip çıkarlar. Özellikle misyonerler ve gezgin Avrupalılar, gezindikleri yerlerin haritasını çıkarır, etraflarında gördükleri farklılıkları ve tuhaflıkları resimlerler. Avrupalı, bu seyyahların hikâyeleri sayesinde başkasını gözünde canlandırmaya başlar; bu puslu dünyalara aydınlığı götürmeyi hayal eder. Yani dünyevilik, çok geçmeden dünya üzerindeki her farklılığa yönelik saf bir merak olmaktan çıkar ve bu haliyle "dünyevi aydınlanma", dünyanın bir zamanlar nüfuz edilemez görünen yüzeyinin ötesine geçen Avrupalının büyük kültürel sermayesi haline gelir.

Dünyevi kültürün öznesi, taşıyıcısı kalabalıklar ya da "halk"tır. Halk, toplumsal bir özne olarak ilk karşılaşmada çok belirsiz, eğreti ve fazlaca büyük görünür. Halk'ı bir özne olarak yerine yerleştirmek bu metin boyunca sürekli bir sıkıntı oldu. Örneğin Bahtin, Rönesans boyunca çok kısa bir süre, kendi yaşam biçimi ve politik tasavvuruyla ortaya çıkmış, sonra geri çekilmiş bir dönemin insanından söz eder. Bu insan türü ya da tiplene "halk adamı"dır ve ona göre en iyi temsilini Rabelais'nin yapıtlarında bulur. Bu metinde de "halk" ya da "kalabalıklar", satırlarda bir özne olarak kendilerine yer bulduklarında, benzer bir kavrayışa gönderme yapıldığını önceden söylemeliyiz.²

Yöntem olarak metinden çıkarılacak en belirgin yaklaşım şu olabilir: Dünyevilik ve kutsallık, önce kavramsal düzeyde bir ikilik

2. Kalabalık, bir sosyal özne olarak halk ya da köylü olarak da karşılanabilir. Ama asıl belirleyici olan, kalabalığın belirli bir sosyal sınıfa dahil olmayan insan topluluklarını içermesidir. Onları ayırt eden niteliksel ayrımlar ya da benzerlikler değil, belirli bir anda belirli bir yerde birikmeleri, yan yana gelmeleridir. Kalabalıklar ya da popüler yapı, bir bakıma tesadüfi bir yığılmadır.

ve karşıtlık olarak konumlanmakta; sonra, her ikisinin de aslen diğ-
ğinin devamı, eki ya da uzanımı olduğu ortaya çıkarılmaktadır.
Yapısal karşıtlıklar çözüldüğünde, belirsizliklerin ara bölgeleri açığa çıkar. Modernler kutsalı, maneviyatı, sonsuzu, kendi zamanları-na uyan bir etik duruşu buralarda bir yerlerde ararlar. Tüm kutsal-
lık ve maneviyat türlerinin malzemesi olan ara biçimlerin görünür olmaya başladığı yer işte bu alandır.

Dünyeviliği tarif ederken, Avrupa-dışı kültürlerden tanıklıklar, vesikalar toplamak konusunda güçlük yaşadım. Bunun, metindeki temel eksikliklerden biri olduğunu en baştan belirtmem gerek. Bu-
nun nedeni, zamansızlık ya da üşengeçlik olabileceği kadar, ger-
çekten bu tartışmaya katılabilecek sarıh ve buradaki niyetlere yakın
duran tartışmaların, yapıtların eksikliği de olabilir. Örneğin Alevi
kültürü içinde, dünyevilikle kutsallığın çok çarpıcı şekilde ve uyum
içinde yan yana durabildiğini göstermek ilginç olabilirdi. Alevi
kültürü üzerine çokça tartışma bulunsa da, bu metinde sorunsallaş-
tırılan başlıklara yakın bir kaynakçaya rastlanamaz. Metin içinde
Alevilikteki dünyevileşme pratikleri tasavvuf kaynakları üzerin-
den, biraz da üstü kapalı bir şekilde yapılmıştır. Ancak bu konuda-
ki etnografik bir alan çalışmasının çok verimli sonuçlar üretebile-
ceği kestirmeden söylenebilir. Yine aynı şekilde, Lale Devri konu-
sundaki çeşitlilikten uzak tarihsel literatür, o döneme yaklaşma ça-
balarını engeller. Lale Devri'yle Rönesans arasında analogiler kur-
manın ya da farklılıkları ortaya koymanın, ve bu dönemin dünyevi-
liğini ve zındıklığını ele veren vesikaları bir tarihçinin süzgecinden
geçmiş haliyle yorumlamanın çok zihin açıcı sonuçları olabilirdi.
Ancak, tarihsel ya da etnografik bir araştırma olmayan bir metin-
den bu çapta bir verim beklemek de yersiz olur. Belli bir disiplin
içine yerleştirmek konusunda zor kullanılırsa, sosyal antropolojik
bir çalışmaya yakın duran bu metin, esasen geçmişle değil de, şim-
diyle ilgilenmektedir.

Dünyeviliğin kaynaklarının, Avrupalı örnekler üzerinden daha
rahat okunduğu söylenebilir. Bununla birlikte metinden çıkarılabi-
lecek "anafikirler"in, dünyeviliğin çok farklı suretleri olduğunu unut-
mamak şartıyla, tüm modern topluluklara uygulanabileceği de id-
dia edilebilir. Metinde yer yer rastlanabilecek meta bir içeriğin var-
lığının da bu "uygulanabilirlik"i belirtileri gibi görülmesini dile-

rim – kutsallıktaki geri çekilmeye, büzülmeye yönelik bir yasın sonucu gibi anlaşılmamalıdır. Ayrıca modern-sonrası düşüncenin bize öğrettiği ve alıştırdığı gibi, meta anlatılardan tamamıyla kaçınmanın da etik anlamda sorunları olduğu söylenebilir. Bu söylemlerin, yaşamın bütününe bakamayan, yaşamı sarmalamayan bu tür anlatıların, çoğu zaman bir sorumsuzluğu davet ettiği söylenebilir. Meta gibi görülenin, vaaz gibi kendisini duyuranın ardında asıl önemli olan, maneviyat yaratma pratiğinin ve yaratılanın tekrar bozularak dünyevi yaşam döngüsüne katılmasının kaçınılmaz bir işleyiş olduğunu belirlemektir. Yine metinden çıkarılabilecek önemli bir "ana-fikir" de şu olabilir: Yaşamı, öteden gelip aramıza katılan karartılara teslim etmek, ya da tekinsiz ve tedirgin edici olanı kovmak için yaşamı fazla aydınlatmak, farklı şekillerle de olsa, sosyal ya da bireysel alerjilere, takıntılara yol açar, önemli bir şeyleri eksik bırakır. Bu noktada hayalet gibi bir mevcudiyeti, vücuda gelme pratiğini savunmak etik anlamda doğru olabilir. Yani hem bir kılığı, görünür bir tarafı olan. hem de görüşünden artan, şimdi ve burada yakalanamayacak bir fazlalık, ele gelmez, dile sığmaz bir yan taşıyan varlık kipleri üzerine derinlemesine düşünmek gerekir.

Tüm metinde dünyeviliğin iki ayrı tanımına rastlanabilir. Birisi, maddecilikle, gündelik mevcudiyetle eş gibi anlaşılabilecek olan bir dünyevilik tanımıdır. Diğeri ise yerle, Dünya'yla kurulan özel bir bağlantıyı, ilişkiyi, iletişimi tarif eder. Bu tanımda Dünya, başka dünyalarla bağlantı içinde, kendi ötesini de barındıran bir genişlik, açıklık olarak tarif edilir. Metinde dünyevilik denilince kastedilen çoğunlukla bu ikinci tariftir. Ne var ki bu çift-anlamlılık dünyeviliğin belirsizliğiyle uyum içindedir. Çünkü metinde de sıkça örneklediği gibi dünyevilik, maddi dünyanın ötesine değdiği ara mekânlarda, ara biçimler üzerinden ortaya çıkar.

Metindeki her bir bölüm dünyevilik ve kutsallık arasındaki iç içe geçişlerle ilgili farklı bir görünümün altını yoklamaktadır. Bu nedenle elinizdeki çalışma dünyevilik konusunda bir sözlük denemesi gibi de okunabilir. Amaç bu tartışmayı tüketmek, kuşatmak değil, bir kartografi ortaya çıkarmaktır. Bölümler kendi içinde ve bütünde farklılıklarıyla birlikte, benzer yerlere varmaktadır. Birçok başlıktan yola çıkarak dünyeviliği anlamak olanaklıdır. Çünkü modern yaşam için çok belirleyici bir deneyimdir. Ya da bana öyle gö-

ınlıyor! Bu konuda şüpheye düşmemek olanaksız: Sosyal bilimler literatüründe ya da yazınsal alanda dünyeviliğin buradaki gibi genelleşmiş, yaşamın bütününe yayılmış şekilde tanımlandığı örnekler bulmak hiç kolay değil.

Ankara, 2006

ozgurtaburoglu@gmail.com

Bölüm 1

Dünyevilik: Kültürel Bir Arkaplan Denemesi



**Çevresindekilerin şaşkın bakışları altında
Muhammed'in insan yüzlü aya parmağını
uzatarak onu ikiye ayırması.
Fâl-ı Kur'ân, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1702.**

Modernlerin Kutsallık Malzemeleri: Ara Biçimler

"Ara biçimler"in bir yüzü kutsallıkta, diğer yüzü zındık, dünyevi taraftadır. Bir tarafı sonsuzluktayken, diğer tarafı şimdi ve buraya bakar. Ara biçimler yer ve ötesi arasında dururlar. Bu yönden hayaletlere benzerler; hem şimdi ve burada gibidirler, hem de değildirler. Ara biçim ne tam olarak kutsaldır ne de zındık, ne tam olarak maneviyat alanına aittir, ne de dünyevi, gündelik mekâna. Geçirgendir ama tam olarak maddesiz, cisimsiz de değildir. Ara biçimlerin bu arada kalmış varlığı, kutsal ve dünyevi ikiliğini, karşıtlığını geçersizleştirir. Ötedeki varlıklar ara biçimler üzerinden yere karışır ve kutsallık, dünyeviliğe, zındıklığa dolanır. Kutsal ve dindışı alanlar ara biçimler üzerinden karışarak, birbirini dönüştürür. Kendisi üzerinden bilinmez bir dünyayla yapılan alışverişleri, adakları, duaları, yakarışları öte taraftaki bilinmezliğe yönlendirir. Ama kendisi tarafsızdır, dindarları için sahipsiz bir alan açar. Ara biçimin yarattığı müphemlikle istisnai bir bölge açılır. Zaman ve mekâna ait tanımlar belirsizleşir, her şey birbirine karışır ve sonra ayrışır.

Ara biçimler, kutsallıkla ilgili baktıkça başkalaşan bir suret taşırlar üzerlerinde. Kendisini izleyene, okuyana, seslenene hep değişik cevaplar verirler. Maneviyatı dünyevileştirir, maddi kılıklarla birleştirirler. Ötedeki işleyişle ilgili anlaşılır bir temsil alanı yaratırlar. Kutsallık bir ikon, fetiş, batıl bir nesne görünümünde yeryüzünde belirir. Bazen bir resim, bazen hacimli bir nesne şeklini alabilir. Esas olan duyulur olması, fanilere yüz vermesidir. Abartılı bir put, pagan bir tapını nesnesi olarak da ortaya çıkabilir, yazılı ve incelikli bir metin, sözlü bir ifade, söylence, hurafe şeklini de alabilir. Taşlaşmış, ete kemiğe bürünmüş ya da hayalet olarak da açığa çıkabilir. Ara biçimler tüm zaman ve mekân kalıplarına uyabilir, tüm varlık kipleri içine sığabilirler. Fizik ile metafizik arasındaki ayrımı

geçersizleştiren ara biçim, kendini her kılıkta gösterebilir. Ancak tümüyle ruhani ya da tümüyle dünyevi olamazlar. Manevi ve mad-desel anlamda hep bir fazlalık ya da eksikliğe sahiptirler.

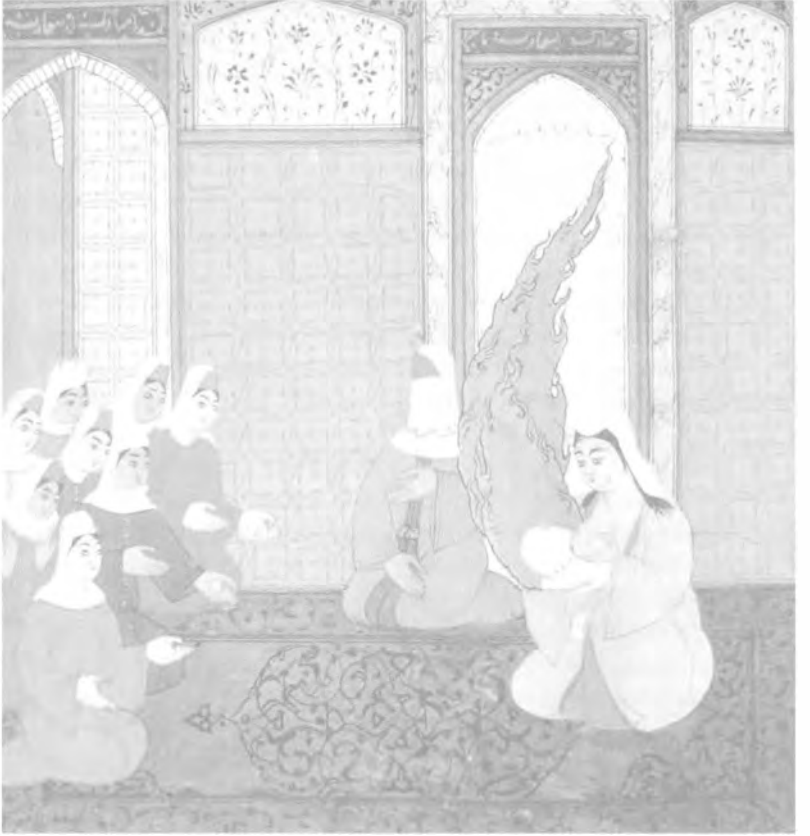
Tüm kutsallık, tinsellik biçimlerinin malzemesi saydığımız ara biçimler, zaman ve mekân içinde evrim geçirir, biçim değiştirirler. Örneğin ara biçim putlaşarak, ilkel sayılan dinler için taştan, topraktan, tahtadan olabilir. Doğayı kendisinden ayırt etmeyen, her yerde ruhların gezindiği animistik, panteistik doğa parçalarının bulunduğu bu bakış içinde her varlık kutsallıktan pay almış sayılır. Dolayısıyla ara biçimin malzemesi görülür, duyulur, ellenebilir herhangi bir şey olabilir. Oysa kutsallık kavrayışı değiştikçe, canlı, organik varlıklar, hayvanlar da ara biçim olarak ortaya çıkabilirler. İnsanbiçimli bir evren kavrayışına, kozmolojiye doğru açılmanın da sonucudur bu. Aristoteles'in ruh (*nous*) tanımına da uyar bu ayrışma. Ruhun en fazla bulunduğu varlık, canlı ve hareket eden varlıklardır ve özel olarak da insandır. İnsanlar içlerinde daha fazla ruh taşıdıkları için, böylesine akıllı ve beceriklidir zaten. Bu yüzden ilkel olmayan, "gelişmiş" bir maneviyat yapısı içinde insan sureti taşıyan azizler, mistikler gerçek birer ara biçim şeklini alabilirler.

Bazen insan yüzlü ara biçimler öylesine anlam yüklenir ki, İsa, Meryem, Ali örneklerinde olduğu gibi, içi fazlaca dolu ara biçimler ortaya çıkabilir. Onların resimleri inananlara çok şey ifade eder. Örneğin Ortaçağ ve Rönesans Avrupa resminde özellikle İsa'nın acı çeken bedeni bir takıntı gibi birçok çerçeveyi işgal eder. İsa'nın bedenindeki yara izleri, çizikleri, akan kanı onu ötedünya varlıkları ile bu dünya arasında bir yerlere yerleştirir sanki. Bu şekilde İsa'nın bedeni bağdaştırıcı bir ara biçime dönüşür. Kutsallığı yere taşıyan ve taşıdığı yükün ağırlığıyla acı çeken bu sonlu beden, dinsel resmi izleyenleri ötedünyada olanlarla barışık tutar. Sonsuzluğa İsa'nın bedeni üzerinden değişimini düşünen kişi, inancının ete kemiğe büründüğünü, bedenleştirdiğini gördüğünde tanrısına daha fazla sahip çıkar. Ötedekinin kendi dünyasına yüksünmeden, kibirden uzak bir şekilde katıldığını görür ve inancını daha az sorgular. Böyle ara biçimlere sahip olduklarında, kendi inandıkları ile yaşamları arasında denklikler kurabilir ve kendi inançlarından günlük yaşamlarına geçişler, bağlantılar yakalayabilirler. Ara biçimler, müminlerden uzanan eli tanrısına ulaştırır. Dinsel motifli resimlerdeki İsa ve Mer-

yem ikonlarının, azizlerin, Aleviler için Ali tasvirlerinin inananlar için böyle bir bağdaştırıcı, buluşturucu yanı vardır. Bu resimli temsiller, inananlara "el verirler" ve araya girerek onların kutsallığın deneyimine zorlanmadan katılmalarına aracı olurlar.

Ara biçimlerin olmadığı, kutsallığın yüzünün olmadığı, perde arkasına çekildiği yerde, inanç sahibi ya nedensiz bir sofuluğa kapılır, ardını yoklayamayacağı ve sorgulayamayacağı azametli bir varlıkla yüzleşmek zorunda kalır ya da kestirmeden gündelik, yer-sel olana kapılır ve zındıklaşır. Tanrıların perde ardında saklandığı yerde dünyevileşme de çok sofuca olur ve zındıklık şeklini alabilir. Bu yüzden ara biçimler yoluyla, kutsallığı kendi tasarımlarına ortak ederek dünyevileştirenlerle, zındıklar arasında büyük fark vardır. Zındıklık, herhangi bir inanç biçiminin "boşinanç" düzeyine taşınarak aşılmasıdır. Oysa dünyevilikte böyle bir aşma yerine, inanç türleri aşama aşama biçim değiştirirler. Dünyeviler için sofuluk yön değiştirip çözülsün de, başka kılıklarda kişilerin yaşamlarını çekip çevirmeye devam edebilir. Oysa zındıklıkta bir inkâr, bir "sapma" vardır. Ötedünyayla barışıklığı ve bağlantıyı kuran ara biçimlerin yaratılamadığı yerde inanç türleri doğrudan zındıklığa doğru yön değiştirirler. Yani gündelik yaşamla ruhani deneyimler iç içe geçip birbiri içinde çözünmediğinde, ya keskin bir sofuluk ya da kökten bir tanrıtanımazlık ortaya çıkar. Oysa her zaman bir resmi, bedeni olan, ete kemiğe bürünen ve maddileşen ara biçimler böyle ayrılıkları, kopmaları engeller. İsa'nın bedeni, ruhbanların dokunuşları, azizlerin ikonları, mistiklerin üfürükleri gibi ara biçimlerin, bağdaştırıcı resimlerin buluşturduğu dünyalar birbirine güç verirler. İnanç sahipleri dünyevi bir görüngünün ardını yoklamayı boş bir çaba saymazlar. Kendileri için acı çeken ve bir gün gelip kendilerini kurtaracak bir mesih beklentisiyle çalışıp dururlar. Yeter ki kendi günlük meşguliyetlerinden ötedünyaya açılan bir bağlantı yakalayabilmiş olsunlar.

İsa, Meryem, Ali gibi insanbiçimli ara biçimler, sonlu tarafı sonsuza bağlamak için çok iyi bir malzeme sunarlar. Çünkü üzerinde her iki taraftan da bir şeyler taşır. Onlar her iki varlık alanına da aittirler. Onlar gibi yarı tarihsel, yarı mitik kişiler, diğer varlık türlerine göre "daha fazla kutsanmış" olduklarından, uzlaştırıcı bir ara biçime dönüşmeye uygundurlar. Üstelik insanın ölümlü bedeninin-



**Muhammed'in sût annesi Halime tarafından emzirilmesi.
Sağda İsa'nın emzirilmesi.
Siyer-i Nebî, I. cilt, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1221.**



den ruhu çekilse bile, bozulmadan kalan kemikler, onlardan kalan kutsal emanetler sonradan bir ara biçim gibi işlemeye devam edebilir. Kutsal bir bedene ait anatomik parçalar ya da sadece bu bedene değmiş olan eşya bile sonradan birer ara biçim şeklini alabilir. Kutsallığın sureti olan bu malzemelerin bulunmadığı yerde azizlerin, mistiklerin tasvirleri, resimleri kullanılır. Çünkü suretsiz bir dindarlığın var olması, yaşamda bir yer sahibi olması zordur. Öte taraf gözlerden uzak tutulmamalı, unutuşa terk edilmemeli, sürekli teşhir edilmelidir. Özellikle batını, ezoterik dinsel yapıların dışındaki tüm kurumsal dinler, kutsallığa ait suretleri çoğaltmak ve etrafa dağıtmak, ötedünyaya dönük yatırımlar yapmak durumundadırlar. Çünkü kalabalık insan toplulukları dünyevileşemeyen bir maneviyata sahip çıkamazlar.

Hem kanlı canlı bir beden taşıyan, hem de kutsallığın parçası ruhların gezindiği insan şeklindeki ara biçimler, dindarlara ötedünyaya dair bir resim sunarlar. Bir tarafı şimdiye, diğer tarafı, zamanın dışına, görünmeyen bir boşluğa bakan bu uzlaştırmacı nesneler, dinsel yapılarla kişilerin yaşamları arasında bir bağlantı yaratırlar. Bu dünyayı, süreklilik duygusunda bir kopuşa neden olmadan öte tarafa bağlarlar. Tanıdık bir dünyanın nesneleriyle birleşmiş suretler, başka dünyalardaki varlıkları anlaşılır kılarlar. Sonsuzluk dehşet verici bir boşluk, akli zorlayan bir genişlik olmaktan çıkar. Bu dünyanın halleri, yarım da olsa bir kutsallıkla donanır. Gündelik durumları, kaynağını ötelerden, başka varlıklardan alan bir kutsallık halesi kuşatır. Ara biçimler sonsuzluğa bir yüz yakıştırırlar.

Ara biçimlerin açtığı, araladığı ve bakana tanıdık gelen yüzler, kutsallıkla bir duygudaşlık imkânı yaratırlar. Kutsallık yüzünü açtığında bir dehşet yayılmaz; tanıdık olmayan taraflar, ara biçimlerin yarı-geçirgen yapısı sayesinde ruhsal varlıklar yeryüzüne yumuşakça dağılırlar. Yücelik yere aniden değil de, yavaş yavaş siner, yerdeki şeyleri kutsar. Ötedünyanın suretleri yerde tanıdık izler şeklini alır ve bu sayede tanıdık olmayan varlıklar, dindarlar için sindirilebilir bir hakikate dönüştürülür. Ara biçimler yoluyla dünyevi mekâna açılan kutsallık, tanıdık suretler takınarak var olanların arasına katılır. Ötelerdeki farklılık, başkalık, inanç sahipleri için sonlu bir yaşamın içine sığdırılabilir bir ergonomi, uyarlık kazanır. Tanıdık şeylerin resimleri, freskleri, ikonları üzerinden başka dün-

yaların sakinleri şimdi ve buradakilerin arasına katılırlar. Duyular zorlanmaz, öteleri izlemeye alışık olmayan bakışlar yorulmaz Çünkü bu resimlerde kutsal şeyler dünyadaki gibi tanıdık sahneler içine yerleştirilmiştir.

Ara biçimlerin varlığı tümüyle dünyevi ya da saf metafizik varlık alanlarını imkânsız hale getirir. Çileci mistiklerin hep aradıkları gibi, kendi halinde bir münzevilğe yer kalmaz. Başka zaman ve yerler, dünyevi uzamın şimdisi içinde görünür olur, kristalleşir. Zamansız ve yersiz olandan, zamana, *kronos*'a ait görüngüler türer Ölçüsüz bir büyüklük, ölçülebilir bir görüngü, tasarlanabilir bir imge şeklini alır. Bu görüngüler basitçe asıl olanın kopyaları, gölgele-ri değil, hakikatin değişik görünüm-leri, mevcudiyete sığan uzanımlarıdır. Yeryüzü, sadece sahteliğin ve sathiliğin, gelip geçici olanın mekânı değil, esaslı, kısmen de olsa kutsanmışlığın mekânı olur Bu kabulde birlikte "dünyevi meşguliyetler" boş uğraşlar değil, maneviyata dokunan bir çaba halini alabilir. Çünkü dünyadaki görünür varlıklar da tanrısal esinden, dokunuştan pay almış kabul edilirler. Böylece kutsalın açtığı yüz, sadece çile çekene, derin düşünceye dalmış olana, ölüp gitmişlere ya da münzevi bir mistiğe değil, kalabalığa, kamuya, halk adamına da görünür olur

Ara biçim, askıda, arada tuttuğu kutsallığın, gündelik bir görünürlüğün, açık seçiklik içinde kaybolmasına ya da gözlerden uzak bir boşlukta, hiçlikte yok olmasına izin vermez. Her türden varlık insani bir dünyanın sakinlerine, parçalarına dönüştürülür Gayrişahsı, adsız bir varlık alanı, insanbiçimli yüzlerle ortaya çıkar Boşluktan, hiçlikten ya da sonsuzluktan devşirilen malzemeler kayıt altına alınır, hafızalardan silinmeyecek bir görselliğe, ikonografiye eklenir. Heidegger'in deyişini ödünç alırsak, bu sayede kutsallık "el altında hazır bulundurulur", her türden insanı aşan güçlere anlaşıl-mazlıklara anlamlar yakıştırılır. Ara biçim, kıt bir görgünün ya da bılımsel bir bakışın açık bıraktığı boşluklara dolar, yaşama bir doluluk, tamlık kazandırır. Dünyada bulunuş yarı-kutsal bir var olma biçimine dönüşür. Böylece kişiler, bilmedikleri varlıklarla ortak bir yaşam kurar ve hiç tanımadıkları başkalarına karşı kendilerini sorumlu sayarlar.



Halktan kişiler, kent ve köy meydanını, pazar yerini, eğlence yerini dolduran kalabalığın bir parçası gibi görünseler de kolaylıkla ayırt edilemezler. Çünkü halk ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla tanımlanmış gibidir. Tüm değişimlerin ardındaki asıl güç, halkın, bastırılmış ya da yüceltilmiş incelikli yaşam şekillerini tersyüz eden, kutsal soyutlamaları "maddi bedensel düzeye" çekerek geçersizleştiren kültürüdür. Brueghel'in "Köylü Dansı" resmindeki (1568) gibi, eğlence ve pazar yeri, halkın taşıdığı dünyevilik için bir eğretilime oluşturur. Bruegel'in resminde bu zındıkça dünyada oluş kipleri içki, dans, müzik, oynama, müşterek bahis olarak beliriyor. Hepsinden önemlisi ise, bir araya gelmek, bu edimleri birlikte yapmak.

Zındık Kalabalıklar ve Halk

"Halk" dünyevi kültürün yaratıcısı, taşıyıcısı olan kalabalığın genel adı sayılabilir. Halk dediğimizde belirli bir coğrafyayı, ekonomik bir sınıflaşmayı, politik bir gruplaşmayı işaretlemeyen, genel ve ortak bir kavramdan, biraz da tarihdışı bir sosyal varlıktan söz etmiş oluruz.¹ Halk, kendi dışındaki bir işleyişe doğrudan katılmayan bir kalabalık olarak da tarif edilebilir. "Doğaya yakın" duran, içgüdülerine göre hareket eden, kestirilemez ve müphem bir kalabalık, şekil verilmediğinde tehlikeli olabilecek bir varlıktır sanki. Halkın içinde, sınıflar, yurttaşlar, cemaatler veya belirli işleyişler etrafında buluşmuş çıkar çevreleri gibi sosyal aktörler yaratılmadıkça halk bir boşluk, biçimsizlik gibi görünür. Halk, bu belirsizliği ve boşluğuyla her türden yapının, işleyişin, kurumsallığın da içini boşaltır. Çünkü belirsiz bir çoğulluktur ve rasgele, nedensizce hareket edebilir. Açlık gibi, işkence gibi, doğrudan, maddi bir nedenden ortaya çıktığında, içinde bulundukları durumu değiştirmeye karar verir ve gelişigüzel ayaklanır. Çoğu zaman köylüdür, ayakta kımıdır, boşgezendir.

Halktan bir kişi, kent ve köy meydanını, pazar yerini dolduran kalabalığın parçası gibi görünse de, öyle kolaylıkla ayırt edilemez. Genel olarak, halk ile halktan olmayana ayırt edilebilir kılan şey bir "olmayış" kipidir. Halktan kişiler resmi ve işler durumundaki yapıların dışında, kendi gayriresmi yaşamlarını sürdüren kişiler topluluğu gibi görünürler. Ancak, örneğin ulus-devlet gibi, belirli coğrafyalar üzerinde gelişigüzel yaşayan insanlara hayali kimlikler yükleyen bir büyük kurum ortaya çıktığında, halkın varlığı da geçersiz-

1. Benzer şekilde Bahtin de yapıtlarında, Rönesans ve Rabelais üzerinden Ortaçağ Avrupası'nın halk kültürünü dile getirmeyi yalnızca. Halk onun yapıtında genelleştir, coğrafyaları ve tarihi aşan bir varlık halini alır.

leşmeye başlar. Bu durumda artık bir ulustan ve yurttaşlar topluluğundan söz etmek daha doğru olur. Ama yine de ulus, halkın doldurduğu siyasal hacimle bire bir örtüşmez. Ulusal bünyeden artan, resmiyete sığmayan "halk parçaları" hep dışarıda kalmaya devam eder. Bu halk parçaları, modern zamanlarda "kitle" şeklini almıştır.

Sosyal ve siyasal yapıların öznesi sayıldığında "halk", paradoksal şekilde hem marjinal ve dışlanmış, hem de merkezi bir yer işgal eder. Kenara çekilmiş, dışarıda bırakılmış anlamındaki bir marjinalliktir bu. Tüm sosyal ve siyasal resmin ortasına yerleştirilen bir yığın olarak halk, kalabalıklığı ölçüsünde marjinalleşir, kenarlara ötelenir. Halkın ilk kez tarif edildiği, dilde yerini bulduğu Antik Yunan uygarlığında da bu tür bir belirsizlik vardır. Antik Yunanlılar için *demos*, halk olarak çevrildiğinde, *polis* siyasetinde ikircikli bir anlam ifade eder. Çünkü *demos*, site yönetimi dışında bırakılan kadınları, çocukları, köleleri ve *polis*'e dışardan gelip yerleşmiş yabancıları (*metoikos*) da içeren bir anlama sahiptir. Oysa Antik Yunan'da siyaset ancak yetişkin erkek yurttaşların katılımıyla yürütülebilen bir alana işaret eder. *Demos*'un idaresi olarak demokrasi de benzer şekilde bulanık bir siyaseti tanımlar; "Yığınların yığınlar için yönetimi; oysa Yunanlılar halk yığınlarına 'kötü' ya da 'sefiş' guruh derler."² Halkın tanımına ve konumuna içkin bu türden bir kavrayışın ardında, halkın oluşturduğu sosyal bünye ile kurulan sakinimli bir ilişki, belirsiz bırakılmış bir ilinti saklıdır. Örneğin "halktan birisi olmak" deyişi hem dışarıda bırakmayı, hem de bu farazi bünyeye dahil olma isteğini aynı anda dile getirir. Bu nedenle "halktan birisi" olmak, tebaa, yurttaş ya da bir sosyal sınıfın parçası olmaktan farklı bir varoluş türünü işaret eder. Halk, tebaa ya da yurttaş gibi, varoluşu siyasal ve dinsel olarak belirlenmiş olmadığı gibi, sosyal tasarımların odağı olan bir kitleselliği de dile getirmez. Halk, hak ve aidiyet biçimleri tanımlı, belirli bir sosyal benliği de tam olarak göstermez. Aynı şekilde, tam bir sınıfsal belirlenim içine de yerleştirilemez. Halk, sınıf temelli siyasetler için, her ne kadar rahat bir hareket alanı açsa da, çoğunlukla ekonomik, siyasal ve sosyal türdeşliklerin ötesinde durur. Sınıfsal bir bilinçten, yurttaşlık

veya bireylik bilincinden farklı olarak "halktan birisi olmak", tanımlandığı yerde silinmeye, dışarıda bırakılan bir yerlere dokunmaya başlar. "Halk" diye adlandırılan siyasal bünye, tümüyle bir dışlamanın, başka olmanın işareti de sayılabilir. "Halkın içinde olmak", hep bu başkalığın hatırlanmasıdır. Bu yüzden, halkın varlığını telaffuz etmekle, halkı dışlamak aynı anda yürüyen işleyişlerdir. Giorgio Agamben bu durumu şöyle tarif eder:

Halk, parçası olduğu bütünün içine giremeyen ve zaten daima içine dahil olduğu kümeye ait olamayan bir şeydir. ... Halk teriminin siyasal anlamı üzerine yapılacak her yorum yolun başında şu gerçeği görmelidir. Modern Avrupa dillerinde "halk" aynı zamanda daima yoksulun, mülksüzlerin ve dışlanmışların adıdır. Dolayısıyla tek bir terim hem belirleyici/kurucu siyasal özneye hem de *de jure* (hukuken) olmasa da *de facto* (fiilen) siyasetten dışlanan sınıfa işaret eder.³

Halk, "yüksek kültür"ün bir yan ürünü, resmi yapının karşısına aldığı bir şekilsizlik gibi de görünebilir. "Halktan bir kişi" dediğimizde kendi kültürü, kendi yaşam biçimi olan insanlardan söz etmiş olmayız. Daha çok, yüksek kültüre eklenemeyen, çoğu yerde karşısına aldığı resmi kültürün bir taklidi, içi boşaltılmış bir tekrarı gibi yaşayan insanlardan, eski alışkanlıklarına yeni olanlarla birlikte beklenmedik şekiller vermiş toplulukları dile getirmiş oluruz. Halk kültürü içinde, resmi yapıların dolayimleri, nedensiz jestleri bir kenara bırakılır ya da tüm bu jestlerin içi taklit yoluyla boşaltılır. Halk kültürünü, "maddi bedensel düzeye" ve "doğaya yakınlık"ın yansıması olan dolaysız ve doğrudan tavırlar doldurur. Dolayısıyla böyle bir malzeme üzerine resmiyet inşa edilemez. Bu yüzden politik yapıların hep ikircikli öznesi olmuştur halk.

Halkın, tarihin bu ikircikli aktörünün kültürel düzeyde ortaya çıkışı Rönesans'la gerçekleşmiş olsa da, ilk kez Fransız Devrimi ile birlikte, siyasal bir özne olarak ortaya çıkmıştır. Devrim sonrası kurulan ulus-devletin uygulamaları türdeş bir halk varsayımı üzerinde şekil bulur. Ulusal tutarlılık için böyle bir türdeşlik, ulus içindeki ayrımların görmezden gelindiği, korporatist bir yapının kurulması zorunludur. Belirsiz bir sosyal yapı olduğu içindir ki, halka fa-

3. Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İnsan ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı, 2001, s. 230-1.



Halk resmiyet dışındaki her şeydir. Halkın yoldan çıkmaya ve her eline geçirdiğini zındıklaştırmaya, dünyevileştirmeye dönük doğası biyosiyasal uygulamalarla düzene sokulur, biçimsiz bireyler olarak halktan kişiler yontularak, politik öznelere, ödevlerini bilen yurttaşlara, bireylere dönüştürülürler. Dolayısıyla halkı bir iktidarın doğrudan dayanağı gibi göstermek daha baştan içi boş bir iddiadır.

Kırda Dinlence, I. Ahmed Albümü.

Topkapı Sarayı Müzesi, 8408.

razi bir etnografya ve folklor yakıştırılmalı, parçalı ve dağınık duran bir kalabalığın içinden bütünlüklü bir resim çıkarılabilmelidir. Dağınık duran bir bünyenin unsurları, organik bir işlev etrafında, belirli hedefler için düzenlenebilmelidir.

Ulusların inşasında halk kültürüne ait motifler, özellikle romantikler tarafından haysiyet ve liyakatla donatılır. Ancak tüm bu telaflı çabalarının yanında halk, bir yandan da utanç verici bir siyasi özne sayılır. Böylece halk, bir skandal gibi belirmeye, siyasi bir işleğin belirsiz ve ikircikli aktörü olarak yüzünü göstermeye başlar. Biyosiyasetin modern demokrasilerin zorunlu bir bileşeni olması da, halkın yarattığı bu ikircikliliğin, kestirilemez tehdidin bir sonucudur.

Tarih boyunca halk, Fransız Devrimi'nde olduğu gibi, en iyi olasılıkla, merhamet duyulması zorunlu bir kalabalık olarak kavranmıştır. Devrimin önde gelen şahsiyetleri halkı, sefaletin ve mutsuzluğun yarattığı kırılğan, yoksul bir bünye gibi görürler. Oysa modern zamanların halkı çekip çevirme stratejisi olarak biyosiyasetin içinde böyle bir merhamet tonu da bulunmaz, kaybolmuştur. Batı siyasetine içkin olan bu yaklaşım, halk kültürünü dile geldiği yerde düzene koyan, silen veya erteleyen bir işleyişe sahiptir. Biyosiyasal uygulamaların nesnesi olarak halk, demografik bir belirsizlik ve nüfus politikalarının oyuncağı, şekil verilmesi zorunlu bir kalabalık sayılır. Bu uygulamalar sonucunda halktan, "sessiz bir yığın" olarak kitle gerçeği yaratılır.

Halkın varlığı siyaseti, başka yaşam alanlarını olduğu gibi, dünyevi bir zemine doğru çeker. Ancak böyle dünyevi bir yönelime karşı önlem olarak, halkın genleşmeye ve yoldan çıkmaya açık bünyesi, biyosiyasal uygulamalarla disiplin altına alınır. Siyasi düzeyde dünyevileşme ve biyosiyaset, diyalektik bir kavram çifti gibi gerilimli bir ilişki sürerler. Kalabalıklar yeryüzüne biraz fazla yayıldığında, onlara çekidüzen vermek gerekir. Biyosiyaset, belirsiz bir nüfusu ve halkı denetim altında tutan disiplinler ve beden teknolojileri üretmekle eşanlamlıdır. Etnografya, folklor ve sosyoloji gibi disiplinler de bu teknolojilere eklenerek, biyosiyasetin ve nüfus politikalarının bir yansıması gibi ortaya çıkarlar.

Halk, Bahtin'in dilinden söylersek, tüm işleyişleri "maddi-bedensel" ve dünyevi bir düzeye çekerek geçersizleştiren bir çoğul-

luktur. Yani yüksek kültürün, kutsallık biçimlerinin, resmi yapıların ve kurumsallıkların içerdiği soyut "yücelik", böyle bir jest yardımıyla, dünyevi, maddi bir düzeye taşınır. Dolayısıyla demokrasi gibi, *demos*'un ya da halktan kişilerin iradesine yaslanan politik işleyişler daha en baştan çelişkili görünürler. Çünkü halk, resmiyet ve kurumsallık gibi kavramlar yan yana duramazlar. Bu çelişki modern demokrasilerde biyosiyaset yardımıyla çözülmüş gibi görünmektedir. Yani halkın yoldan çıkmaya ve her eline geçirdiğini zındıklaştırmaya, dünyevileştirmeye dönük doğası biyosiyasal uygulamalarla düzene sokulur, biçimsiz bireyler olarak halktan kişiler yontularak, politik öznelere, ödevlerini bilen yurttaşlara, bireylere dönüştürülürler. Dolayısıyla halkı bir iktidarın doğrudan dayanağı gibi göstermek en baştan içi boş bir iddiadır. "Halkın kendi kendisini yönetmesi" de bu anlamda paradoksaldır. Çünkü kendi doğal durumu içindeki halk yönelimsiz, dağınık ve belirsiz görünür.

Halk kültürü, belirlenemezliği ve kestirilemezliğiyle modern yönetimlerde biyosiyasal bir tedirginliğin kaynağını oluşturur. Biyosiyasal uygulamaların ilgi nesnesi olan ve belirlilikten, türdeşlikten uzak bir insan topluluğu olarak halk, dağınık bir etnografya ve çok parçalı bir folklorun içinde, ele gelir bir bütün gibi anlaşılmalı, öyle ele alınmalıdır. Bu yüzden modernliğin bu belirsiz kalabalık karşısındaki tavrı da aynı ölçüde belirsizdir; halka atfedilen siyasi ve kültürel varoluş ile halkın çıplak, bedenleşmeye açık ve kırılğan varoluşu arasında gidip gelen bir tavidir bu. Agamben bu noktaya açıklık kazandırır:

Bizim "halk" dediğimiz şey gerçekte üniter bir özne değil, çeşitli insan toplulukları arasındaki diyalektik bir salınımdır. Bu kutupların birinde bütün bir siyasal beden/bünye olarak Halk kümesi, ötekinde ise yoksul ve dışlanmış bedenlerin parçalı kalabalıkları olarak halk alt-kümesi bulunur. ... Halk parçası olduğu bütününe içine giremeyen ve içine alındığı kümeye hiçbir zaman ait olamayan bir şeydir. "Halk" daima içinde özünü barındırmayan ve dolayısıyla da gerçekleşmesi için iptal edilmesi gereken bir şeydir.⁴

Biyosiyasetin şekil verdiği ve iptal ettiği halktan modern zamanlara ve sonrasına artan sosyal varlığa "kitle" adı verilebilir. Ço-

ğalmaya ve zındık kalabalıklar oluşturmaya fazlaca yatkın olan halk, bu uygulamalar sayesinde sakınlı şekilde yan yana gelen, birbirinden yalıtılmış kişilerden kurulu bir topluluk halini alır. Kit-
le, halkın yaşam ve çoğalma enerjisi kısıtlanmış, dirimi kontrol al-
tına alınmış, bozunmuş bir kalıntısı sayılabilir.



Athena'ya kurban etmek üzere buzağı taşıyan adam heykelinde, doğalcı fiziksel mükemmeliyet vurgusu kadar, insan ile kurban edilen hayvan arasında şaşırtıcı bir uyum görülebilir. Buzağı Taşıyıcısı, MÖ. 570, Akropol Müzesi, Atina.

Eski Yunan'da Kutsal ve Kirilenmiş

Jean-Pierre Vernant, yerdekiler ve ötedekiler arasındaki bağlantı üzerine düşünür ve dinler tarihini, yeryüzü ile gökyüzü arasındaki iç içeliğin bozulması üzerinden okur: Çağlar boyunca yeryüzü ve gökyüzü (Mısır'da olduğu gibi) birleşme durumunda kalırlar, bu birleşme o denli sıkıdır ki, toprağın doğurduğu çocuklar babalarının bedeni tarafından tutsak edilirler ve yeryüzünün tepelerinin ve vadilerinin altında sıkışıp kalırlar. Gaia (toprak, dişil) umutsuz durumdaki çocukları kurtarmaya karar verir. Bir tırpan yaratır ve oğlu Kronos'a verir. Oğul bu tırpanla babası Uranos'un (gök, eril) erkeklik uzvunu keser, böylece yeryüzüyle gökyüzü arasındaki birleşmeye bir son verilir. Sakatlanan Uranos'un uzvundan akan damla kan toprağa düşer ve bu damlalardan Kronos'un erkek ve kız kardeşleri, on iki Titan ve Titanid doğar.'

Bu öyküde, yeryüzü ve gökyüzünün birleşik bedenden ayrılması, aynı zamanda kozmik bir başlangıcı da dile getirir. Kozmik düzen, kaotik akışa ve yanlış birleşmelere son verir. Kozmik zamanın başlangıcıyla birlikte dünyevi mekân olarak yeryüzü kutsallığın alanından kesilip atılır. Dünyada kalan varlıklar sonlu zamanın (*aei*) hükmüne girerler. Yere düşmüş olan her varlık kozmik kirlilikten pay almış sayılır. Ama kirlenmiş de olsa tanrısal olanla bağlantı bir yerlerde saklı kalır.

Jean-Pierre Vernant'a göre, eski Yunan mitolojisinde bir araya gelen bu tür efsanevi anlatılar veya *mythos*'lar, Helen kültürü içinde belirli bir dönemde *logos*'la (ölçülü, akla dayanan söz) bir karşıtlık içine düşerler. Vernant, Platon ve Thukydides'in bu değişime tanıklık ettiklerini düşünür. Mitik ve doğaüstü olayların gündelik

dünyanın bir parçası olduğu Homerik zamanların ertesinde *mythos*'lar, "masalsının, tuhafın derekesine" düşer. Akıl almaz öyküler yerini böylece "ciddi anlatılara" bırakmış olur. Özellikle Hesiodos'la birlikte insanlar, kendi sonlu dünyalarını, tanrıların zaman dışı dünyasından itizlikle ayırıştırma çabası içine girerler. Hesiodos'un "çağdaşlarından alabildiğine kopan" poetikası biraz da bu farklı dünyalar arasında bir muvazene, ölçülü bir söyleşi arayışından ileri gelir. Oysa Homeros'un anlattıklarında böyle bir ayırım, göksel olanı dünyevi olandan ayrı tutan sınırlar henüz çok belirgin değildir. Örneğin Odysseus'un yolculuğu, tanrısal evren ile gündelik dünyayı kimi yerde katıştıran, kimi yerde ayırıştıran henüz kararına varmamış yarı insani, yarı tanrısal, yarı tarihsel, yarı mitik bir evreni tanımlar. Tanrıların düzeninden kendisini ayrı tutmak isteyen Odysseus, efsanede tanrıları bile kendi tertiplerine inandıran ve onları kandırmayı deneyen bir kurnaz, aklını incelikle kullanmasını bilen bir *metis* olarak tanımlanır.

Mitolojilerde gökyüzü ve yeryüzü hâlâ üst üstedir, iç içedir. Mitolojiler, farklı ve "yabanıl" düşünce serüvenlerinin derlendiği bir anlatılar toplamıdır. Ancak kimi zaman birbiriyle bağdaşmayan, birbiriyle çatışan, birbirini silen anlatıların yan yanılığı şeklini de alabilir. Yeryüzünü ve ötesini kaygıyla izleyen ve onda tanımlayamadığı saklı bazı güçlerin oynasmasını bulan insanların tasarladığı mitler, akılcı söylemler içinden bakıldığında, düş gücünün neden-siz oyunları, "taşkın bir düşlemin serbestçe yarattığı bir ürün" ve "us için bir rezalet" olarak görünebilirler.⁶ Ama Vernant, mitik olanı daha akılcı söylemlerden ayıran kavrayışı en baştan reddeder. Ona göre mitik düş gücü daha "ciddi" anlatıların ve ölçülü, kapsayıcı sözün yatağını, tabanını oluşturur. Mit ya da söylen felsefenin habercisi gibidir: "Çocuk dili yetişkinin dilini hazırlar. ... Söylence-lerin ortasında *logos*'un ilk kekelemelerini seçer gibi oluruz."⁷ Ver-

6. Zamanımızda her türden mitolojiye (ve onların bozulmasına) yönelik ilgi yorumlamaya değer bir durumdur. Mitik anlatılar, kuşatıcı anlatıların kaybolduğu bir ortamda başıboş kalırlar. Eski zamanların hazır mitolojileri, başıboş kalmış bir maneviyat alanını biraz keyfi biraz da zahmetsiz yollardan doldurur. Modern-sonrası dönemde büyük söylem ve hakikatlerin, varlıkları doğru yerlerine yerleştiren *logos*'un geri çekilmesiyle, sanki *mythos*'lara yer açılmaktadır. Eski Yunanlıların yaşadığı deneyimin tam tersidir bu durum.

nant mitleri, "sayrıl bir söylem", ya da "dilde beliren hastalıklı bir ur" olarak görmez. Ona göre mit, "düşüncenin yaban durumu" olarak tanımlanabilir. Mitolojilerdeki mitik "özne" kendisini nesneler dünyasına ve eşyanın karmaşasına karşı konumlandırır. Tanımsız olana adların ve bazı törenlerin yakıştırıldığı mitolojiler sayesinde "özne", her şeyin iç içe girdiği bir şekilsizliğin içinden doğularak, olan bitenle arasına eleştirel bir mesafe yerleştirir. Örneğin Homeros'un anlattığı Odysseus'un mitik yolculuğu, başlı başına bu ayrışmanın sancıları, sayrılıkları ve fantazileriyle yüklüdür.

Homerik zamanların sonunda, yeryüzü sakinleri ile Olympos'un sakinleri arasında ortaya çıkan uçurumlar nedeniyle, kutsallık tanımı da değişir. Vernant, kutsal ve/veya arı olmayan nesnelerin, tanrıların kendilerini insanlara açtıkları aralıkta ortaya çıktığını düşünür. Kutsallık, kirlenmiş ve iğrenti yaratan nesnenin neredeyse arka yüzüdür: "Kusursuzca arı bir kutsallık bize bütünüyle iğrenç gelebilir. ... kirlilik bütün varlığı, dışarıda hiçbir şey bırakmadan kaplayacak kadar büyük olduğunda, artık kirlilik değil kutsallıktır."⁸ Ara bölgelerde dünyevi rezalet bir anda ötedünyaya ait bir kutsallık parçası ya da ara biçim şeklini alabilir. Çünkü bu müphem alanda yeryüzü ile ötesi sınırsızca birbirine dolanır. Dünyevi tarafta kirlilik yaratan şey, ötedünya tarafında kutsayan, varlığıyla esin veren bir maneviyat parçası halini alabilir.

Tanrılar ile insanların yan yana, diz dize olduğu ve aynı evreni paylaştıkları mitik zamanlar için arı olmama hali ya da kirlilik, maddi bir leke"den başka bir anlam taşımaz: "Homeros'ta açıkça kirlenmenin olumlu anlamı dışında başka bir anlamı yoktur. Pisliktir. maddi bir lekedir; kan, çamur, balgam, ter lekesidir. Suyla yıkanır. İnsan temiz olursa arıdır."⁹ Kirlenmek henüz metafizik, kozmolojik bir kavram sayılmaz. Oysa Hesiodos'un metinlerinde temizliğin törel bir değer kazandığı ve "kutsal yaratıklara gösterilen bir incecik" halini aldığı görülür. Bedenin maddi kirliliğinin yanı sıra katillerin, ölülerin kirliliği gibi yeni kirlilik tanımları da ortaya çıkar. Eli kanlanmış olan katil, "eli arı olmayan adam"dır. Kan lekesi eli aşarak, bedene ve oradan da ruha dağılır. Dünyaya düşmüş olmanın kendisi bile arınması zor bir kirlenme kaynağı olabilir. Kirliliğin bu

metafizik yanı, maddesini aşarak tüm evrene bulaşır. Kötülüğün görüldüğü yerde felaketler başlar, "verimsiz toprak, kısır hayvanlar, ucube bebekler" ortaya çıkar. Eski Yunan düşüncesinde Hesiodos'tan başlayarak kötülük, sadece failini bağlayan bir durum değil, kutsal düzeni rahatsız eden, yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağları yaralayacak şekilde, kozmik ayarı bozan ölçsüzlükler gibi tarif edilir.¹⁰ Ve böylece kendine hâkim olmanın, ölçülü, yerinde ve itidalli davranışın karşılığı olan *sophrosyne*, yerini bu ayarsızlık içinde, "kirlenmiş, kargışlı, tepeden tırnağa *agos* gücüne" bırakır.¹¹

Eski Yunan'da metafizik düzeyde kirlenme, *cosmos* içindeki ayarsızlıklardır. Evrenin kirlenmesi, ayaltı sakinleri* ile Olimpos' takiler arasındaki mesafenin artması anlamına gelir. Tanrılar perde arkasına gizlenip yerdekileri kendi hallerine terk ederler. Kutsallık yerden ayrı düşer. Tanrıların suretiyle yeniden buluşabilmek ve ilk günahın telafisi için türlü dindarlıklar, mistik düşünceler, çok farklı maneviyatlar ortaya çıkar. Bu durumda tanrıları ayartabilmek adına bazı adaklar, kurbanlar sunulur. Kurban adamak, tanrılar ile insanlar arasındaki sıradüzeni ve kozmolojik dengeyi yerli yerinde tutar. İnsanlar, hayvansı ve yabanıl bir dünya ile kutsallık arasındaki o ölçülü ara konuma bu sayede yeniden yerleşebilirler. Tanrılara sunulan kurban sayesinde, çiğ et ve birbirlerini yiyen hayvanlarla, ıtırılı bitkiler ve tütsüleri soluyan tanrılar arasındaki konum insanlar için açılmış olur: "Bu çiğ ile yanmış, çürümüş ile çürümez, hayvansal ile tanrısal arasında bir orta konumdur ... ve 'doğru mesafeyi' simgeler."¹² Böylece ötedünya varlıkları ile yerdekiler arasında doğru bir rabıta kurulmuş olur.

* Ayaltı evren, ayüstü evren ayrımı Aristoteles'e aittir. -y.n.

10. Maddeye zor kullanarak radyoaktivite yayılımına neden olan, genetik kodlarla oynayarak hayvan ve bitki türlerini tanınmaz hale getiren, verimlilik adına hayvanların bünyesini bozan, olmadık hastalıkların türemesine yol açan modern teknoloji de benzer şekilde sapkıncıdır. Bu yüzden teknolojinin sapkın kullanımı (*weird science*), Eski Yunan ahlakının temeli olan "ölçülülük" ve sorumluluktan uzaktır.

11. Vernant'ın bu belirlemelerini rahatlıkla günümüze de uyarlayabiliriz. Zaten Vernant Eski Yunan düşüncesinin zamanımızdan çok uzaklarda olduğunu düşünmez ve tüm yazdıklarında onlarla aramızda bir zamandaşlık yaratır. Onları bizlerle serbest bir söyleşiye, zihin açıcı bir sohbete çağırır gibidir.

12. J.-P. Vernant, *a.g.y.*, s. 142, 145.

Vernant'ın, Homeros ve Hesiodos'un dönemleri arasında yakaladığı ayrımı presokratik dünyayla sonrası arasında da bulabiliriz. Presokratik dönemlerin simgesel evreninde, sözcükler ile işaret ettikleri varlıklar, şeyler arasında fazla mesafe yokmuş gibi görünür. Sözcükler, şeylerin kendisinden söz eder ve şaşırtıcı ölçüde fiziksel bir gerçekliğe dokunurlar. Hatta sonrasında Aristoteles de analogilerini çoğu zaman bedensel işleyişlere göndermelerle kurar. İnsan bedeniyle ilgili işleyiş ilkeleri birçok başka sırrın da açıklayıcısı gibidir. İnsan bedeni hakikatin ayrıcalıklı bir yüzeyini oluşturur. Nahif görünen bedensel analogiler içinde, güzellik ile doğruluk arasında doğrudan bir bağlantı kurulur. Güzel ve dolayısıyla doğru görünen, *eros*'un kendisine yöneldiği şeydir. "Sırlara yolculuk etmek isteyen daha genç yaşında güzel bedenleri araması gerek."¹³ Onlara göre hakiki olanda, bedensel çekim ya da erotik bir yan vardır. Bu yüzden hakikat arayışıyla, her cinsten güzellik ve özellikle de cazibeli beden arayışı çoğu zaman aynı şey sayılır.

Bedenden gurur duyulan zamanlardır bunlar. Bedenin teşhir edilmesi ve açığa çıkarılması, tüm başka açığa çıkarma pratiklerinde olduğu gibi, bir hakikat teşhidir. Helenlere göre erkek yurttaşlar çıplak kalma bilgisiyle donatılmalıydılar. Özellikle genç bedenler, *polis*'in kamusal bir parçası, diğer yurttaşların doğru ve ideal olanı arayacakları bir yüzey, alan gibi açık ve davetkâr olmalıdır. Yunancadaki "gimnazyum" sözcüğü de, "çırılçıplak" anlamına gelen *gymnoi*'den türer. "Gimnazyum genç Atinalılara nasıl çıplak olunacağını öğretiyordu... Oğlanlar gimnazyumda onurlu bir biçimde arzulamak ve arzulanan için bedenlerini nasıl kullanacaklarını öğreniyorlardı."¹⁴ Yani hakiki olan ve güzel olan, ayrı yerlerde aranmaz, özellikle bedenin yüzeyinde, tende açığa çıkar. Başka bir deyişle, bedensel çekimin olduğu yerde, hakikatin ışıması da fark edilebilir.

13. Platon'un *Şölen* yapıtından alıntılanan İsmail Tunalı: *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi, 2004, s. 33. Tunalı, genelde yapıldığı üzere, Platon'un iki düşünce evresini birbirinden ayırır. Platon'un ilk dönemlerine ait bir alıntıdır bu. Daha sonraki dönemde Platon'un düşüncesi, çok iyi bilinen, formlar ve idealar öğretisi şeklini alır.

14. Richard Sennett, *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004, s. 36.

Doğruluk çok ötelerde değil, aynı zamanda tensel, duyuşal deneyimle bulunabilecek bir yakınlıktadır. Özellikle Aristoteles'te, eski Yunan düşüncesinin gerçek bir temsilini bulabiliriz. Aristoteles güzel ve doğru olanı uzak bir yerlerde değil, doğal ve canlı olan da arar. Bu tipik bir Grek yaklaşımıdır: Estetik olan ve dolayısıyla doğru olan, hem zihinle hem de elle kavranabilir olmalıdır. Kavranamaz olan güzel ya da çirkin sayılamaz. Dolayısıyla etik ve estetik nesne bu dünyaya konumlanabilir ve mevcudiyete sığabilir olmalıdır. Bu yüzden, çok büyük ve küçük şeyler için güzel ya da çirkin denilemez.

Rönesans'ın çok sonradan, biraz da romantik bir bakış açısıyla, tarihdışı bir yerden bulgulayacağı, insan-merkezli, insanı ve yapıtını öne çıkaran bir düşünme şeklidir bu. Biraz da haz merkezli olan Helenik düşüncede, Rönesans'ın üzerine ekleyeceği, işlevli ve akılcı dünya tasarımı da henüz yerini bulabilmiş değildir tam olarak. Çok sonradır Rönesans düşünürünün, kendi ikiliklerle dolu dünyasının içine, Helen düşüncesinin ayrımlardan uzak düşünme şeklini, biraz da anakronik şekillerde oturtması. Örneğin ötedünya denilen yer, Rönesans Avrupalısı için Eski Yunanlı'ninkinden çok daha ötedir. Yunanlıların tanrısal evreni, kişilerin gündelik yaşamlarına bitişiktir – kutsal ve dünyevi, hatta gündelik olan ayrımsızca yan yana gelebilir.

Eski Yunan dünyasında insan –Atinalı erkek yurttaş– merkezde yer alsa da, dünyanın geri kalan varlıkları da hemen etrafını donatır. İnsanın bakışı ve ifadesi, görüneni olduğu haliyle yakalamaya ayarlı bir fiziksellığe, maddiliğeye yönelir. Şeylerin nasıl göründükleri onlar hakkında çok şeyi ele verir. Esas ile görünüm, içerik ile biçim birbirine dolanır, ayrıştırılamaz hale gelir. Dünyanın ardında derin, mistik, ezoterik bilgi katları saklı değildir. Yaşam yüzeye yerleşmiştir ve bu yüzden de güzellik çoğu durumda güzel görünmekle eşanlamlıdır. Dünya üzerindeki varlıklar daha çok fiziksel, maddi bir gerçekliği dışavururlar. Şeylerin gözümüze ve duyularımıza ilişkin tarafı, onlar hakkındaki birçok hususiyeti ifşa eder. Görünenin ardında saklanmış olması muhtemel derin, akıl almaz sırlar üzerinde fazla durulmamalıdır. Hakiki olan ile güzel olan, bu yüzden fazla ayırt edilmemelidir. Hakiki olan, kendisini olduğu gibi ve bütün güzelliğiyle zaten dışavurur. Doğal olan ile ruhsal olan, gö-

rünen ile görünmeyen henüz iç içedir. Maneviyat alanı ile gündelik yaşam tam ayrıışmamıştır. Güzel, hem iyiyi hem de faydalıyı içinde barındırdığı içindir ki, zanaat ve sanat arasında kurulan ayrıma da henüz yer yoktur. Estetik boyut her iki yaratım (*poiesis*) biçimine de açıktır. Her iki yaratımda da işe yarar, iyi ve güzel görünen bir şeyler açığa çıkartılır (*aletheia*).

Presokratik Helen düşüncesindeki bu tavır Platon tarafından bozular. Görünümler, eşyanın dış yüzü, Platon'a göre "gölge varlık" ları ele verir. Görüngü düzeyindeki, duyumsal ve haz veren bir hakikat bilgisine karşı Platon ilk kez, şeylerin dış yüzleriyle doldurdukları bir dünyevilik ile, hakiki olanın (*eidos*) alanı olan bir ötedünyayı belirgin biçimde birbirinden ayırır. Platon'un hocası Sokrates'te bile hâlâ güzel ile iyi ve faydalı aynı bütünlüğün parçalarıdır: "İyi ve güzel arasında bir fark olduğunu mu sanıyorsun? Aynı şeyin hem iyi hem de güzel olduğunu bilmiyor musun? İlk erdem bir bakıma iyi bir bakıma da güzel değil midir?"¹⁵ Bu yüzden Platon'un bu dünyayı ötesinden belirgin bir şekilde ayıran ilk düşünür olduğu söylenebilir. Onun öncesinde, özellikle de presokratikler için her türden varlık *physis*'in parçasıdır. Tanrısal olan ile dünyevi görüngüler, Romalıların sonradan *fizik* olarak çevirecekleri, *physis* içinde birbirine dolanmış, uyum (*harmony*) içinde yan yana durabilirler. Helen düşüncesinde, fiziksel olan ile fiziksel olmayan, *physis* içinde bir sarmal gibi iç içe geçmiştir, oysa bildiğimiz gibi fizik sadece duyulur, elle tutulur varlıklar dünyasını barındırır.

Platon'un kurucusu olduğu bu büyük ayrıma göre, bazı şeyler beden bulan şeylerin düzeyi olan fizikselliğe, dünyeviliğe; başka bazı şeyler de beden ötesi, ruhsal varlıkların katı olan ötedünyaya, maneviyat alanına katılırlar. Platon *eidos*'u, ya da şeylerin hakiki bilgisini, duyulur parçasından, modeli maddesinden ayırınca, en temel ikiliklerden biri ortaya çıkmış olur. Şeylerin duyulur katı, ancak hakiki modeline öykünerek, mimetik yollardan varlık kazanabilir. Platon bu şekilde görünüşü özden ayırır: Böylece oluşun, değişimin dünyasından, daha özsel, esaslı bir başka dünyayı da keşip atmış olur.

Platon'dan sonra, Helen düşüncesinin son büyük yapıtını ortaya

koyan ve Eski Yunan düşüncesini farklı mecralara taşıyan Plotinos, büyük bir mistik ve panteist yapı yaratır. Plotinos, presokratik düşünceyle, Platon'un temsil ettiği düşünümü uzlaştırır gibi görünür. Plotinos, biraz da tektanrılı bir kozmolojinin habercisi gibidir. Mistisizmin ilk tariflerini veren Plotinos, varlığın katlarını belirgin sınırlarla birbirinden ayırır. Ona göre en aşağıda şekilsiz, varlıktan yoksun (*meon*) madde (*hyle*) vardır. Onun bir üstünde hakiki varlık'ın ya da tanrısal aklın (*nous*) gölgesini taşıyan ruh (*idea*) bulunur. Ruh, tabiat olayları ve fiziksel varlıklar ile *nous* arasında yer alır. Ruh taşıyan, *idea*'sı olan şekilsiz madde görünür bir biçim (*morphe*) kazanır. *İdea*, maddeyi salt görünüş olmaktan, hiçlikten ve karanlıktan kurtarır. *Nous*'un ya da tanrısal aklın dünyaya yayılma şekli olan *idea*'lar ve ruhlara, dünya üzerindeki varlıklara doluluk, hakikat katarlar. Plotinos'un eklediği bu mistik boyutta, hakikat ancak maddenin görünüşü aradan çekildiğinde ışıyabilir. Ancak *nous*, kendisini tüm var olanlara kattığından, dünyevi görünüm, panteist bir görü ardında değer kazanırlar. *Nous*'un parçaları katıldığı varlığa liyakat, haysiyet kazandırır. Güzel görünen bir şey varsa, mutlaka *nous*'un izlerini taşıdığı, onu temsil ettiği ya da ona öykündüğü (*mimesis*) içindir.

Plotinos'un yapıtında, yine Helen düşüncesinden bir sapma olarak, güzelliğin ve doğruluğun kaynağı kendisinde değil, başka düzeylerde aranır. Tabiatın fiziksel olanla eş sayıldığı, ruhun maddesinden ayrıldığı bu yaklaşımla birlikte güzellik, faydalı varlıkların zorunlu bir bileşeni olmaktan çıkar. Zanaat ve sanatın ayrıştığı bir sınırdır burası. Bu ayrım sayesinde, ele gelir, faydalı olanı şekillendiren bir yaratım alanı olarak zanaat, tanrısal akla öykünen ve ruhu içeren maddeyle şekillenen sanattan ayırt edilebilir olur. Sanatsal yaratım (*poiesis*) doğal olanla karşıtlaşır. Sanatçı, fiziksel ve maddesel olana baktığında onu yüceltir, kendinden ayrı ve farklı olan *nous*'un katına yükseltir. Bu nedenle sanat ancak "doğal olan"ın aradan çekildiği yerde mümkün olur.

Tanrısal akıl, katıldığı maddede değişen derecelerde görünüşe ulaşır. *Nous*'tan dağılan *idea*'ların katıldığı şekilsiz maddeler (*hyle*), ilk önce bir renk kazanır, bir ışımayla aydınlanır, şekilsiz ve karanlık olmaktan kurtulurlar. Madde, *idea*'nın form vermesiyle görünür olmaya başlar, "ruhla akrabalık kuran" bir seviyeye ulaşır. Ancak

idea hiçbir zaman maddede tam olarak görünüşe çıkamaz, madde hep eksik bir görünüm olarak kalır. Bu yüzden dünya üzerindeki tüm görüngüler, *idea* ile *hyle*'nin, ruh ve maddenin olası bir karışımı sayılmalıdır. Güzel olan, karanlıktan arınmasıyla (*katharsis*), duyulur dünyadan geri çekilmesiyle belli olur. Plotinos'un dilinden söylersek, çirkin olanı, "yabancı bir karışım, bedene ve maddeye bir yönelme"¹⁶ olarak tanımlayabiliriz. Çirkinlik, salt olmayan, bulanık olandır. "Güzel olansa oranlı ve ölçülüdür, 'form'dan, *idea*'dan pay alan nesnelerdir (...) Güzellik tanrısal akıldan pay almaktır."¹⁷ Tanrısal akıldan pay almamış olansa çirkindir. En kaba biçimiyle madde bu yüzden çirkindir, karanlık ve karışık bir dünyanın (*kaos*) parçasıdır. Duyulur, ele gelir dünyanın kendinde bir güzelliği yoktur. Bu yüzden, güzellik ve hakikat, düzen bulmuş bir dünyada, sadece *cosmos*'ta aranabilir.

Platon'un kurduğu keskin ikilikler, karşıtlıklar ve Plotinos'un mistik pathosu içinde, "Grekliğe aykırı" olarak, bedenden, görünüşten ve maddeden kurtulmak bir düşünce yetkinliği sayılır. Bedenden kurtuldukça hafifleyen ruh, bu sayede diğer marifet katlarını kat etmeye başlar ve mutlak bir tanrısal güzellikle karşılaşmak için yola girer. Platon ve ardından Plotinos'un öğretileriyle birlikte, eski Yunan düşüncesinin sonlarına yaklaşılr; görünüm, ele gelir ve fiziksel varlıklar, hiçliğin, karanlığın dünyasına gönderilir. *Physis* ya da "doğa", bu değişimle birlikte, fizik ve *nous* olarak ikiye ayrılır. Madde, beden bulmuş varlıklar ve suretler, aklın görülerinden, *idea*'dan ayırt edilir. Maddedeki bu eksilme, görünür dünyanın gözden düşüşü, Helen düşüncesinin günbatımıdır.¹⁸

16. Plotinos'un *Peri Tou Kolou* yapıtından aktaran İsmail Tunalı, *a.g.y.*, s. 51.

17. İsmail Tunalı, *a.g.y.*, s. 45.

18. D. H. Lawrence'a göre de Sokrates sonrasında bir bozulma olarak adlandırmak gerekir. Ona göre Sokrates, "ruh"u ilk tanımlayan kişi olarak *cosmos*'u yok eder, "Sokrates ve Aristoteles günışığını ilk *idrak* edenlerdir". Bu "aydınlanma"nın ertesinde kişilerin evrenle kurdukları "sağlıklı ilişki" bozulur, ölçülü söz ya da *logos* dolaysız bir "yaşama edimi"nin üzerini örter. Böylece ikonların yerini kelimeler ve imgeler, içgüdüsel ve keyfi simgesel ifadelerin yerini temsiller, soyutlamalar, genellemeler alır. Maddesiz bir ötedünya açılır: "Buda, Platon, İsa (tümü bizi yaşamdan kopardılar... [Onlardan önce] bütün kozmos canlıydı ve insanın etyle ilişki içindeydi, tanrı fikrinin zorla dahil olabileceği bir yer yoktu." İktz. D. H. Lawrence, *Kıyamet*, çev. Figen Dereli, Ankara: Dost, 2000.



İnsan zihninin tahayyül edebildiği tüm varlıklar için yeryüzünde benzeşler yaratılmalı, herşey görünür olmalı, maddilik kazanmalıdır. İnsan yüzlü, kanatlı, tavuskuşu kuyruklu, benekli derili bu Dabbetü'l arz, sağ elinde Musa'nın asasını, sol elinde ise Süleyman'ın mührünü tutuyor.
Fâl-ı Kur'ân, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1702.

Batıl Şeyler ve Hurafeler

Dünyevilik resimde, ele gelir, duyulur şekilde maddede açığa çıkar. Dünyevileşen her varlık, bir şekilde kendisini ele verir, maddi bir imge olarak belirir. Cismi görünmeyen, şekle girmeyen varlık dünyevileşemez. Tüm varlık türleri için yeryüzünde benzeşler, maddi temsil biçimleri yaratılır. Ötedünya varlıklarını, ara biçimler gibi yer seviyesine çeken hurafeler, batıl ikonlar, fetişler yaratılır.

Hurafeler ve batıl inançların işlevi, ruhları görünür, erişilebilir, ellenebilir kılmak, onlara dirim katmaktır. Yani batıl nesne yardımıyla, yararsız sonsuzluk parçalarına, görünmez, donuk ruhlara yaşam katılır, yaşamı çekip çeviren ilkeye dahil edilir. Ruhlar görünür olmaya, sonlu yaşamın içine katılmaya başlarlar. Hurafeler ve batıl nesneler sayesinde kenarda köşede kalmış olanlar, görünür bir yaşam ilkesi şeklini alırlar. Saklı tarafı sonsuzlukta, görünür tarafı yerde ara biçimler yaratılır. Bu sayede yerdekiler, ötedekilerle buluşur, uzlaşırlar.

Küçük de olsa varlığına dair iz bırakmayan, yüzünü göstermeyen varlıklar bir süre sonra unutulur, aradan çekilir, yoklukla eş sayılırlar. Ruhlar ve taşıdıkları kutsallık arada açılmalı, etrafındakilere yüz vermelidir. Bu açılmanın, yüz vermenin karşılığı hurafeler ve batıl biçimler de olabilir. Kutsallığın kendisini aralama ânı yakalandığında, meraklı izleyicileri tarafından hemen batıl bir madde-sellikle kuşatılır. Kutsallığın rastlantısal, anlık bir görünümü, kendisini temsil eden kalıcı bir resimle, ikonla, imgeyle yer değiştirir. Bedensiz bir ruhsallık yere değip dünyevi kılıklara girdiğinde, batıl bir ikona ya da fetişe dönüşür. Ortada bu açılma, yüz verme ânıyla ilgili hurafeler dolaşır. Kutsallığı taşılaştıran batıl görüngüler, bundan böyle maneviyatın yerini tutarlar.

Putlaşan, pagan bir temsilin malzemesi halini alan maneviyat, zaman geçtikçe daralır, en sonunda da bir ikonun, fetişin sınırları

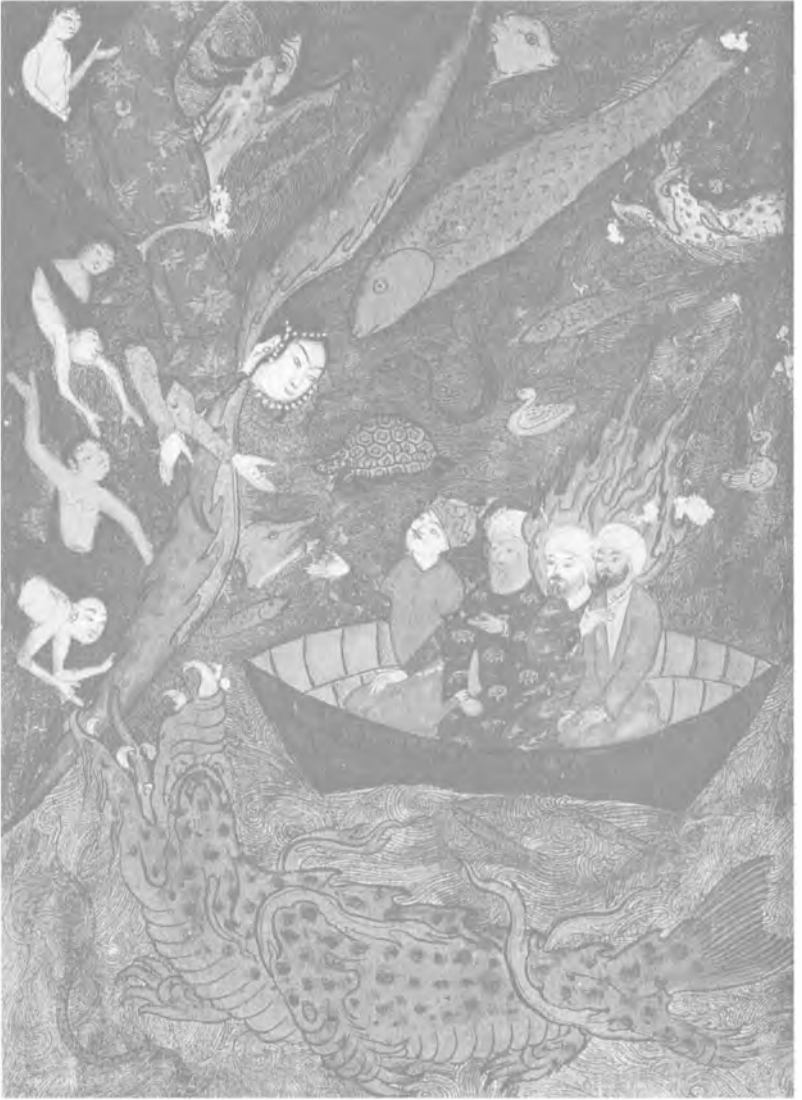
içine kapanır. Batıl görüngü, kutsalın genişleyebilir, çoğalabilir ve sonsuzluğa açılabilir taraflarını sınırlar. Dünyevi kılıklara giren yeni maneviyat türleri yaratıldıkça, kutsallıktan sonsuzluğa açılan aralıklar kapanır. Kalabalıkların gözleri önünde teşhire açılan batıl ikon ve fetişlerin yardımıyla, çoğulcu, herkesçe erişilebilir bir dinselilik yaratıldığında, ötedünyanın sesi kısılır ve dinsel tecrübe alanı daralır.

Dinsel tecrübeyi, sonlu yaşam ile ötesi arasında bir bağlantı gibi düşündüğümüzde, herhangi bir batıl ikonun ya da fetişin bu genişliği görünmez kıldığı söylenebilir. Bu fetiş, ilkel dinlerin totemleri de olabilir, örgütlü dinlerin kutsal kitapları da. Kişilerin ötele-riyle, insanlık-dışıyla, şimdi ve burada olmayanla sayısız biçimlerde kurabileceği iletişim, batıl nesne araya girdiğinde belirli türde ritüellerin içine kapatılır. Oysa maneviyat, sonsuzluktan devşirilen farklı farklı kutsallık parçalarıyla kurulur. Dünyevi bir mekân ve zamanda, kişileri aşan sonsuzlukla kurulan iletişim ya da bağlantı çok farklı yönlere evrilebilir, değişik şekillerde sonuçlanabilir. Batıl nesne bu iletişimi güvenceye alır, kalıplaşmış bir dizgeye dönüştürür, öteden gelebilecek "sapkın kutsallık" türlerinin önünü keser. Bu sayede dindarların, sonucu belli olmayan bir etkileşimle rahatının bozulması engellenir. Dindar, tanrısıyla aracısız bir bağlantı kuramadığından, birbiriyle tanışık olmayanların arasını bulsun diye, bir arabulucu, moderatör gibi konumlanmış olan batıl nesneler üzerinden kendisinden büyük bir şeylerle iletişim kurar. Bataille gibi söylersek, batıl fetiş nesnesi "genel ekonomi"ye kısıtlar koyar, kutsallıkla alışverişi sınırlar. Kişinin ötesiyle ve sonsuzlukla olan iletişimine ve "harcama"larına belirli kurallar yerleştirir. Dinselliğin esası olan "faydasız harcama" engellenir, dindar kişi ancak bir esenlik beklentisi için dünyasından vazgeçer hale gelir. Konukseverlik yok olur. Kişi başkasını, ötedekini sadece beklentileri için ağırlar.

Dünyevilikte, kutsallıktaki sınırsız genişlik, sonsuzluk, batıl biçimler yoluyla temellük edilir. Varlıkbilim daralır; mevcudiyet, görünür, duyulur olan önem kazanır. Ötedeki varlıklar eğer batıl bir biçime giremiyor, hurafe dolu bir söylenceye sığamıyorlarsa yok sayılırlar. Var olmak, kendini bir şekilde duyurmak, mevcudiyete ve belli bir vücuda sığabilmekle eşanlamlı hale gelir. Öbür türlü sü yokluktur. Böyle kavrandığında, ötedekini, görünmezi anlama ça-



Hieronymus Bosch'un "Dikenli Ta" resminde (1480)
İsa dünyevi kılıklar içerisinde ferdiyet kazanır,
bu dünyaya ait bir yüz taşır.



Büyük İskender'in dileğine Hızır ve İlyas'ın yetişmesi. Cinler ve melekler grotesk bedenler kazanarak en dünyevi öykülere dahil olurlar. Hamse-i Hüsrev Dehlevi, Süleymaniye Kütüphanesi, Hâlet Efendi 377.

bası olarak metafizik, genişletilmiş ve genelleşmiş bir fizikle benzer meşguliyetler halini alır. Çünkü her varlığın müşahhas, duyulur bir karşılığı, eşi ve benzeşi vardır. Bu "genelleşmiş fizik" her varlığı kuşatır, ruhani ya da maddi ayrımı sorunlu hale getirir. Ruhani şeylerin de bir görüngüsü, kendisini duyulara açma, sonlu bir zamanın ve dokunulabilir bir mekânın içinde görünür bir şekli vardır. Batıl mevcudiyet sayesinde ikonlaşan, fetişleşen ötedünya parçaları genelleşmiş bir fiziğin –en iyi olasılıkla görüngübilimin malzemesi– nesnesi olurlar.

Batıl görüngü, kutsallığı erişilebilir, ellenebilir bir mesafeye yerleştirir. Ötedekiyle güvenli bir alışveriş, vahşeti alınmış bir iletişim mesafesi yaratır. Batıl olan, sonsuzun, biçimsizin cisim bulması, kristalleşmesidir. Bu sayede şekilsiz bir varlık alanı görünür temsiller aracılığıyla yeryüzüne taşınır. Oysa batıl nesne, dinsel deneyimin bir yan ürünüdür. Esasen ortaya batıl bir şeylerin çıkması, bu deneyimin sonlandığının belirtisidir. Batıl olan ortaya çıktığında, alışveriş kesilmiş, genel ekonomik işleyiş son bulmuş demektir. Batıllık, ötedekinin geçici bir imgesinin çıkartılmasının, ötedekiyle iletişim sırasında kutsallık parçalarının yeryüzünde resimlenmesinin, şekil bulmasının karşılığıdır. Esasında batıl itikat nesnesi, sonradan bir tapını amacına dönüşür. Yani ötedeki genişlikle, başka olanın çağrısıyla yüzleşmek yerine, dindar, kestirmeden fetiş varlığına tapınmayı, "kısıtlı bir alışveriş" içinde kalmayı tercih etmiş olur.

Bu mantığın devamı olarak şu söylenebilir: Kurumlaşmış, örgütlenmiş, kalıplaşmış belirli ritüeller öneren tüm dinler batıl bir taraf içerirler. Hep farklı şekillerde söylense de, kutsal bir metni ve dinsel tecrübeyi düzene sokan kelamı, manzumesi olan dinler için özellikle geçerlidir bu. Sonsuzlukla, öte tarafla aracısız, ne aradığını bilmez bir mistik gibi tüm bildiklerini unutarak ve bu yüzden de "tehlikeli bir yüzleşme", işte bu tarz kurumsal düzenlemeler yoluyla engellenir. Dindarlık, imkânsızın tecrübesi değil, belirli imkânlar dahilinde yürütülen, vicdanı rahatlatan bir etkinlik halini alır. Sofuca kendine kapanmış, varsayımlarını sorgulamayı bırakmış, içtihat-tan uzak düşmüş bir dindar, ötedünyayla tamamlanmış bir muhasebe, sonuca varmış bir etkileşim, hazır bir iletişim kuracaktır. Ötesiyle sürekli yüzleşen, sonsuzluğu savunmasızca karşısına alan bir dindar bu ağırlığı uzun süre kaldıramaz. Saf dinsel deneyime katla-

namayan, bir zaman sonra sonsuzluğun kalıntılarıyla, yerdeki izleri olan batıl söz, hurafe, metin, resim ya da fetiş nesneyle idare etmek durumunda kalacaktır. Batıl varlıklar bu zorlu, yorucu deneyimi kapatır ve müminler için güvenli, tanıdık bir maneviyata aracı olurlar. Böylece yarı-dindarlar, dünyevi uğraşlarına zaman ayırabilir, yaşamlarını çekip çevirebilirler. Ötedünyayla yüzleşme işini ruhbanla, özellikle de mistiklere terk ederler. Onların hazır maneviyat nesneleri, fetişler yaratmalarını, uydurmalarını beklerler.

Hurafelerin doldurduğu söylenceleri, batıl görüngüleri, mistiklerin kutsallıkla yüzleştiklerinde ortaya çıkan ve "batın" olarak tanımladıkları anlamlardan ayırmak gerekir. Batını olan, açılmamış, görülmemiş olanı görme çabasının sonucudur. Batını bilgi tümüyle gönül gözüyle, sezgiyle açığa çıktığından, duyulara sığmadığından mevcudiyet dışıdır. Batını bilme hiç kapanmayan, sonu gelmeyen bir dindarlıkla olanaklıdır. Batını bilme yolunun peşine düşen mistik, bu arayışının hiçbir anında sofulaşamaz. Sofulaştığında batın anlamlar batıl görünümlele yer değiştirir. Sonsuzluğu cesaretle kat ettiğinden huzur bulamaz. Sürekli imkânsıza, mevcudiyeti aşana dönük bir arayıştır bu. Hiçbir şey bulmamak üzere yapılan bir arama işidir. Mistik kendisini, baş edemeyeceği, akıl erdiremeyeceği büyük boşluğun, doluluğun, karanlığın, göz alıcı aydınlığın içinde faydasızca harcar. Kendisi dinsel deneyimin öznesi olmaz, tam tersine nesnesi olur. Mistik deneyimin sahibi, önünde büyüyen, genişleyen, karartılarla dolu korkutucu boşluğa kendisini bırakır ve başına gelecekleri bekler. Romantik bir tipin yapacağı gibi yazgısının üzerine çıkmaya da çalışmaz.

Yoğun mistik deneyimler yaşamak ya da ötedünyayla karşılaşmak, bir ön hazırlığı, derin bir riyazatı, düşünümü gerektirir. Belirli marifet safhalarını aşamayan sufinin beklenmedik olana karşı idmanlı olması zorunludur. Tanıdık olmayan, sadece belli görülere sahip olanın erişebileceği batını, ezoterik bilgi, dünyevileşemeyen, telaffuza sığmayan, maddeyi aşan ve batıla yüz vermeyen bir bilme yolunun sonucudur. Mistik deneyimin sonuçları dile gelmez, cisimlere sığmaz. Görünürde yalnızca batını bilginin şiddetiyle sarsılan, kendinden geçen bir mistiğin bedeni vardır. Mistik yeryüzüne indiğinde yaşadıklarını hatırlayamaz, söze dökemez. Kesik kesik konuşur, dili sürçer. Ötede dili aşan bir boşluk, anlamsızlık, dolu-

luk, aşırı anlamlılık vardır. Belki de ötesine her Şeyin gizlenebileceği koyu bir karanlık ya da boşluk.

Ancak etrafındakiler onun deneyimini "işe yarar" bir Şekle sorarlar. Herkesin ötesine değmiş ve sonrasında yere inebilmiŐ bu mistiğin bedeni, yarı-kutsal bir ara biçim Şeklini alır. Mistik, dokunduğuna, üflediğine Şifa verir, konuŐtuđunu tanrısal bir esine ortak eder. Bizzat bu bedenin kendisi batıl bir nesneye dönüşür. Mistik öteden getirdiklerini hatırlamasa ya da kendisine saklasa bile, bedenini batıla dönüşmekten kurtaramaz. Cansız bedeni bile etrafındakileri kutsallıkla buluşturabilecek bir güç taşır. Mistiğin ölmüş bedenini saklayan mezarı, türbesi, hemen türbe etrafında kurulmuş köyü, kasabayı ötesiyle buluŐturmaya, barıŐtırmaya devam eder. Mistiğin mezarını çevreleyen kalabalık, onun varlığından artanları gündelik yaşamının bir parçası haline getirir. Çünkü batıl olan, yeri ve ötesini kalabalık için daha anlaşılır, katlanılır kılar; sonlu yaşamlarına bir anlam parçası, ötedekinin, sonsuzda gezinenin izlerini ekler. Böyle, mistiklerden artanlar sayesinde, yarım bir dindarlıkla da olsa kendi yaşamlarıyla uzlaşır, çevrelerindeki anlaşılmazlıkları daha tanıdık Şekillere sokabilirler.



Müslüman hekimler ameliyatta.
Şerefeddin Sabuncuoğlu, Cerrahiyyetü'l-Haniyye, 1465.

Dünyevilik ve Bilimsellik

Dünyevilik dünyada bulunuyor ve yeryüzünde yer kaplıyor olmanın ifadesidir. Dünyevi varlıklar maddeleşmeden, görünür, duyulur kılıklara girmeden, ete kemiğe bürünmeden var olamazlar. Dünyevi ifade zorunlu olarak bir maddeselliğin içinde, belirli mevcudiyet biçimleri içinde ortaya çıkar. Mutlak dünyevilikte ötedünya aradan çekilir, madde üzerindeki gölgesi, karartısı da aradan çekilir. Yere ilişkin olan, gökyüzünün eksik bir yansıması, eksilmesi değil, bir tamlık, "kendine-yeterlik" olarak ortaya çıkar. Mutlak anlamda dünyevi varlık, kendisini sunar – başka imaları, ötedünya izlerini saklamaz arkasında. Bu cisimleşme, başka bir zamana ve yere gönderme yapmaz, "ne ise odur". Kutsallığın girift katları, dünyevi şeylerin derinliksiz yüzeyi üzerinde kaybolur. Tümüyle gündelik varlıkların bir maddesi, ele gelir kılıkları vardır; sonluluğa, yok olmaya ve çözülmeye açıktırlar. Zaman ve yerin ötesindeki anlamlar kendilerine bu sathilikte yer açamazlar. Böyle bir yer bulsalar da, şimdinin içindeki anlık bir görüngü gibi ortaya çıkar ve kaybolurlar. Kalıcı, değişmez varlıkların bilimi olan varlıkbilimin (ontoloji) yerini, geçici varlıkların, belirip kaybolan görünümünün bilimi olan görüngübilim (fenomenoloji) doldurur.¹⁹

Dünyevi olan, "kalıcı olmayan" üzerinde kuruludur. Kalıcılık, ötedünya, maddesiz anlamlar ve sonsuzluk gibi arayışlar, bütün dinlerin ve maneviyat türlerinin esas malzemeleridir. Bedenin ve maddesel olanın silinmesi, geçici olanın aradan çekilmesi, dinsel fikirlerin arkasındaki temel eğilimi oluşturur. Ancak bazı dinler dünyevi-

19. Rönesans dönemiyle başlatılabilecek olan modern dünyayı anlamak konusunda varlıkbilimin değil de görüngübilimin daha anlaşılır sonuçlar üretmesi de bunun sonucu sayılabilir. Modernler, kalıcı olanı değil, daha çok gelip geçici olanı bilmeye ihtiyaç duymuşlardır.

vi ya da geçici olana daha sofuca saldırırken, diğer bazıları görünüp kaybolan görüngülerin sonlu dünyasına daha fazla açık kapı bırakırlar. Bu kapılardan içeri dalan dünyevi ve zındık içerikler, toprağa karışan, yerle barışık düşünme biçimlerine, pagan ya da panteist diyebileceğimiz yaşam pratiklerine aracı olurlar. Bu aralıklardan aşama aşama yere doğru çekilen ötedünya varlıkları, fani olanın maddesine bulaşmaya, sonlu olanda şekil bulmaya başlarlar. Öteden gelenin değdiği sonlu şeyler, liyakatli, kendine yetermiş gibi görünürler. Madde ile madde olmayanın buluştukları ara mekânda mistisizm açığa çıkar. Mistikler bu iki varlık biçiminin arasında yerleşen ve "ara biçim"ler yaratabilen şahsiyetlerdir.

İçinde "esaslı bir şeyler" saklayan maddeleri gözleyen, yoklayan ve eline alan kişiler, maddi olanda saklı bir hakikat bulmaya başlarlar. Bu, aynı zamanda, başlangıç düzeyindeki bilimsel bakışın ve merakın tarifidir. Böyle bir düşünsel yatkınlıkla bakıldığında, maddenin tefekküründe, ele alınışında da hakikatli, esaslı bir şeyler yakalanabilir. Ötedünyanın değdiği varlıkları tetkik eden ve bu yüzden de kendi inandıklarından dünyevi şeylere doğru aralıklar bulabilen bu ilk "bilimciler", yeryüzünde inançlarının izlerini bulabilir, yerle ve dünyevi şeylerle daha barışık yaşayabilirler. Ancak, ilk bilimciler için ele alınan madde henüz bilimsel bakışın şeyleştirdiği nesne değildir. Dünyevi şeylerin, yersel madde kalabalığının üzerindeki ruhani katlar hâlâ asılı durmaktadır. Maddenin algısına ötedünya biçimleri bulaşır, eşyanın hakikatine kutsalın tecrübesi şekil verir. Rönesans dönemi İtalyan dinsel resminde olduğu gibi, dünyalı şeyler ile kutsal şeyler iç içe, birbirine karışmış halde, antik yaşamda olduğu gibi, denge içinde aynı mekâna ve zamana sığarak yaşayabilirler.

Dünyevi kültürün ilk biçimleri, kutsallığın tecrübesini dışlamaz. Bir zamanlar yerde ve bu dünyanın sakinleriyle iç içe yaşayan ötedünyalıları yeniden yeryüzüne çekme çabasıdır bu. Eski Yunan'ın dünyası bu iç içeliğin kusursuz bir yansımasıdır. Doğa olarak tercüme edilen *physis*'in onlar için sadece fiziksel bir karşılığı yoktur. Onların doğası kendisini çoğaltan ve fiziksel olmayanı, görünen, görünmeyen tüm varlık türlerini de kuşatan bir genişliktir.

Özellikle Rönesans dönemiyle birlikte dünyeviliğin tanımı, He-lenlerin yerdekileri ve doğayı anlama biçimine yaklaşır. Her döne-

inin insanı için ötedünya, henüz yerin üzerinde asılı bir karartı gibi görünür. Bu kavrayışta, özellikle Aydınlanma Çağı'nın şeyleşmiş ve ele gelir, maddesine eş olmuş doğa ve yer kavrayışı henüz tam ifadesini bulmamıştır. Doğa, mevcudiyete sığmayanı da kendisine katarak çoğalan, akla sığmaz bir yan saklamaya devam eder. Doğa, Rönesans'ın dinsel resimlerinde olduğu gibi, yukarıdan bir yerlerden inen ve yeryüzünü aydınlatan bir ışımının içinden açıklık kazanır. Karanlık dünyayı ancak kutsallıktan yayılan bir ışımaya aydınlatabilir. Kendinden türeyen, kendi aydınlığını taşıyan bir dünya kavrayışı henüz tam oluşmamıştır. Madde kendi kendini açıklayamaz, sırrını ifşa edemez henüz. Rönesans'ın Helenlerden ödünç aldığı bu dünyanın varlıkları, hâlâ başka dünyaların ışımasıdır. Bu varlıklar kutsallığın kılık değiştirmiş halleri, şekilleridir. Arkadaki büyük tanrısallığın içindeki varlıklar ayırt edilmeye başlamış gibidir. Bilimsel düşüncenin çıkış yeridir burası. Yani maddesini başka kayıtlardan kurtulmuş olarak ele alabilme becerisinin gündoğumu. Nesne, arkadaki büyük öznenin belirlenimlerinden kurtulduğu yerde, kendisini ele vermeye, sırlarını birer birer açmaya başlar. Bilimsellik, nesnesini başka belirlenimlerden yalıtın ve korkmadan eline alan cesaretli bir tavrın devamıdır. Bu yüzden de dünyevileşen bakışın bir uzanımıdır – belki de sapması. Öteden gelen suretlerin, izlerin yerdeki nesnelere bulaşmasına izin vermeyen bir çalışma biçiminin sonucu olarak bilimsellik, aydınlanmayla birlikte, ilk nüvelerini bulduğu Aristoteles'in yaklaşımından çok farklı yerlere açılacaktır. Aristoteles eline aldığını ve gördüğünü açıklarken, çok farklı güçlerin etkisi altında biçim bulan ve henüz şeyleşmemiş varlıklardan söz etmektedir. Birçok başka şey Aristoteles'in araştırdığı şeye bulaşır. Ele aldığı şeyin yerini, dünyadaki yerini tam bulamamış belirsiz, ara varlıklar alır. Başka güçler bu nesneyi kendini safça ifade etmekten alıkoymaz.

Heidegger'in deyişiyle "el altında hazır bulunan" bir doğa ve şey kavrayışının ortaya çıkışı, dünyevi bir görgünün devamı gibi görülebilir. Bilimsellik böyle tanımlandığında, dünyevi görgüden yola çıkan ve ilgisini yere ve etrafındaki maddi dünyaya çeviren bir bakışın aşırılık biçimi olarak tarif edilebilir. Bu şekilde bilimsel düşünce, dünyevi bir sofuluk biçimini alabilir. Yani her şeyde ötedünyayı bulan bir sofuluk, içerik değiştirerek bu kez yer yüzeyinde

tekrar edilmektedir. Bilimin gücüne ve maddi evrene duyulan güven, tanrıların geri çekilmeye başladığı bir dünyaya yeni bir sofuluk katar. Bilimsel düşüncenin nesnesi, kendisine yeten, kendini açıklayabilen kendilikler halini alır. Yukarılardan gelen bir ışımaya ihtiyaç duymadan kendi ışımalarını yaratan nesneler, *monad*'lardır bunlar. Bu düzeyde sonsuzluk, yerdeki nesnelerin çeşitlemelerinden, iç içe geçişlerinden kurulu bir genişlik olarak tanımlanır. Böyle bir kırılmayla birlikte kozmolojinin yeni nesnesi, sonsuzca küçük ve büyük şeyler olur. Sonsuzluk akıl almaz, şekle sığmayan varlıkların değil de, duyuları aşan, ancak yine de mevcudiyete sığan varlıkların yerleştiği bir genişlik olacaktır bundan böyle.

Dünya ellenebilir ve duyulara açık bir mekân sayıldıkça, bilimsellik için zorunlu seküler, dünyevi alan da açılmış olur. Bu dünyevi mekânda, nesnesini tüm sakınımlardan kurtulmuş olarak ele alarak, önce anlayıp sonra biçim vermek isteyen meraklı bakışların önü açılmış olur. Mihail Bahtin, böyle bir dünyevileşmenin bilimsel bakış için önemini açıkça ortaya koyuyor:

Dünyanın dostane bir şekilde fethi, bu dünyaya ait yeni bir bilimsel bilginin de yolunu açar; korku ve dindarlık yüzünden insandan yabancılaşmış, hiyerarşik ilkenin nüfuz ettiği bilgi, serbest, deneysel ve materyalist bilgiye açık değildi. Dünyanın popüler anlamda fethi, bütün yabancılaşmayı yıkar, askıya alır; dünyayı insana ve bedenine yaklaştırır, onun nesnelere dokunmasına, onları sınamasına, her açıdan incelemesine izin verir, onların içine girmesine, içini dışına çıkarmasına, onları her türlü fenomenle karşılaştırmasına, ne kadar yüceltilmiş ve kutsal olursa olsun çözümlemesine, tartmasına, ölçmesine, denemesine olanak tanır. Ve bütün bunlar, maddi duyusal deneyim düzleminde yapılabilir.²⁰

Dünyevileşme, yerin kozmosla ve başka dünyalarla olan bağlarına yeni biçimler verir. Yer, insanların merakına açılmış sonlu bir uzay halini alır. Yeryüzü bundan böyle, ne bir kefaretin ne de ötedünyaya yönelik bir hazırlığın, çileciliğin mekânıdır. Tanrısallıkla ve maneviyatla bağları çözölen dünya, kendi ilkesine sahip, kendisine yeten, insani bir yer haline gelir. Sonsuzluk, artık yerden uzaklarda değil, dünyevi farkların, maddi ayrımların içinde aranabilir.

20. Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı, 2005, s. 412.

Aydınlanan aklın ele aldığı maddede bulunduğu sonsuzluk, şöylece yeniden liyakat, kendilik kazandırıyor gibi görünse de, kişinin eline aldığı bulguladığı şey, kendi içindeki sonsuzluğun bir yansıması da olabilir. Descartes'ın bulguladığı bu içsel, öznel genişlik içindeki akıl sahibi kişi, duyduğu ve eline aldığı her şeyi anlayabileceği kanısıyla etrafını izler, dünyayı algılayabileceği şemalar kurar. Madde, yine gölge altındadır ama bu kez kendisini bulgulamak üzere zor kullanan bir öznenin gölgesidir üzerine düşen. Yerdeki şeyler için tek fark, sonsuzluğun odağının ve çıkış yerinin değişmesidir. Kartezyen düşüncede şeyler kendisini açıklıyor görünürken, bakan özne kendi içine dönerek, oradan bir tarif, kendi içsel sonsuzluğuyla yoğrulmuş bir ifade çıkarır. Nesnesinde kendisini izler.

Yani özetle Rönesans dönemiyle birlikte aydınlanmış bakış, tam da yerdeki, yakındaki varlıklara dönmüşken ve dünyaya gözlerini safça açmışken, tutup başka bir sofulukla kapanır, kendi öznelliğinin büyüüne kapılır, sahip olduğu aklın ihtişamıyla kendinden geçer. Dünyanın yüzeyi, dışarıyı yeniden kararmış, Heidegger'in presokratiklerde bulunduğu şekliyle, şeylerin "ilksel görüşü" tekrar kaybolmuş gibidir. Dünyevilik yoluyla saklı varlıkların üzerini açan kavrayış, yeni bir sofuluk içinde kaybolmaya başlar. Bu haliyle aydınlanmanın kendisi bir yandan da beklenmedik şekilde bir kararma, bir "üstünü örtme çağı" olur. Aydınlanma eleştirelliği olduğu kadar, tersine, yeni bir sofuluğu, kapanmayı ve metafiziği de biçimlendirir. Bu döneme bir tepki olarak ortaya çıkan Romantizm, kaybolan karartılara, sonsuzluğa ve metafiziklere yeniden hayat verme girişimi gibi görülebilir. Kaybolmuş diğeri, ötedeki, akla sığmaz olan sanki Romantizm ile birlikte yeniden yüzeye çıkar. Romantizm dünyanın üzerindeki gölgeyi, kararmayı, anlaşılmazlığı geri çağırmaktadır.

Bölüm 2

Dünyevilik: Tarihsel Bir Arkaplan Denemesi



Dünyevi kalabalıklar en belirgin şekilde kentlerin pazar yerlerinde görünür olurlar. Bu kalabalık sonradan evine çekilerek "sessiz yığınları" meydana getirecek. 1580'de Anvers.





Çarmıhta İsa kusursuz bir "ara biçim" olarak ortaya çıkar. İsa kendi acısı, sonluluğu ve yaralanabilirliği üzerinden yerdekileri kutsallıkla buluşturur. Yaklaşık 1501-2 tarihli "Çarmıh Taşıyan İsa" resminde Hieronymus Bosch'un daha farklı bir yorumu var: Bosch için yer, kötülük dolu bir iç içe geçmenin mekânıdır. İsa bu kaynaşmadan uzak durmak, kaçıp kurtulmak ister gibi bir görüntü sergiler.

Ortaçağ'ın Ara Mekânları

Avrupa'nın Ortaçağ'ını tasvir eden resimli ya da yazılı kaynaklarda gündelik yaşam yoğun bir kutsallıkla zındıklığın iç içe geçtiği bir tablo olarak canlandırılır. Ötedünyalılarla dünyevi varlıklar aynı resimde yan yana durur, birbirine karışırlar. Yaşamın kutsal ve dindışı boyutları bir arada çelişkili bir görüntü sunmazlar. Kutsal mekânlardan dindışı mekânlara geçiş çok rahat yapılabilecek bir şey gibidir. Bu iki alan arasındaki bölmeler ve geçişler çok belirgin, katı görünmezler. Özellikle Ortaçağ sonu Flaman resminde bu iç içelik daha da belirginleşir. Kiliseye ayin için giden kalabalıkla, bir halk eğlencesinde meydan yerini dolduran kalabalık birbirinden kolay ayırt edilemez. Kutsallık ve dindışı, dünyevi alanlar arada bir yerde şekil değiştirir, birbirine dönüşür. Kutsallık, gündelik dünyada değişik kılıklar aldığı gibi, gündelik yaşamı da kutsal görünüm-ler doldurur. Bu dönemin sakinleri, modern zamanın insanları gibi, dinsel ile dünyevi alanları kesin sınırlarıyla ayırt edemezler:

Hayatın tümü dinle o kadar doluydu ki, ruhani olanla dünyevi olan arasındaki ayrım her an gözden kaçırılma tehlikesi taşımaktaydı. Bir yandan olağan hayatın her şeyi kutsallaştırılırken, öte yandan da gündelik hayata ayrılmaz bir şekilde bağlanan kutsal şeyler aşağılara inmekte ve sıradanlaşmaktaydılar.¹

Kutsallığın deneyimi gündelik geliş gidişten çok ayırt edilmediği için kolayca birbirine dönüşür, iki dünya arasında varlıklar yer değiştirir. Özellikle gündelik ve dünyevi olanı ruhani olanla buluşturan cenaze, evlilik, doğum gibi törenler, bu değişim için uygun bir ara mekân yaratırlar. Tüm bu törenler dinsel birer ayinin parçası gibi gerçekleştirilir. Özellikle kent ya da kasabaların ana meydanlarındaki katedral veya kiliselerin çevresi dünyevi geliş gidişin

1. Johan Huizinga, *Ortaçağın Günbatımı*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge, 1997, s. 228.

en yoğun olduğu mekânlardır. Kentin kalbi buralarda atar, tüm alış-verişler buralarda yapılır. Üstelik etrafta dolananlar için katedraller ve kiliseler azamet ve şatafatlarıyla uyuşmayacak ölçüde erişilebirlidir. Kutsal taş yapının büyük ahşap kapıları her isteyen için açıktır, kişi evine girer gibi girer. Kutsala ilişkin herhangi bir sakınım, mahremiyet, bir mesafe kalmamış gibidir.

Dindışıyla kutsalın, ara bir mekânda aracısız olarak karşılaşmasıyla, yarı bedensel yarı ruhsal ara türler ortaya çıkar. Halkın düş gücünün ürünü olan, hem maddeyi aşan hem de maddeye sığan biçimlerdir bunlar. Hayaletler, cinler, gulyabaniler, hurafeler gibi... Kutsallık bu biçimler dolayısıyla resimleşir, bedenleşir, maddileşir ve dolayısıyla dünyevileşir. Kilise de, etrafındaki kalabalığa hoş görünebilmek için bu pagan, putperest resimselliği desteklemekten kaçınmaz. Kutsallıktan gündelik yaşamlarına doğrudan çıkışları yakalayabilen dindarlar, daha bir katılımcı olur, zındıklaşan bir dinsel yaşama çekinmeden katılabilirler. Ruhbanlar da bunun önüne geçmezler. Kilise istese de ezoterik, batını bir dinselliği destekleyemez. Çünkü kilise tüm dünyevi iktidarların karşısında başka bir iktidar odağıdır ve taraftarlarını artırmak, onlara barışık bir evren sunmak zorundadır.

Ortaçağ'ın dinle doldurulan gündelik yaşamında, ruhani olanla, dünyevi olan arasındaki ayrım sınırları neredeyse kaybolur. Kutsallık gündelik içeriği de içine alacak şekilde genleşir, sınırları yeniden çizilir ve tanımlanır. En temel gündelik etkinliklere bile ruhani dünyanın sakinleri musallat olur, bedenle ruh arası ara türler, ötedünyanın karartıları her yerde dolanır. Böyle bir mekânda yaşayan Ortaçağ insanı, tüm "medeni olmayan" insanlar gibi, ya dünya zevklerinden tam arınma ya da dünyevi hazlara sınırsızca dalma gibi iki karşıt tavır arasında gidip gelirler. Dinsel ve dindışı olanı modernler gibi kesin sınırlarıyla ayırt edemeyen bu insan türü için, yoğun bir tamahkârlık ve çilecilik aynı kişinin aynı gününde dahi birlikte ortaya çıkabilir.² Süfli bir dünyaya dönük her tür ilgi, aniden öte-

2. Tamahkâr olmak, dünya zevklerine bulanmak ve bu dünyaya fazlaca dönük olmak Ortaçağ'da esaslı bir günahken, Rönesans sonrasında özellikle de Protestan etiği tarafından kısmen meşrulaştırılır. Kapitalizmin baskısı altında dünyevi olan belirli bir sofulnessa çerçevelenir, çünkü sermayenin yüzü dünyaya dönük olmak durumundadır.

dünya sevgisi şeklini alabilir. Yaşam alanları zıtlaşır görünürken, aniden birbirine dolanabilir, dindarlıkla sefahat iç içe geçebilir. O zamanın insanı için dindarlıkla dünyevi zihniyet arasında çarpıcı bir birliktelik vardır. Farklı görünen bu iki alan beklenmedik yerlerde bir araya gelebilir. Bu zamanlarda dindarlık da, gösterişli bir dünya sevgisi de sınırlarına kadar taşınabilir. Ara mekânları dolduran kalabalıkların ya da halkın dindarlığı, çile ve cezbeyi buluşturabilir. Bu tür bir dindarlık, belirli bir ibadet yolu önermez, daha çok teopatik, tutkulu bir dinselilik yaratır. Tanrı sevgisi, aşırı duyumsal fantaziler ve hezeyanlar şeklinde dışavurulabilir. Sınırlar çok belirgin olmadığında dindarlık rahatlıkla pagan ya da panteist bir kutsallık kavrayışına evrilebilir. Maddi manevi, hayatın bütün görünümüne tanrısallık yakıştıran ve kutsallığı çok değişik kılıklara sokabilen bu insanlar, ellerine geçirdikleri her varlığa tapabilecek bir yatkinliğe erişebilirler. Her yerde tanrılık gören bir dindarlığın yardımıyla, bayağı şeylerde bile kutsallık yakalanabilir. Tüm bu nedenlerden ötürü halk dinini sapkınlıktan ayırt etmek zordur.

Halk dindarlığı, şekilli, maddiliği olan ifade biçimleri yaratır. Halk dindarlığıyla açılan bir ikonografi içinde özellikle dinsel kavramlar için, şekilli, resimsel, temsili, bedensel karşılıklar uydurulur.³ Saf simgesellik düzeyi aşılar, ruhani ve bedensiz varlıklara alegorik temsiller yakıştırlır. Sırlar dünyasının varlıkları, belirli biçimler altında görünür şekillere sokulur, alegorik hikâyelerin parçası yapılır. Alegori, ruhsal ve fikri düzlemdeki soyutlamaların, çeşitli figürlerle eşleştirilmesi işidir. Şekilsiz düşünceler, sözlü, yazılı ve resimli temsiller yoluyla yaşama karışır. Maddesiz ifade, alegorik kavrayışın içinde cisimleşir, hacim kazanır.

Alegorik düşüncenin bir devamı olarak, halk düşüncesinde kalıplaşmış, atasözlü ifade yaygınlaşır. Atasözü, belirli bir anlam akışına taşlaşmış hazır karşılıkların yüklenmesidir. Popüler dünyada birçok durum kalıp deyişlerle, atasözleriyle dile getirilir. Akıl yürütme işinin, her durumun kendi özgünlüğünü tartma çabasının yerine, hazır bir atasözünün bildik çerçevesine başvurulur. Hatta birçok halk şairi, dizelerini atasözleriyle kurarlar. Düşünce akışları,

3. Örneğin böyle bir yatkinlikle bakıldığında günah denilen soyutlama, "vücutta bulunan soğuk ve yoz bir sıvı" olarak adlandırılabilir.



Resmin üst kesiminde dördüncü ve son kez ölen Circis'i meleklerin gömmesi, altta ise Samson'un tapınağı yıkması gösteriliyor. Zübde'tü't-Tevârih, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 1973.

Dinsel resimlerin neredeyse tümünde Yer ile Gök karşıtlığı kompozisyonda bir ufuk çizgisiyle ya da bir dağ silsilesiyle giderilir. Yer ve Gök iki ayrı resim gibidir: Üstte Göksel Krallık vardır, yerde ise yeryüzü kralları. Çoğu resimde de ölüm ve kötülük yerden de kovularak, kompozisyondaki üçüncü bir kuşağa, yerin, toprağın altına itilir.



Jan van Eyck, "Son Hüküm",
1420-25, Metropolitan
Sanat Müzesi, New York.

atasözleri ve hazır deyişler şeklinde billurlaşıır. Gündelik karmaşayı basitleştiren birer işaret, birer anlam tortusu halinde taşlaştıran atasözü, bir işaret ve resim sevgisinin de yansımasıdır. Ortaçağ boyunca tüm büyük soyların kendilerine birer arma uydurmaları da bunun bir kanıtıdır. Bu yönüyle Ortaçağ'ın kültür iklimi esasen, modern zamanlarda olduğu gibi, şeylerdeki bireysellik ve farklılığın fazlaca önemli olduğu ve farklılığın bir resim şeklinde ifade edildiği bir kültür yapısıdır. Bu kültürü soluyanlar için, her kavram ve anlamın şekilsel bir karşılığı olmak durumundadır. Şekil son sözü söyler ve tüm kuşukuları silen hazır bir anlamı, hazır deyişler ve atasözleri gibi zihinlere işler.

Resmin hükmü altındaki bu zamanlarda, Descartes'ın yöntemli şüpheciliği ve eleştireliliği bir kırılma, modernliğe bir giriş bildirisi-
sidir. Şekillerin ve biçimlerin ötesinde, aklını zorlamaya karar vermiş bir düşünürün bildirisi-
sidir bu. Her fikrin ve anlamın bir şeklinin olduğu bir dönem için oldukça önemli ve cüretli bir çıkıştır. Ancak Descartes'ın bu çıkışı yaptığı zaman, akıl yürütmelerle iç içe geçmiş körlemesine fikirler, kalıp ifade ve düşünüş tarzları vardır ortalıkta. İçlerinde bulundukları fikri yoksunluğu kapatmak için, dönemin düşünürleri çoğu zaman belagat sanatına sığınır. Belagat, arkadaki düşünsel eksikliği süs yardımıyla kapayan etkin bir araç sayılabilir. Sözlerin belirli bir anlamı açmadan, sadece kendisi için açılması, şık ve tumturaklı görünen cümlelerin peş peşe sıralanmasıyla, dinleyici arkadaki kofluğun farkına varamadan söz tamamlanır. Sözdeki içerikten çok, biçimi, dış görünüşü, plastik katı öne çıkar. Söz, belagat yardımıyla sıvanır, sağlamlaşır, arkasını göstermez olur.

Ortaçağ kültürü içinde, kalabalıkların dünyevi kültürünü, ötedünyaya dair ödevlerle uzlaştıracak ara biçimlere çokça rastlanabilir. Şövalyelik ülküsü, bu türden uzlaştırmacı bir motiftir. Estetize edilmiş bir yaşam şekli olan şövalyelik, farklı bir sofuluk, ama dünyevi kökleri de olan bir dinsel pratik önerir. Öyle ki ortaya bir kahramanlar tapınısı çıkar ve dindışı eylemlerin sahibi, yarı efsanevi kimi şövalyeler aziz ilan edilir ve dinsel takvimde kendilerine birer yer bulurlar. Şövalyeler, feodal yapı içindeki konumlarından bağımsız olarak, yarı gerçek yarı mitik kişilikleriyle, hem bu dünyaya hem de ötedünyaya ait bir varlık sayılırlar. Şövalye bu yüzden,

bir ara biçimdir. Bu dünyanın aşklarını yaşayan ve bu dünyadaki düşmanlarıyla savaşan şövalyeler, dünyevi bir etik çerçeve önerirler, ama kilisenin ödevlerinden de fazla uzaklaşmadan. Şövalyeler, kilise istedikçe Haçlı ordusuna katılır ve kutsal ödevlerin peşinde uzaklara gider, "karanlık güçler"le çarpışırlar.

Modern zamanlara girerken tümüyle romantik bir ideal olarak yaşatılan şövalye sınıfının yarı kutsal konumu ve büyüğü, feodal ekonomik ve sosyal bağlantılar çözüldükten sonra bozulur ve kaybolur. Şövalyeliğin büyüğünün bozulması, biraz da yüz yüze savaşmanın sona ermesine, uzaktan ve modern çarpışmanın başlamasına bağlanabilir. Örneğin topun bulunmasıyla birlikte şövalyeler eskisi gibi savaşamaz duruma gelirler. Özellikle Ortaçağ sonlarından başlayarak savaş biçimleri kaçamak yaklaşımlardan, sızmalardan ve beklenmedik akınlardan ibaret hale gelmeye başlar. Düşmanına cepheden ve doğrudan saldıran bir savaşçı tavrın taşıyıcısı olan şövalye, bu "mertliği bozulmuş" ortamda tutunamaz olur. Mitik şövalyelik zihniyeti, iyi savaş stratejileriyle sürekli çatışır. Şövalyece idealler içinde, "çarpışmalarda hâlâ bireysel bir karakter" arayanlar, "Estetik uğruna stratejiyi feda edebilirler. En iyi komutanlar, hatta bizzat krallar, birçok sefer kendilerini romansı bir maceranın tehlikelerine atmışlardır."⁴ Yani "yeni zamanlara ait bir ses", modern bir tını bu zamanlarda ortaya çıkar ve bu ses şövalyelik ülküsünün sonunu ilan eder. Dünyevi bir şan peşindeki şövalyelik, hayatın yüceltildiği bir ideale karşılık gelir. Gürültülü ve tutkulu Ortaçağ için şövalyelik, kiliseyle birlikte önemli bir etik ve estetik harç işlevi görür. Şövalyeliğin "yarı-dinsel" masalları, kahramanlık ülküsüne sahip kalabalıklar için çok önemli dinsel bir harç işlevi görür. Şövalye ve aziz motifleri, kalabalıkların zındık dünyasını maneviyatla dolduran iki önemli anlam kaynağıdır. Şövalye bu dünyayı kutsarken, aziz uzlaştırmacı varlığıyla ötedünyayı korkunç bir yer olmaktan kurtarır. Biraz da onların sayesinde bu dünya ötedünyaya dolanır, birbirinin uzanımı, devamı olur, yaşam ve ölüm birbirine bitişir.⁵

4. Johan Huizinga, *a.g.y.*, s. 147.

5. Korkusuz şövalyenin yeni dünyadaki devamı ve karşılığı ise Ortaçağ sonlarında ortaya çıkan, daha ılımlı ve incelmış *gentleman* tipidir. Şövalyeliğin de-

Ortaçağ sonlarında bir ara biçim olarak şövalyeliğin gözden düşmesiyle birlikte başka bir romantizm türü, kırsal yaşam düşü ortaya çıkar. Kırsal yaşamları yücelten bu kavrayış, basit, pastoral yaşama yönelik bir ilgi şeklini alır. Kilisenin ve şövalyece yaşayışın tumturaklı ve törensel tavrından da bir kaçış anlamına gelen bu ilgi, bir yandan da halkın gündelik yaşamını yüceltmek anlamını taşır. O dönemlerde, Ortaçağ'ın görece güvenceli yaşamı ve kısıtlı da olsa refahı içinde nüfus artmış, kalabalıklar yüzünü göstermiş, tercihlerini dayatmaya başlamıştır artık. Kendi dinsel tavırlarını da yaşamları gibi basitleştirmekten yana davranan kalabalıklar, dolambaçlılıktan, karmaşıklığından kurtarılmış, dünyevi katman ağır basan bir dindarlığı yerleştirdiler. Protestanlığın ve reformasyonun ardındaki güç, kısmen de olsa bu yatkınlıkta aranabilir. Bu değişimde, senyörünü kaybetmiş, serflik bağlarından kurtulan ve kendi küçük toprağını işlemeye başlayan köylünün de kültürel ağırlığı bulunabilir. Tüm karmaşık alegorilerin ve basit bir yaşama sığmayan tumturaklı dinsel tavırların yerine kalabalıklar, yaşadıklarında, gördüklerinde, okuduklarında basitlik, akı yormayan, zorlamayan tarifler ararlar. Aziz mesellerinde ve şövalyece hikâyelerde kendilerine ne kadar ölçülü davranışlar öğütlense de, dünyevi kalabalıklar gördüklerine ve duyduklarına doyasıya katılmak isterler. Basit ve sadeleşmiş bir dünya görgüsü arayışı içine girerler. Helenler gibi, gördüğünün ötesinde anlamlar aramayan, şüpheyeye düşmemiş bir görgüdür sahip oldukları. Bu tavra sonradan Rönesans insanı da sahip çıkacaktır. Feodal işleyişten özgürleşen serflerden ve köylülerden oluşan kalabalıklar bir sadelik ve basitleşme arayışı içine girer. Olan biten basit şekillerle anlatılmalıdır onlara. Sonradan bir kısmı kentli burjuvalara dönüşecek olan bu başıboş kalmış insanlar için yalnızca kutsal şeyler değil, gördükleri tüm varlıklar resmedilmeye değerdir. Böyle alıcılar bulan Kuzeyli ressam, Ortaçağ sonlarından başlayarak her şeyin resmini çizer, gördüklerini zındık bir dünyaya görüşünün içine yerleştirirler. Johan Huizinga Avrupa Ortaçağı'nın sonu olan 15. yüzyıl dindarlığını benzer şekilde tarif eder:

vamı olan soylu, *gentleman* sınıfının aşırılıklarıyla, köylülerin sade yaşamları arasındaki karşılık da bu dönemin eseridir. A.g.y., s. 155.

Bu dönem, kutsal olan her şeyi temsil etme, dinsel şeyleri çizgileri belirgin bir gravür gibi zihinlere nakşolacak belli bir biçim içinde anlatma konusunda emredici bir ihtiyaç duymaktadır. Maddi temsile yönelik bu eğilim, dinsel düşüncüyü aşırı dışsallaşma, maddenin içinde donma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmaktadır. ... Sonsuz, sürekli olarak sonlu'ya indirgenmekte; esrar atomlar halinde ufalanmaktadır. Her kutsal esrara, tıpkı deniz kabuklarının bir geminin gövdesine yapıştıkları gibi, onu gerileyen tek bir inanç tabakası ilave olmaktadır.⁶

Her tarihsel dönem, kalabalıkları ötedünyayla uzlaştıracak kendi ara biçimlerini, protokollerini üretmek durumundadır. Ortaçağ süresince bu işlev azizler ve şövalyeler yoluyla karşılanmış gibi görünüyor. Ara biçimler üzerinden, halk mahrum edildiği kutsal şeylerle bazı dolayimler üzerinden buluşma imkânı bulabilir. Belirli bir kutsallık türü, ulaşılabilir olmadığında ya da dünyeviliğe direndiğinde, yavaş yavaş kalabalıkların ilgi alanından uzaklaşır, unutulmaya terk edilir. Ardından yeni ve "sapkın" kutsallık biçimleri ortaya çıkar. Dolayısıyla ara biçimler, doğrudan olmasa da tüm dinsel otoritelerin desteklediği bazı dolayimler yaratırlar. Çünkü saf bir dinsel deneyim olanaksız gibidir. "Orta halli bir dindar" için ruhsallık belirli biçimlere sokulup, belirli yollardan anlaşılır kılınmadan deneyimlenemez. Ortaçağ'da dinsel hikâyelerin şekilli ve alegorik anlatımı bu tür dolayimlerin en basit örneğidir. Gizli varlıkların maddi temsillerini ortaya çıkarma hevesi bunun yansımasıdır. Özellikle İsa'nın bedeni güçlü ayrıntılarla tasvir edilir, bu sonlu bedende açılmış yaralar ve kesikler gerçekçi bir şekilde ifade edilir. İsa, neredeyse kanlı canlı olarak yeryüzüne geri çağrılır ve tapını nesnesi, fetiş halini alır. Bir süre sonra, aşırı somutluk peşindeki obur bir dindarlık içinde, kusursuz bir ara biçim olan İsa'nın bedensel temsili maneviyatını yitirerek, estetik ve neredeyse erotik fantazilerin malzemesi haline gelir:

(Ortaçağ'da) Roman sanatının İsa'ya ve annesine verdiği katı ve hareketsiz, sonsuza kadar uzak figürlerle yetinmek mümkün değildi. Dinsel hayalgücü, tıpkı bütün göksel varlıklar için olduğu gibi, İsa'ya dünyevi hayattan devşirdiği bütün renk ve biçimleri yüklemişti. Dindarca fantazi bir kez serbest kalınca, bütün iman alanını istila etmiş ve kutsal şeylere özen-

le yoğrulmuş bir biçim vermişti. Yalvarma hareketi yapan kollar, tanrısal-
lığı yeryüzüne indirmeyi başarmıştı.⁷

İnanç biçimleri resimsel olanla fazlaca yüklendiğinde, bedensiz varlıklar ete kemiğe bürünür, maddileşir, renklenir ya da taşlaşır. Ötedünya varlıkları daha kavranabilir, ölçülebilir, daha insani ve daha az korkutucu görünür. Biçimsiz bir tanrısallığın resimli karşılığı yaratılır, her kutsal kavrama belirgin imgeler, ele gelir karşılıklar uydurulur.

Resimsel ve plastik ifade biçimleri Ortaçağ'da yazılı ifadenin üzerine kapatır. Görünür biçimler, fikirsel olanı boğma tehdidi taşır. Görme duygusu önceliklidir. Kavramlara şekilli karşılıkların yakıştırıldığı alegori merakı da bunun kanıtıdır. Parlak, göz alıcı ve göz boyayıcı varlıklara yönelik bir ilgi, yer yüzeyine sığan bir görkem, şatafat arayışıdır bu. Güzellikle, ışık, parıltı aynı anlama gelmektedir adeta. Bunun sonucunda resme ve şekillere düşkünlük, belli bir düzeyden sonra, süse ve şatafata düşkünlük şeklini alabilir. Detay düşkünlü sanatkarlar, tuhaf ve aşırı yüklü biçimler, tümüyle kendisine kapanan ve kendi içinde detaylanan, süs nesneleri ortaya çıkarırlar.

Resim, eğretilme ve mecazlar şeklinde temsil edip serbest bırakmaz anlamı. Eklenen her detay, ortaya çıkan işi kendi halinde bir süs nesnesi, başboş, dekoratif bir unsur haline getirir. Ortaçağ saraylarında ve şatolarında bu örneklerle fazlaca rastlanabilir. Sözgelimi Paris'teki birçok başka mekân gibi Versailles sarayı, içindeki ve etrafındaki süs kalabalığıyla, böyle bir görkemin en güzel örneği sayılabilir. Görkem arayışı, sanki "boşluk korkusu"nun sonucuymuş gibi, detayların sonu gelmez. Detayın son bulunduğu yerde, nesne kendi içine çökecekmiş gibi korku yaratır. Gösterişli olanla

7. A.g.y., s. 389. Oysa Ortaçağ'dan çok uzak bir zamanda ortaya çıkan Eski Mısır resminde, kutsal şeyler tümüyle farklı bir yaklaşımla resmedilirler. Ancak tali ve ikincil varlıklar, bazen tam bir ayrıntı tutkusuyla ve görüldüğü gibi çizilirler. Örneğin hayvanlar ve kölelerin bir ayrıntı zenginliği içinde, nasıl görünüyorsa öyle çizildikleri kolaylıkla fark edilebilir. Buna karşılık kutsal varlıklar göründükleri gibi olamayacaklarından, oransız, ölçüsüz varlıklar gibi çizilirler. Taşdıkları büyük sır görünümelerini çarpıtır, ölçülerini bozar. Bu yüzden temsil-leri detaylandırılmamalı, görünümleri basit çizgilerle sunulabilmelidir. Onların temsillerinde ayrıntılara girmek resimleyenin haddini aşan bir iştir.

güzel şeyi birbirinden ayıran sınır bozulur ve gösteriş, şatafat alıp başını gider. Bu estetik tavırda gösteriş ile hakikat birbirinden ayırt edilemez olur. Dekor ve süsleme bir süre sonra nesnesini silmeye, içini boşaltmaya, boğmaya başlar. Biçimsel süsleme aşırıya vardığında yapıtı istila eder. Abartı ve aşırı yükleme, kendisinden başka bir şeyi anlatamaz olur.⁸ Bu abartı ve ihtişam tutkusu yalnızca yapıtlarla sınırlı kalmaz, giyime, dekorasyona ve peyzaja da yansır.

Ortaçağ Avrupası'nda bir heykel ve resim bolluğu ortaya çıkar. Bu detaylı temsiller üzerinden, tanrısal varlıklar sık sık yeryüzüne inerler. Üstelik kilise de bu hayalgücünü besler, popüler ikonografiye malzeme sunar. Tanrı, özellikle İsa'nın bedeni üzerinden, yük-sünmeden, kibirsizce, samimiyetle karışır gündelik hayata. Kutsal şeyler, cüretle ele alınır, maddi temsillere aracı olurlar. Tanrısal evrenin sakinleri insanbiçimli şekillerle yeniden çizilirler. Kutsal şeylerle olan bu içli dışlılık, tanrısal varlıkları somut şekillerde temsil etme isteği, sırlarla dolu bir âlemi yeryüzüne taşır. Bu yaklaşımın altında eski alışkanlıklar, pagan ve panteist bir dünya görgüsü de aranabilir. Paganlar için görülebilirlik gerçek bir mevcudiyet kanıtıdır. Görülmeyen şeylerin varlığı şüphelidir. Kutsallıktaki mahrem içerik, görüldüğü yerde göz alıcı ışıklar ve belirgin çerçevelerle zihne nakşedilmelidir. Sözelimi kiliselerdeki vitraylar, bu görme ve ifşa etmeye dönük arzunun, iştahın belirgin kanıtları gibidir.

Halk dininin esasını oluşturan paganlık, tanrısallığı genelleştiren ve onu en küçük varlıkta bile yakalamaya ayarlı bir tavidir. İnanişle gündelik hayat samimi bir şekilde yan yana yerleştirilir. Paganlık, putperestlik çoğu zaman tanrıya eş koşmak üzerinden işler. Varlıklar tanrısallıkta eşitlendiğinde Tanrı ortadan kaybolur; dinsel ifadeler, merkezi tanrısallığı bozundurmaya başlar. Tanrıyla samimi bir ilişki içine giren "sapkın" dindarlar, ondan yakın bir arkadaşları gibi söz ederler. Örneğin onu eşek sırtında, gündelik kalabalığa karışmış ve fani sohbetler ederken tasvir ederler. Zaten en baştan Tanrının kendisi gökyüzünden inip sonlu bir bedenle çiftleştğinde bu kaynaşmanın, içli dışlılığın yolunu açmıştır. Tanrı her görüngünün altında kendisini göstermek istiyor gibidir. Kibrini bir kenara

8. Böyle bir süsleme merakının arabesken derin farkını bu kitabın bir yerlerinde anlatabilmiş olmayı umuyoruz.



Tanrısallığa cüretli bir dokunuş. Sonlu bir dünyadan uzanan el öte taraftakilere değer gibidir. Rönesansın cüreti muhtemelen başka hiçbir resimde bu denli açık tasvir edilmemiştir. Michelangelo, Âdem'in Yaratılışı, Sistine şapel tavan resminden detay, 1508-12.



birakan ve saf bir ruh, aşkın bir soyutlama gibi kalmak istemeyen Tanrı, İsa kılığında, oğlunun fani bedeninde yeryüzüne katıldığında bu oyunu kendisi başlatmıştır.

Aziz ikonografileri ve resimli aziz meselleri de bu görsel şölenin bir parçasıdır. Dinsel dışavurumlar çoğu zaman onların resimleri üzerinden yapılır. Kalabalıkların inanç biçimleri onların etrafında billurlaşır. Azizler yalnızca belirsiz mesellerin kahramanları değildir. Onların fiziksel varlıklarının kalıntıları da yeryüzünde dolaşır. Ortaçağ'ın büyük din adamları öldüğünde bedenleri kaynar kazanlarda pişirilir ve kemikleri ayrıştırılarak, sonradan dolaşıma sokulur. Sanki dolaşımdaki kemikler, müminlerin de inançlarını sağlam-

laştırır, şüphelerini alır. "Ortaçağ'ın gürbüz imanı" biraz da bu şekilde ayakta kalır. Öyle ki, azizlerin kemiklerinin, beden parçalarının sahibi olan kiliseler ellerindeki parçaların sayısı ve niteliğiyle saygınlık kazanırlar. Böyle tutkulu bir iman içinde azizler, zamanla çok bildik, kanlı canlı, son derece maddi, esrardan yoksun kişiler haline getirilirler. Azizlerin temsilleri o kadar detaylanır ki, ikon değerini, ara biçim vasfını yitirerek, zamanla gündelik çizimler halini alırlar. Her azizin sureti birer fotoğraf gibi çoğaltılır, görüldüğü yerde tanınır hale gelir. Azizlerin meselleri ya da yazılı ifadesi değil de resimleri öne çıkar ve resim bir kez daha yazıyı siler. Bireysel, farklı görünümleri sayesinde azizler kolayca ayırt edilebilir birbirinden. Dünyevi temsilin de karakteridir bu; herkes ve her şey farklı görünmelidir. Her şeyin bir kişiselliği vardır. Belki de bu yüzden Ortaçağ'da her türden varlığa bir isim yakıştırılır – evlere, kilise çanlarına, hapishane hücrelerine... Bu isimlendirme sayesinde tüm varlıklar mevcudiyet kazanır, birbirinden farklı görünür.

Aziz ikonlarının rengârenkliği, resim sevgisi ve şekilli anlatımlar, Ortaçağ sonunda başlayan yeni-paganlığın kanıtları sayılabilir. Rönesans, bu düzensiz şekillere bir üslup ve ölçü katar; bu tavrı daha aşırı, daha bireysel noktalara taşır. Ancak bir yandan da yoldan çıkmış, şatafatlı ve alegorik ifadelere klasik bir ölçü ve uyum eklenir, güzellik yeniden bir ölçü ve oran arayışının karşılığı olur. Ortaçağ sonlarının ikonografisini oluşturan biçimler, birbirine karışmış, uyumdan uzak görünür. Rönesans sanatçısının ve düşünürünün yaptığı biraz da bu bolluk içine klasik ölçüyü ve Helenik doğalcılığı yeniden katmaktır. Dağınık duran mitoloji parçaları, pagan biçimler, sahipsiz kalmış ikonlar derlenip toparlanır. Helenlerin de beğeneceği türde oranlı görünümeler ortaya çıkartılır, Ortaçağ'ın dağınık malzemesi yeniden tanzim edilir. Biçimsel bir kalabalığın, şatafatlı ve süslü bir tarz bolluğunun içinden yeni ve saf biçimler çıkartılır.

Dış biçimin, yüzeyin esas unsur olduğu Ortaçağ'dan farklı olarak Rönesans döneminde dünyevi görünümlere bir derinlik katılır. Ancak sezgiyle ya da mistik yetiyle değil de, mantıkla ve matematikle çözülebilecek bir derinliktir bu. Rönesans zevk ve beğenisi, Ortaçağ'ın fazla yontulmamış malzemesine katılmış bir klasik ölçü, yer yer analitik bir bakış da sayılabilir. Bu sayede Ortaçağ'ın ser-

best bıraktığı fantaziler biraz dizginlenebilmiştir. Ortaçağ'ın verimli tarafı bu çoğulluğudur. Rönesans'ı önemli kılan ise bu çokluk içinden çıkarılan, aklın şekil verdiği bir birlik ve uyumdur. Ortaçağ'ın orta yere bıraktığı, özellikle Brueghel ve Bosch'un resimlerinde rastlanabilecek türde, "kanlı canlı gerçekçilik" yeni bir klasizm içinde terbiye edilir. Rönesans, süsten, alegoriden, belagattan, tumtuktan arındırılmış saf bir biçim arayışı olarak da görülebilir. Bu durum özellikle İtalyan Rönesansı'na atfedilebilecek bir özelliktir. Oysa Kuzey'deki Rönesans hâlâ kanlı canlı olmaya devam eder – Avrupa'da birden fazla Rönesans tipinin var olduğunu da unutmamak gerek.

Rönesans'ın yarattığı büyübozumu sonucunda, ötedünyayla bırıksıklığı sağlayan ara biçimler geri çekilir. Bu dönemin kavrayışına hükmetmeye başlayan akıl ve bilimsellik nüveleri de bunda etkili olur. Ötedünya daha yavan görünür. Dünyevi, doğal ve beşeri sırların açığa çıkartılması daha cazip hale gelir. Bilimselliğin ardındaki yatkınlık ve heves de biraz buradan gelir. Dünya tüm görkemiyle, sonsuz renk ve ışık oyunları ile izleyicileri önünde açılır. Sonsuzluk, modernliğin de temel deneyimi olarak, dünyevi mekândaki çeşitlilik, farklılık ve çoğulluğun içinde aranır. Ötedünyanın gölgesi dağıldıkça dünyanın sırlarına yönelik büyük bir meraka yer açılır. Dünya, geçici bir kefaretin eksik mekânı değil, kendi sırları ve varlık nedeni olan, kutsanmış bir yer gibi ortaya çıkar.

Diğer yandan da, kâşif ve misyonerlerin anlatılarıyla birlikte, dünyanın birbirinden çok farklı yaşamları barındıran, çok farklı inanç ve görgüleri besleyen çoklu bir gezegen olduğu ortaya çıkar. Dünyanın geri kalanı aydınlandıkça, Avrupalı kozmolojiler geçersizleşmeye, farklı bir dünya düşüncesi açılmaya başlar. Eskilere dair bu kuşku, modernliğin görelî ve çoğul dünyasına giriş anlamı da taşır. "Ortaçağ'ın hurafelerini ve sisi"ni dağıtacak olan dönem gelmiştir artık. Ne var ki Rönesans, büyük bir yenilenme dönemi olarak kutsansa da, yeni, farklı ve belki de daha içinden çıkılmaz hayaletleri de birlikte getirir. Modernliğe musallat olan hayaletlerin çıkış yeri de buralarda aranmalıdır. İnsan zihni fazla aydınlığı kaldıramıyor gibidir. Aydınlanmaya bir kararına da eşlik eder. Karanlıkta kalmış, arkalarında bir yerlerde saklanan hayaletler, karartılar gün yüzüne çıkmayı beklerler.



**Giuseppe Arcimboldo, "Vertumnus",
II. Rudolf'un portresi, 1590, Skoklosters Slott,
Stockholm.**

Dünyeviliğin ve Zındıklığın Kökenleri

Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*⁹ adlı yapıtında, dünyeviliğin bu metinde üzerinde düşündüğümüz anlamına en yakın tarifini geliştirir. Dünyeviliğin kaynaklarını Rönesans ve Rabelais üzerinden okur. Ona göre özellikle Yüksek Ortaçağ'ın ya da Gotik Çağ'ın haşmetli ve kasvetli ağırlığıyla, ciddi bir kılıkta bastırdığı, zındıklık ve biraz da kâfirce dünyada bulunuş kipleri, Rönesans'la birlikte yüze-ye çıkarlar.¹⁰ Bu kapsamlı değişimin kaynağı ise resmi kültürü karşısına alan dünyevi halk kültürüdür. Bu zamanlardan başlayarak halk, ilk kez bir kültürel özne olarak ortaya çıkar. Rönesans'ın etkinliği biraz da buradan gelir. Antik kaynaklara dönüş, bu dönemde ortaya çıkan dünyevi aydınlanmanın tek kaynağı olamaz. Özellikle Bahtin'e göre, tüm değişimlerin arkasındaki asıl güç, halkın bastırılmış ya da yüceltilmiş incelikli yaşam şekillerini tersyüz eden, kutsal soyutlamaları "maddi bedensel düzeye" çekerek geçersizleştiren kültürüdür. Tarih öyle işaretlemese de, feodal bağlantılarından, tabiyetlerinden kurtulmaya başlayan "sıradan insan"ın devrimidir bu geçiş. Sıradan insanlar topluluğu olarak halk, sadece gülerек, grotesk ve şenlikli yaşam biçimiyle aracı olur bu büyük dönüşüme.

Dünyeviliğin arkasındaki güç olarak halkın varlığı, pazar yeri eğretilmesiyle anlaşılır kılınabilir. Özellikle kent meydanlarında kurulu, bitmeyen alışverişlerin, koşuşturmacaların mekânı olarak pazar yeri, bol gürültülü bir kalabalığı bir araya getirir. Pazarların kurulduğu meydanlarda halk ne burjuva ne de feodaldır. Pazar ye-

9. Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Özbek, İstanbul: Ayrıntı, 2005.

10. En haşmetli Gotik katedrallerde bile grotesk figürlere rastlamak mümkündür. Yapının sağından solundan sarkan demonik varlıklara, biçimsiz canavarlara, oransız bedenlere bu yapıların birçok detayında rastlanabilir.

rinde birikmiş olan halk, resmi ve baskıcı kültürle, yeni, dışa açık ve daha fazla aydınlanmış bir dünya arasında müphem bir ara mekân açarlar. Hem eskilere, hem de yeni olana yüz verirler. İkili bir hayat sürerler ve gelenek ile yeni olan arasında bir yerlerde dururlar. Yeni ve farklı bir yaşam tahayyülleri olmasa da, baskıcı ve geleneksel yaşamı alaya alarak geçersizleştirebilirler. Hafife alındıkça zayıf düşen baskıcı resmi kültür bu şekilde kural olmaktan çıkar, başka biçimlere evrilir. Bu hem inkâr eden, hem de olumlayan tavır, tamamlanmış ve kendisini bir yasa olarak sunan, başka türlü açılımları engelleyen kültürel kapanımlara, "değişmez olmaya hevesli" yapılara gösterilen tahammülsüzlüktür. Yenileşme ve "yeniden teşekkül" bu çabaların esasını oluşturur. Ancak bu yasal görüneni askıya alma çabası şiddet kullanımıyla değil de, alay ve küçük düşürme yoluyla yapılır. Üstelik bu girişimlerin ardında herhangi bir bilinç, kasıt ya da plan da yoktur.

Böyle "hürmetsizlik"lerin ara mekânında dünyanın arka yüzü görünmeye başlar. Ciddi ve asık bir suratın arka yüzü de olsa olsa kış, baldır, basen olabilir. İfadesiz, anlam yoksunu kaba etler ve bel-den aşağısı, yüzdeki "derin anlamı", mizahtan yoksun tafrayı, kasıntıyı çözerek biçimsizleştirir. Yüzün arka tarafı, yüzde saklı, soyutlayan ve dünyanın ötesine taşıyan derin bir bakışın, kaba etler marifetiyle tekrar yeryüzüne çağrılması işini görür. Çileci ve ötedünya arzusuyla dolu, bedeni günahla eşleştiren bir çağ, bu şekilde dünyevi bir yaşam enerjisiyle doldurulur.

Bahtin, Rönesans ve Rabelais'yi anlamaya çalışırken, sadece Avrupalı halklardan değil de, tüm dünya halklarından söz eder. Ancak Avrupa için ayırt edici olan, halkın altüst edici tavrını, taşkınlığını, kimi zaman da öfkesini arkasına alan daha örgütlü ve ne yaptığını bilen güçlerin başarı kazanmış olmasıdır. Başlangıçta burjuva tüccarlar sonradan daha geniş burjuva kesimler, reformasyon taraftarları ve en sonunda da Jakobenler böyle bir gizli gücü kullanarak tarihe yön verirler. Onların yaptıkları, halkın aşağılara kadar çektikleri yüksek dallardaki meyveleri toplamak olmuştur çoğu durumda.

Dünyevi kültür, özellikle resmi ve ciddi kurumsal yapıların kullandığı, güç aldığı yüksek, ruhani, soyut işleyişleri yukarıdan aşağıya indiren bir güçtür. Böyle bir gücün temel işlevi, "yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmez bütünlükleri içinde dünya ve bedenin

alanına aktarmaktır".¹¹ Bu sayede yukarıdaki şeyler hafifleyerek, içleri boşaltılarak "itibarsızlaştırılır" ve aşağıya çekilir – dünyevileştirilir. Yüce ve törensel jestler, yeme içmenin dünyasına, maddi bedensel alanın "sathi ilişkilerine" tercüme edilirler. "Grotesk tavır" içinde ele alınan her durum itibarsızlaşarak, şeklini ve asaletini kaybeder; sonlu, dünyalı ve ete kemiğe bürünmüş gibi görünür. Her şeyin yenip yutulduğu aşağı dünyada kibri alınmış olan yüce hakikatler, yerden kesilmiş şeyler, yerle bitişmeye, dünyaya inmeye, yerdeki ele gelir varlıklarla temasa geçmeye başlarlar. Bu sayede gökyüzünden kovulmuş itibarsız varlıklar, ayrı düşükleri ruhani eşleriyle buluşurlar.

Mükemmelliğin ve tamamlanmışlığın ifadesi sayılan klasik yapının karşıtı olarak, halk mizahında ve eğlencelerinde grotesk biçimler, tamamlanmamış, sızdıran, gelişimi tamamlanmamış varlıklar sergilenir. Tamam görünenin ardını arayan böyle bir tavır, yapıların bozunduğu ara bölgeleri, yumuşak, sızdıran dokuları araştırır. Böyle yerlerinden başlayarak çözünür yapılar. Çözünen varlıklar biçimsizleşir, yaşlı ve acuze görünürler. Grotesk algının bulaştığı nesne açık verdiği yerde bir bedene kavuşur. Görünmezlikleri, saklı işleyişleri perdeleyen örtüler aradan çekildikçe, büyük, toplumsal bir beden, geniş, biçimsiz uzuvları üzerinden dünyaya katılır. Burada tek yapılan, karşıdaki saklı işleyişe, yapıya bir beden yakıştırmasıdır. Sonrasında organik ilkeye ve dolayısıyla yaşam ve ölüm döngüsüne tabi olan yapı, değişmeye, oransızlaşmaya, büyümeye ya da küçülmeye başlar; ölüme açık sonlu bir bünye şeklini alır. İtibarını yitiren ve yeryüzüne katılan varlıklar, sonlu bir zamanın hükmüne girer, tarihin nesneleri olurlar. Ele gelir, ellenebilir oldukları için de rahatça evirip çevrilebilir, teşrih edilebilir ve dolayısıyla bilimselliğin nesnesi olurlar. Böyle bir ortam bilimsel bakış için teşvik edicidir. Her şey maddeleşebildiği sürece üzerinde çalışılabilir, şekle sokulabilir, eğilip bükülebilir olur. Yeryüzüne indikçe şeyleşen varlıklar arasında farklılıklar da artar. Eşsizleşen varlıkların ideal formları, aslının kopyaları yokmuş gibi, göründükleri ve ele geldikleri haliyle gerçek sayılırlar.

11. Mihail Bahtin, *a.g.y.*, s. 47; bundan sonra parantez içinde verilen sayfa numaralarının tümü bu eseredir.

Anlaşılabacağı üzere, Mihail Bahtin'in yapıtının tümünde halk, alışılmadık şekilde ütöpik, devrimci bir özne şeklini alır. Özellikle Ortaçağ sonunda, bu özne tüm yaşam alanlarında ağırlığını koyar. Modernliğe geçiş, neredeyse halkın zındıkça, kâfirce müdahalesi sonunda gerçekleşmiş gibi görünür. Tarihçilerin kahramanlık hikâyelerinin ardındaki saklı güç aslında onlardır. Rönesans boyunca ve özellikle Rabelais'nin yapıtlarında cisimleşen bu kültür, karşısındakini yıkmaz, sadece geçersizleştirir ve bunu da gülme, tersyüz etme yoluyla yapar.¹² Feodal işleyişten kapitalizme geçiş aşamasında benzersiz bir şekilde sahneye çıkan ve sonradan bastırılan bu kültüre, çok sapmış yollardan olsa da, özellikle Romantikler sahip çıkmıştır.¹³ Romantikler, aydınlanmanın akli resmileştiren yaklaşımına ve bilimsel kavrayışına karşı, halk kültürünü ve dünyayla sofuktan uzak bir söyleşi tarzını öne çıkarırlar. Ancak tüm bu söyleşinin öznesi tek tek bireylerdir. Bahtin'in sahip çıktığı halk kültüründe olduğu şekliyle dünyayı ve evreni olumlayan kozmik bağlantılar romantiklerde kaybolur. Romantiklerin dünyaya açık bakışları altında, kozmik olmaktan çok, bireyselliğin yarattığı mahrem, erotik bir alan açılır. Kişisiz, anonim anlatıların yerini, derinlikli, trajik tipler, kendisiyle ve yazgısıyla ne yapacağını bilemeyen anlatıcılar doldurur. Kişisel ve mahrem bir görünüm alan romantik hareket, popüler mizah ve gülme formları yerine, ince bir ironiyi, iğnileyici ve istihzalı sözleri, yazgıyı olumsuzlayan bir üslubu kullanır. Anlatılarında dehşet dolu ve insana yabancı bir dünya tasviri vardır. Kozmik işleyiş hep bir felaket görüşüyle birlikte anlaşılır. Halk kültürünün kozmik yazgıyı komik bir canavara ve biçimsiz varlıklara dönüştürerek gülünç kılan tavrı, trajik, olumlayıcı yanını yitirmiş bir tavırla yer değiştirir. Bilimin aydınlattığı, ele gelir dünya giderek yabancı, korku verici bir yer halini alır. Korku dolu dünyalara birer beden yakıştıran, kendi sınırlarıyla ve ölümle barışık bir

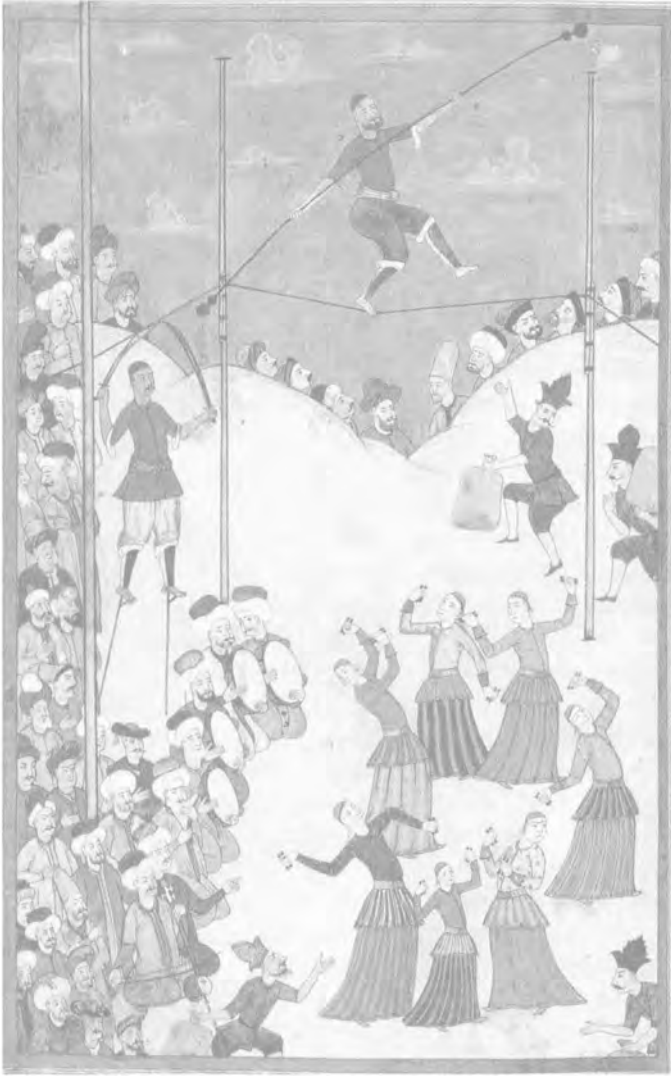
12. Modern zamanlarda bu "olumlayıcı" kültür, sessiz bir kalabalık altında bastırılmış gibi görünür. Özellikle "kitle" adı verilen soğuk ve sesi kısık bir toplumsallık, dünyayı olumlayan bu tür bir tavırdan uzaktır.

13. Aklın ve bilimselliğin yarattığı, sofuluğun kapadığı bir dünyayla yeniden buluşmak, yerle iletişim kurmak isteyen Yaşam Felsefesi, Gotik Roman ve *Sturm und Drang* gibi hareketler de bu kapsama yerleştirilebilir.

tavrın yerini, dünyaya ve yazgıya üstün gelememenin sonucu olan bir içerleme alır. Tanıdık görünen dünya şimdi artık hep bir acayipliğe, aklın hesaplayamadığı bir yabancılığa ve dehşete açılmaktadır. Şekilsiz ve dehşet verici varlıklar, halk kültüründe olduğu gibi komik ve maskaraca kılıklarda ortaya çıkmaz, dile ve akla sığmayan bir aşırılık, yerlerinden edilmiş ve rahatı kaçmış birer karartı, hayalet gibi dünyaya terk edilirler. Romantiklerin habercisi olduğu modern insan bilinci, kozmik dehşetle ve yazgının beklenmedik halleriyle baş edebilme becerisini, bilgeliğini kaybetmiş görünür. Ölüm düşüncesine yönelik katlanılmaz dehşet duygusu da bunun bir kanıtıdır. Ölüm, yaşamın doğal bir uzantısı, dünyayı daha yaşanır ve bereketli kılan bir kaçınılmazlık gibi görülmez.

Henüz ölmüş olanın ruh eşinin, henüz doğmuş bebekler olduklarına inanılan yerler vardır. Sanki diğerinin ölümü, doğmuş olana hayat verir. Kişilerin yazgıları birbirine dolanır, kimse ayrı yerde kendi yaşamını süremez sanki. Ölümün kendisi yas tutanlara hayat verir ve böylelikle mezar ana rahmiyle buluşur. Ölüm, yeni doğmuş olanın yaşamını gözetir, ona sahip çıkar. Oysa romantiklerde olduğu gibi yazgıyla barışıklık yitirildiğinde kişinin ölümü tüm kozmosun sonu olur, ölüm akıl almaz bir durum halini alır. İnsanlık dışı ve dünya-dışı, fizik kurallarına uymayan her oluşuma yönelik bir tedirginlik ortaya çıkar. Dünyaya fazlasıyla kapanmış, sınırlı kalmış, kozmik bağlantılarından özgürleşmiş, fazlaca aydınlanmış bir aklın etkileridir bunlar. Dünyada bulunuşa bir huzursuzluk, rahatı kaçmış, aydınlandıkça kararan bir başka akıl eşlik eder.

Grotesk dünyada ve popüler ikonografide ölümün de bir kılığı, görünür bir biçimi vardır. Bu sayede ölüm de dünyanın bir parçası olur. Dünyevilikte, en soyut, dehşetli varlıkları bile maddileştirme, görünür, duyulur olanın sınırları içine çekme çabası vardır. Ruhani varlıklar yeryüzüne taşındığında uzlaştırıcı ara biçimler halinde görünür olurlar. Kimi zaman kutsallık, maddi bedensel düzeyde obur ve biçimsiz yaratıklar, iştahlı ve şehvetli canavarlar kılığında yeniden adlandırılır. Varlıkların yeryüzüyle olan rabitası yeniden kurulur. Yer, bu temsillerde tüm varlıkların hasıl olduğu doğurgan bir kaynaktır. Yerle bağlantısı kurulamayan varlıklar yok sayılır. Maddileşmekten, şekil bulmaktan sakınan bir şeylerin varlığı akıl almaz görünür. Halk kültürünün dünyevileştirici gücü, en kutsal varlıkla-



Müslüman dünyada eğlence: hokkabaz, ip cambazı ve oyuncular. Kalabalıkların görünür olduğu her yerde olduğu gibi bir çoğalma, büyüme, kaynaşma fark edilebilir.
Sûrnâme-i Hümâyun, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1344.

rı dahi maddeselin düzeyine çekerek, somut, tensel, dokunsal birer imge haline getirebilir.

Popüler kavrayışın önemli bir bileşeni olan grotesk, nesnesini, abartı ya da küçük düşürme yoluyla, sınırsız bir övgü ya da sövgü yoluyla olduğundan farklı göstererek, yerinden çıkaran bir tavidir. Şeyler kendi doğal ölçüleri içinde ele alınmaz, olduklarından farklı şekillerde temsil edilirler. Yeryüzünü ya çok büyük ya da çok küçük varlıklar doldurur. Ölçüsünü yitiren varlıklar, bolluk ve sınırsız bir harcama içinde kendilerini hep başka şeylerle karışmış bulurlar. Bataille'in tanımladığı anlamıyla bir "faydasız harcama" ortaya çıkar, "genel ekonomik" işleyiş açılır. Şeyler kendi içine kapanamaz, kendisini biriktiremez. Burası, başka olan ile buluşan, kendisini başkasına katan ve içini durmadan dolduran ve boşaltan varlıkların sahnesidir. Rabelais'nin durmadan işeyen ve çiş selleri yaratan, içindekileri dışarı atan, ya da tıka basa yiyen kahramanları bunun dolaysız bir ifadesidir. Hiçbir esas yoktur bu karışmanın altında; söz konusu olan "önemsiz" ve temel olmayan varlıkların bir dağılmasıdır. Oysa esaslı olan, bir birikmenin, kendine kapanmanın ve kabuk tutmanın bir belirtisi olarak anlaşılır.

Bu şenlikli (karnavalesk) sahnede resmi ve gayriresmi alanlar birbirine katılır, kaynaşır. Halk resmi siyasete ve dinsel ölçülere tam olarak tabi olamadığından, her ikisini birbirine katma özgürlüğünü ve cüretini bulabilir kendisinde. Bahtin'e bakılırsa böyle bir kaynaşma Avrupa genelinde "gerçek anlamda" sadece elli altmış yıl yaşanmıştır: Feodallikten çıkışta ve akıl çağına girmeden hemen önce. Yani iki sofuluk dönemi arasında geçici bir süre ortaya çıkmış bir açılma, genleşme zamanıdır. Ancak tüm sofuluk biçimleri çözünmeye ve bozunmaya yazgılıdır. Dışarıdan bir etki olmasa bile, kendi içine kapanmışlığın yarattığı bir fermantasyon yaratacaktır bu çözünmeyi. Dışarısındakine kapalı sistemler olan sofuluk biçimleri, kendi iç sınırlarıyla bozulur, ekşirler. Ve bozunmakta olan kapalı yapıya yabancı, dışarıdan bakan birileri için bu çözülme komik görünür. Çünkü ciddiyet, biçimsizleştğinde mizahi bir görünüm alır. Bahtin'in halktan anladığı da bu türden kasvetli içe kapanışlara hep mesafeli kalmış bir "gülen insanlar korosu"dur. Ancak bu tavır, ironik, kibirli ve kinik bir mesafeden seyretmek anlamına da gelmez. Yapılan, ikna edici olmaktan uzak düşmüş, şekilsizliği-

ni belli eden bir resmiyeti taklit yoluyla, ona değişik kılıklar yakıştırarak, sırf eğlenmek için tersyüz etmektir. Yukarıdaki varlıklar, maddi ve dünyevi ilkeye dahil edilerek yer seviyesine iner, erişilebilir ve ellenebilir bir şekle sokulur. Sözelimi rahibin telkin dolu vaazları bir eşek anırması şeklinde küçük düşürülür. "Eşek Bayramı"nda olduğu gibi rahip, en yersel ve itibarsızlaştırılmış hayvan olan eşek kılığına sokulduğunda, kürsülerden konuşan, kibirli yukarıdakiler bu dünyanın sakinleriyle yan yana gelmiş olurlar.¹⁴ Bu yüzden, hiçbir varlık son şeklini alamaz, tamamlanmış görünemez. Kaçınılmaz bir fermentasyonun ve kaynaşmanın sonucu olarak, hep bir yerlerinden kaçırır, bedenselliklerini ve maddiliklerini ortaya koyarlar. Kendisini biriktiremeyen, içindekini dışarı bıraktıkça yeniden şekillenen işleyişler, klasik anlamda bir tamlığa, kararlılığa eremez. Bahtin'in abartılı bir şehvet ve oburluğun öznesi olarak çizdiği halkın dokunduğu her şey et ve maddeye dönüşür, hafifler. Çeşitli biçim bozuklukları, örneğin sarkık göbekler, büyük burunlar veya kamburlar sayesinde klasik imgelerin ölçülü, oranlı, kursesiz figürleri bozulur. Ölçülü, kendinde, mağrur varlıklar, yeme, içme, erotizm ve türlü "yakışksız etkinlikler" üzerinden yersel olana katılır, tanıdık hale getirilir. Ciddi anlatılar, oyunbaz, nükteli, ironik üsluplarla yeniden anlatılır.

Popüler, grotesk imgelerin yardımıyla, kapalı işleyişler tanıdık, samimi hale getirilir. Samimiyet, şeylere sokulabilme, içli dışlı olabilme becerisidir. Samimi varlıklara yanaşmak kolaydır; kendisini çekmez, karşısındakini itmez. Kapalı olanlar samimi varlıklar haline geldikçe, başka olana yönelik çoğul bir açıklık başlar. Her şey bu samimiyet bağlantısıyla yan yana gelebilir. Esası, ucu açıklık ve

14. Eşekteki itibarsızlığın kaynağı, çıkardığı sesle ilgili olabileceği gibi, duruşundaki kararsızlık ve kendini bilmezlikte de aranabilir. Örneğin sakin görünen bir eşek beklenmedik bir zamanda nedensiz yere etrafa çifteler savurarak koşuşturabilir. Sahibi tam kontrol edemediği bir eşeğe sakınarak biner. Nasreddin Hoca'nın da sürekli eşeğiyle ilgili sorunları vardır ve etrafındaki ahmakları da hep eşeğiyle karşılaştırır. Çünkü eşek akla sığmayan, ölçüsüz bir hayvandır. İnsanların dünyasında deli neyse, hayvanlar âleminde de eşek aynı şey sayılabilir.

15. Bataille için böyle bir samimiyet "yaranılma" yoluyla sağlanabilir. Yaralar, içeride kapanmış olanın dışarı çıkması, başkasıyla "iletişim" kurması anlamına gelir. Yaranalabilen varlıklar tamamlanamazlar ve başkalarının eklemelerine açık hale gelirler.

kapanmamışlık olan bir samimiyet, ayırt edici ölçüleri, ayrımları ortadan kaldırmak için bir buluşma aralığı yaratır.¹⁶ "Komik halk öğeleri", popüler, grotesk varlıklar, samimiyetin yarattığı açıklıklarda birbirine bitişen, eklenerek çoğalan ve ölçüsüzce büyüyen yaratıklardan oluşurlar. Sınırlar çekerek, tüm varlıkları birbirinden ayırt eden kanonik bir işleyiş içindeki ucubelikler, samimi açıklıklar, buluşma noktaları yaratan komik halk öğeleri, ölçülü işleyişleri bozar, zayıf düşürürler. Yükseklerde gezinen varlıklar, böyle bir samimiyetle yer seviyesine çekilir, yerdeki "düşük varlıklar"la "edepsizce çiftleşmeler" içine girerler.

Grotesk dünya yüzünü gösterdiğinde, hakikat gibi görünen tüm işleyişler kendi kendilerini bozmaya zorlanırlar. Hakikat kendisini bir yalan olarak ortaya çıkarana kadar zorlanır, büyütülür, küçültülür, patlayana kadar şişirilir; ta ki bir yerinden açık verene, içi dışına çıkana kadar. Öyle bir an gelir ki, kapalı, asık suratlı işleyişler aranır, maskara durumuna düşer ve ayaklar altına alındıkça geçersizleşir. Halk kültürü aydınlatmaz, ele aldığını gülünç durumlara düşürür. Hakikat gibi görünerek kişiler üzerinde baskı oluşturan işleyişleri yer seviyesine çekerek tersyüz eder. Böyle bir dünyevileştirme, başka hakikat önerileri taşıyan bir tavır değildir. Böyle bir iddianın bulunmayışı sofulaşmayı engeller. Çünkü ısrarlı ve takıntılı bir şekilde savunulacak, korunacak bir başka hakikat önerisi yoktur ortada.

Aydınlanma Çağı'nın, tüm kutsallık biçimlerini, ötedünya varlıklarını bilimsellik yoluyla alt etme girişiminde olduğu gibi mekanik bir dünyaya duyulan sofuca inanç, Ortaçağ sonları ve Rönesans'ta ortada yoktur henüz. O zamanlar dünyanın aydınlık ve karanlık tarafları hâlâ birbirine dolanmaktadır. Oysa daha sonra bilimsellik, karanlık bir dünyayı aydınlatan, özgürleştiren ve baskıları çözen bir olanak olarak değil de, sofuca bir kavrayışın aracı haline gelir. Aydınlanma Çağı düşünürleri, yer yer kaba bir maddeselliğin yaratılmasına aracı olurlar; her şeyin neden ve sonuçlarını yerde arayan, metafizik, akıl almaz etkenleri hesaba katmayan bir tavır takınırlar. Aslında buna tam olarak bir dünyevilik türü de denilemez, çünkü dünyevilikte hep başka taraflara, ötelere, dünyadan artan bir varlık alanına, ara biçimler yoluyla, ara mekânlar içinden göndermeler yapılır, bağlantılar kurulur. Dünyevilik, her ne kadar

aklını kullanmayı öğrenen kişilerin kültürü olsa da, aklın araçsal kullanımı öncelikli değildir. Dünyaya dönük grotesk gerçekçilik ya da "gözü-açıklık", yazgısını ve dünya üzerindeki yerini hesaba katan, koşulları zorlamayan bir zihinsel tavrın sonucudur.

Rönesans dönemi insanı, duyularını ve aklını kullanma cesaretini kazanır. Gördüğüne ve duyduğuna inanmaya, itibar etmeye başlar. İnsan aklının belli bir kısmını dünya üzerinde olup bitenleri açıklamak üzere kullanır. Ama aklın bu araçsal, dünyayı aydınlatan rolü de zamanla bir aşırılık, sofuluk şeklini almıştır. Aynı zamanda kurumlaşmış bir kapitalizmin ve onun özellikle protestan yorumunun getirdiği bir sofulaşmadır bu. Yeni yeni kendisini bulan, aydınlık bir dünyaya açılan akıl, bir akılcılık (*rationality*) kılığında kendi üzerine kapanır, "fakirleşir". Araçsal kullanımdan uzak bir zihin açıklığı yerini ölçüp biçen, matematiksel, fayda arayışındaki bir akılcılık türüne bırakır. Akli, ampirik duyusal veriler, hakikate yaklaşmanın yolu sayılır. Bu yüzden, hesaplayıcı bir düşünceye ve araçsal akla güvenen bu yeni dünyalılar için ancak sezgilerin açabileceği ötedünya kararmaya, geri çekilmeye başlar. Kentlerden uzak taşralı ya da kentin tam ortasındaki sefil halk bu sezgisel yanı, dolayısıyla dünyayı karartma tehlikesini içinde taşır. Klasik Çağ'da halk nasıl zındık, kutsallığı değişik kılıklara sokan bir yığın olarak görülüyorsa, akılcı bir zamanda da hurafeler yaratan, kendisine hâkim olamayan, kontrolden çıkmaya hazır bir insan kalabalığı sayılır. Bu yüzden akılcı yollardan, biyosiyasal yöntemlerle, en iyi olasılıkla adabımuâşeret kuralları gibi anlatı ve davranış kalıpları yoluyla şekil verilmesi zorunlu bir kalabalık gibi görülür. Dünyeviliğin ardındaki ilerici güç olan halk, yeni yeni kurumlaşan kapitalizm ve burjuva yaşam için bir tehlike gibi görülmeye başlar.

Kalabalıklar kendi kültürlerini ve tercihlerini ortaya koydukça, resmi kültürün bastırdığı lehçeler, jestler, değişik konuşma ve ifade biçimleri de yüzeye çıkar. Örneğin Avrupa'da tüm yazışmaların, kültürel ve sanatsal etkinliklerin dili Latinceyken, Rönesans'la birlikte bölgesel halk dilleri de kullanılmaya başlar. Ancak bu dillerde saklı argo, hürmetsizce ifadeler, "gürültü" de simgesel alana taşınmış olur. Sakınmadan sövebilen, sözleri eğip bükebilen, sözcük oyunlarına hevesli bir kalabalığın "düşük seviyeli" dilidir bu. Bedualar, sövgüler, yakışıksız sözler ve gayriresmi tüm ifade türleriy-

le dolu bir dil alanıdır. Bu dilin içinde, kutsal varlıklara insani kılıklar, bedenler, ele gelir imgeler yakıştırılır ve halk ağzıyla tanrılara, azizlere, krallara küfredilir, yakışsız mizansenlerin kahramanları yapılırlar. Böyle bir "hürmetsizlik", kurulu yapılara, sofuca işleyişlere karşı kişileri cesaretlendirir. Avrupai sekülerliğin ve eleştirelliğin altında, bir bakıma bu türden, zamanında sarf edilmiş sövgüler, yakışsızca küfürler vardır. Kişi küfrederek, kendisini bastıran, gözle görülmeyen güçleri uzaklaştırır. Kâfirin, küfürbaz kişinin bozucu bir yanı vardır. Kâfir, kendisine dayatılanları, beddualar sıralayarak, küfrederek uzaklaştıran, başından defetmeye çalışan, kendisi üzerinde ağırlık oluşturmaya izin vermeyen kişidir.

Dünyevi, zındık imgenin değiştiği her varlık, anatomik işleyiş ve organik zorunlulukların dünyasına katılır. Sonlu, anatomik yazgıya tabi bedenler tamamlanmamış, kapalı olmayan, "oluş halindeki" bedenlerdir. Sonlu zamanın hükmüne giren tanrılar bile uyku çekmeye, türlü oburluklar göstermeye, dışkılamaya ve işlemeye başlarlar. Anatomik teşbihin serbestçe kullanımı her varlıktaki sonluluğu ve dünyeviliği ortaya çıkarır. Yiyip içerek dünyayı içine alan ya da dışkılararak dünyayla samimi bir şekilde buluşan, yerle iletişim kuran varlıklardır bunlar. Anatomi, yeryüzüyle barışıklık sağlamanın, dünyevi güçlerle buluşmanın önemli bir kaynağı olur. Beden taşıyan, yere inmek durumunda kalır, yerçekimine tabi olur, yeryüzüyle buluşur. Akıl ve bedenün üst tarafı sahibini hep yukarılara çıkartmak, yüceltmek isterken, bedenün alt tarafları, maddi nesnelerle dolu yere, dünyanın sonlu zamanına doğru çekmeye, bolluğun ve harcamanın mekânıyla buluşmaya zorlar.

Halk eğlencelerinin "şen şakrak yakışsızlıkları" içinde asimetrik, oransız varlıklar yan yana getirilirler: şişko ve zayıf, uzun ve kısa, ihtiyar ve genç. Sadece görünüm olarak değil, sosyal konumları gereği yan yana gelmesi mümkün olmayan kişiler, yan yana gelip farazi sohbetler, boşboğazlıklar sergilerler. Çoğu zaman sözcük oyunları ve yanlış anlamalarla dolu bir şekilde atışırlar. Gösteriye katılan, bedensel ve sosyal olarak oransız varlıklar, birbirlerine söver, anlaşılmadıkları noktada birbirlerini döverler. Ortadaki oransızlığı düzeltmek ister gibi bitimsiz bir söyleşi, basmakalıp bir tekrar içine girerler. Eskiden kalma ayrılıklar, kaynağı belirsiz oransızlıklar, eşitsizlikler bu ısrarlı dayak, sövgü, yanlış anlama

etkinliği altında çözülür, ya da unutulur. Bu söyleşide kullanılan sözlü, fiili şiddet, en ayrı düşmüş insanları dahi buluşturabilecek güce sahip gibidir. Taraflar birbirlerine dayak attıkça ve sövdükçe, sanki eksikliklerini ve fazlalıklarını üzerlerinden atar, geçici bir süre eşitlenirler. Kibirlerinden, horgörülerinden, dalkavukluklarından, hınçlarından kısa bir süre için de olsa kurtulurlar. Küçültme, aşağılama, pohpohlama, dalkavukluk gibi jestler tarafları kendi sosyal ağırlıklarından kurtarır. Abartılı bir büyütme ve küçültmenin sahnesinde, tüm uzlaşmazlıkları aynı dramın içine çeken bir ortam, ortaklık yaratılır. Bu ortaklığın ardında, çok ayrı yerlerden de gelse, herkesin dünyevi bir yaşam döngüsüne tabi olması ve yeme içmeye, sevimseymeye ayarlı maddi varlıklar olması gerçeği vardır.

Küçülen, büyüyen, şişip patlayan, büzülen ya da içi dışına çıkan tüm varlıklar, atomik bir çözümlemenin nesnesi olurlar. Beden parçaları etrafa dağılır, teşrih edilir. Bedenin yarısı anatominin sınırlarını çizdiği bir maddiyata, diğer yarısı geleneksel maneviyat alanına dahil olur ve bir ara biçim olarak açılır. Tüm uzlaşılar bir tarafı sonlu, diğer tarafı sonsuza değen bedenler üzerinden yaratılırlar. Kozmik olan ile dünyevi olan aynı bedende buluştuğunda aradaki mesafe, oransızlık kapanmış olur. "Bedensel öge" baskıcı yapıların üzerinde dönüştüğü bir düzlük olur. Kendilerini bastıran ve kısarı bu yapıları aradan çeker ve "dünyanın seslerini yeni bir tonda duymak" isteyen insan kalabalıkları, karşılıklarına aldıkları her şeye görünür, ele gelir şekiller verirler. Bu sayede sonsuzluk ve dehşet veren her türden büyüklük ve akıl almazlık uzaklaştırılır, insani bir kılık altında tanıdık şekillere sokulurlar. Maddiyatı yokmuş ve konumsuzmuş gibi saklı duran her baskı biçimi, şimdi ve burada'nın mekânı olan dünyevi yaşama çekilerek, baş edilebilir, güç geçirilebilir ve kavranabilir nesnelere dönüştürülürler. Sıradan ve gündelik şeyler, soyut yüceliklerin karşılığı olurlar. Yapılan işin esası, vurguyu maddi bedensel düzeye, sonlu hayata kaydırmaktır. Başka yerlerde, kozmik, eskatolojik zamanda geçen hikâyeler dünyevi zaman ve mekânda yeniden anlatılır, gündelik hallerin içine tercüme edilir. Yaşamı başka yerde gibi anlatan, dünyayı kasvetli bir yer gibi sunan kozmolojiye, dünyevi neşe ve onay baskın çıkar.

Bahtin'in "halk" diye tanımladığı insan kalabalığının her bir parçası, kısa yaşamlarına ve gündelik hazlarına göz diken her etki-

ye karşı zındık, dünyayı ve yaşanan ânı onaylayan bir anlayışı öne çıkarırlar. "Popüler gelenek" içinde, dünyanın kendisiyle buluşmayı engelleyen tüm biçimler, dokunulamayan bir ötedünyayı tasvir eden tüm anlatılar yeniden yazılır, şekilli olarak yeniden tasvir edilirler. Çoğu zaman bu klasik anlatılara, mitlere bayağı, biçimsiz şekiller verilir. Bir küfür gibi karşısındakini küçük düşüren, olmadık şekillere benzeten bu yaklaşımın ağırlığı ya da hafifliğiyle, yukarıdakiler yer seviyesine çekilirler. Halk hikâyelerinde ve eğlencelelerinde, yukarıdakileri çoğunlukla aşağılanmış olanlar, örneğin fahişeler, kadınlar, yaşlılar, eşek başta olmak üzere her türden hayvan temsil eder. Bu hikâyeler ve mesellerde aşağılanmış ve "bayağı" olanın bir yüzü hep kutsallıkla bağlantılıdır. Aşağılanmışlığı ölçüsünde kutsallaşan varlıklardır bunlar. Bayağı varlıklar, hep çoğaltan, dünyaya bağlayan, insanileştiren, değdiğini yere çeken ilkenin temsilcileri olurlar. Sanki sonlu zamanın, doğal yaşam döngüsünün sahipleri olduklarından erkenden bozulmuş, çirkinleşmiş gibidirler. Kendilerine yaklaşanı da ölüme ve çözülmeye çağırırlar. "Ebediyete karşı" olan "ucu açık varlıklar"ın yakınında duranlar karara varmaz, hep şekil değiştirir, kutsallıktan uzak, doğal, dünyevi ve insani ilkeye eklenirler. Bu bayağı ara biçimler sayesinde dünyanın üzerindeki kasvet ve pus dağılır, yer aydınlanır; her varlıktaki ferdi, hususi ayrımlar görünmeye başlar, dünya bir fark, renk ve ışık oyunları alanı olarak eğlenceli bir yer halini alır.

Bahtin'in tasvir ettiği ütöpik, benzersiz bir kalabalığın, halkın doldurduğu pazar yerindeki, şenlik alanındaki zındıkça, sövgülerle dolu bağrış çağrışlar bile birer olumlama gücü taşır. Bu bağrışlar içi boş, ironik eleştiriler değil, "hayat dolu sövgüler"dir. Pazar meydanında insanları bir araya getiren somut, dünyevi, duysal nedenlerdir. Kimsenin tek tek diğerinden ayrı bir varlığı yoktur, meydana dolduran kalabalık herkesi bir diğerinin devamı, uzvu haline getirir. Sessiz, ölçülü alışverişler böyle bir meydanda olanaksızdır. Herkes kendisini yanındakinin bir parçası saydığından, utangaçlıklar, büyülenmeler ve başkaca içekapanıklıklar ortadan kalkar. Öbür tür-lüsü deliliktir, meczupluktur. Kimse karşısındakine temas etmekten, bedensel yakınlıktan çekinmez. Ne de olsa, "korku ancak bütünden ayrılmış bir parçanın içine girebilir" (284). Bu meydandakiler benzer şeyleri alıp verir, değişirler. Kimsenin ayrılığını gösteren



Pieter Bruegel "Flaman Deyişleri" (1559) resminde folklorik bir hayal gücünü canlandırır. Resmin köşelerine dağılmış sahnelerin her biri kendi içinde bir deyiş, küçük bir halk hikâyesini resimler. Kutsal ve dünyevi şahsiyetler ve içerikler iç içe geçmiştir.

farklı ihtiyaçları, yaşam biçimleri yok gibidir. Aynı şekilde giyinmek, konuşmak ve davranmak kimseye dokunmaz. Herkesi içine alan bir orta yol bulunmuş gibidir. Pazar meydanında ortaya çıkan halk, "Bu çok kafalı, çok akıllı, dönecek, budalaca hareket eden canavar, bir anda kendini tek bir soylu birliktelik içinde görür, tek bir kütle, tek bir ruh tarafından hareket ettirilen tek bir beden içinde kaynaşmıştır" (284). Ancak yine de bu birliktelik kararlı bir biçime, "durağan bir imge"ye, *Gestalt*'a varmaz. Pazar yerinde bir araya gelen halk, kendisini yenileyen, büyüten ve büzen, dönüştüren bir çoğulluktur. Ancak bir biçimsizlik de değildir, bu "yontulmamışlığın" da bir biçimi, kendince bir tutarlılığı vardır.

Pazar meydanı eğretilmesine yerleştirilmiş olan kalabalık tamamen ölçüsüz, gelişigüzel davranmaz. En azından resmiyetin ve kutsallık kalıplarının bu ilişkilere yön vermediği kesindir. Bu meydan yerinde ortaya çıkan, "resmi yasaların, uzlaşımların öteki yüzü, alt bölgeleridir" (289). Bu kalabalıklar için, samimiyet ve bir arada durmaktan çekinmeme en önemli sosyal tavidir. Örneğin böyle bir mekânı, bitmeyecek gibi görünen bir pazarlık için birbirlerinin kollarını kopartırcasına uzun uzun el sıkışan, dostane şekilde temas eden ya da alışverişten bağımsız lafa tutuşmuş, mallarını bağıra çağıra satan insanlar doldurur. Birbirlerine bağırmasında ya da haykırarak gülmelerinde bile bir dokunsallık vardır sanki. Herkes yerdedir ve yerdeki her şey temas halinde var olabilir, insanlar da dahil tüm varlıklar birbiriyle bitişik bir yaşam sürerler. Her şey orta yerde olduğundan, bir çokluk, gözü doyuran bir bolluk vardır.

Halkın zındık dünyasını dolduran varlıklar, olduğundan daha büyük veya daha küçük görünür. İştahlı insanlarla dolu bir yerde sanki her şey kabarır, şişer, "abartılı boyutlara" ulaşır. Şeyler olduğundan farklı, akıl almaz görünür, kendi sınırlarından taşar. Dünyaya ve başkalarına sürekli değişiyor, dolanıyor olmak bu "şişinmecilik" in kaynağıdır. Açıklıklarla dolu canlılar yerle her buluşmalarında ya bir şey katarlar kendilerine ya da kendilerinden bir şeyler eksiltirler. İletişimdeki açıklık ve samimiyet bu eksilmenin, çoğalmanın kaynağıdır. Klasik imgede olduğu gibi her şey beklendiği gibi oranlı ve bütünlüklü görünmez. Dışarıdakilerle bitmeyen ve hesaptan uzak bir alışverişin sonuçlarıdır bunlar. Halk mizahının önemli parçası olan şişinmecici tavır da dünyaya açıklığın, dünyayla karşı-



laşmanın sonucudur. Çünkü yerdekiler, karşısına geçeni tüm canlılığıyla baştan çıkarır, kendisini tatmaya, bolluğunu paylaşmaya davet eder. Özellikle oburca yiyip içen doymak bilmez, tamahkâr kişiler dünyayı içlerine sığabildiği ölçüde almak isterler. Bu temsilin esasını şişmiş bir karın, dev bir ağız ve fallus oluşturur. Dünyayı içine doldurmuş bir karın, tıka basa dolu bir ağız ve içindekilerle yeri döllemek isteyen bir fallus. Her durumda bir taraf diğerine katılır. Taraflardan biri şişip patlayana ya da büzülüp yok olana kadar bu katılma devam edebilir.

Halktan insanların, dünyaya dönük açlıkları ve kabaran iştahları, özellikle Ortaçağ sonunda dünyevi kültürün ortaya çıkışının arkasındaki temel güçtür. Kuru bir çilecilikten ve soyut başka dünyalardan gündelik yaşamın şimdisine dönen bakışlar, karşılarında bolluk, çoğalma görürler ve bu aşırılığın içine bırakırlar kendilerini. Dünyaya yanaşma ve gündelik, gelip geçici olanı deneyimleme konusundaki sakınımlarını üzerlerinden atarlar. Klasik zamanların yücelttiği ölçülü davranış kalıplarına, "yüksek üsluba" ve yapılarla karşı abartılı, acayip ve şişirilmiş grotesk imgelerle karşılık verirler. Ölçülü olanın karşısına uygunsuz olan, düzenin karşısına çoğalma ve dağılma teması yerleştirilir. Onların dünyasında her şey beklenmedik şekilde büyür, şişer ve kendi sınırlarını ihlal eder.

Osmanlı ordusuna yiyecek satışı. 1578'de Şirvan yolunda Kınık nehrini geçerken büyük bir kıtlık olur. Minyatür, daha sonra Ereş kalesinin ele geçirilmesiyle yiyecek satın alan askerleri canlandırıyor: yüzlerinde ve tavırlarında açlıktan kurtulmanın heyecanıyla. Nusretnâme, Gelibolulu Mustafa Âlî, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1365.



En gündelik etkinliği bile bir sofulukla kuşatan burjuva sınıfı, dünyada bulunuşu bir kutsallıkla  er eveseler. Özellikle bu resimdeki gibi protestan aileler tüm dünyevi etkinliklere belirli bir sofuluk katarlar. Yeme-içme de bu kutsallıktan payını alır. Anthuenis Claeissins, Yemek  ncesi Dua, Y. 1585, Shakespeare Birthplace Trust, Stratford.

Dünyevi Sofuluk

Dünyevi kültür, dünyayı el altında hazır bulundurmak, yeryüzünün ele gelir bir resmini çıkarmak üzerinden işler. El altında bulunan ve maddeleşen şeyler kullanışlıdır, hesapların ve ölçümlerin nesnesi olabilirler. En soyut olanın bile akla ve duyulara sığan bir temsili bulunmalı, en azından dile ve ele gelir olmalıdır. Dünyevilik, dünyayı çerçeveleyen ve resmini çıkaran bir kavrayıştır. "Bütünlüklü" dünya ve doğa kavrayışı daralır, yeryüzünün ele gelir, ölçümlere sığan tarafı alıkonulur. Heidegger'in "yeryüzü" ve "dünya" arasında yakaladığı ayrım da bu düzeyde anlam kazanır. Varlık ile var olanları birbirine karıştıran eğilim üzerine düşünen Heidegger'e göre, böyle bir ayrım, sınırsız, kuşatılamaz ve kavranamaz olanı, belirli hesapların ve işlevlerin içine sığdırma çabasının, zor kullanarak dünyevileştirme girişiminin sonucudur. Heidegger'in en esaslı soru saydığı, "Varlık'la ilgili soruya" bu dünyada saklı, dünyevileştiği ölçüde basitleşen ve "işe yarayan" cevaplar arama çabasının karşılığıdır. Heidegger, tüm bu cevapların yarattığı bir kararmanın, "geri çekilme"nin altını çizer. Bu dünya resmini çizenlere de, "orta yollu" bir kalabalık, belirsiz bir karartı, şekilsiz bir "kitle" diye seslenir.¹⁶

Ele gelir bir dünya ve dünya-ötesi, ansiklopedilere sığdırılabilir içerikler halini alır. Avrupa'da "bilimsellik" adı altında ortaya çıkan pozitif düşünme yolunu izleyenler, özellikle Rönesans'tan başlayarak, dünya ve dünya-ötesini, dünyevi bir anlatının içine yerleştirmeye, ansiklopedilere sığabilecek bir tamlıkta temsil etmeye çalışırlar. Hatta böyle bir dünyevileşmenin izleri Ortaçağ'a kadar bile geri götürülebilir. Kutsal metinler ve vahiy, Ortaçağ Hristiyan öğretisi içinde, "herkesin anlayabileceği mesellere ve imgelere indir-

16. Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, çev. Ralph Manheim, Virginia: Yale Univ. Press, 1987, s. 38.

genir".¹⁷ Bu yorumlama olanağı sayesinde hakikat, *effabilis* (betimlenebilir) ve "kamusal" bir konumdan izlenebilir hale gelir. Siyasi ya da dinsel otoritenin kendisi için kodladığı, evrenin bilgisini hiyeroglifler halinde düzenlediği ve anlaşılmaz kıldığı "hermetik yorumlar" Ortaçağ'la birlikte çözülmeye başlar. Özellikle *kabala* öğretisi, tüm "anlaşılmaz" metinlerin sakladığı "kozmetik dramı", vahiy'in arkasında saklı olanın matematiksel eşitliklerle ifade edildiği batını bir öğreti olarak sunarak böyle bir yorum cesaretinin, içtihtatın yollarını açar. Avrupa'da Ortaçağ'dan başlayarak, kutsal metinlerde şifre ve hiyeroglifler ardında saklı hakikati ele geçirme yöntemi olarak *kabala* öğretisi, birçok değişkesiyle birlikte uygulanır. Böylece hermetik, batını metinler aralanır, kalabalıkların anlayabileceği bir açıklığa, erişebileceği bir mesafeye yerleştirilmiş olur.

Kutsal metinlerden yapılan serbest alıntılar, simgesel, ikonik karşılıklardan oluşan bir "görsel repertuar" bütün Ortaçağ boyunca genişlemeyi sürdürür.¹⁸ Özellikle Reformasyon Dönemi ile birlikte basılı kopyalar halinde çoğaltılan Yeni Ahit, halkın erişebileceği bir yaygınlık kazanır. Luther, Yeni Ahit'i 1522'de, Incil'in tamamınıysa 1534'te Almancaya çevirir. Bu dönemde Yeni Ahit yarım gulden fiyatla satılır. Bir marangozun haftalık kazancına eşittir bu. Bunun yanında, halk için dini metinleri yorumlayacak tefsir metinleri, "avam dilde yazılmış ilmiyeler" ortaya çıkar. Ancak reformcular yine de kutsal ve dünyevi ayrımını koruma konusunda tutucudurlar. Kutsal metinlerin ilmiyelerle iç içe geçip karıştırılarak, zındık bir yaşamın parçası haline gelmesi onları da huzursuz eder. Her tür sofuluk ve aşırılık onlar için de mahsurludur; reform yanlıları, halkın sere serpe davrandığı kamavallara olduğu kadar, perhize, çileci davranışlara da karşı çıkarlar. Yaratılan esnekliğe rağmen reformcular için de hermetik ve batını kalması gereken metinlerin uluorta tartışılması, serbestçe alıntılanması gerçek bir tehlikedir. Kalabalıklar ise kutsallığı yorumlama konusunda cesaret kazanırlar. Siyasi otorite de bu yorum ve yergilerden payını alır: Özellikle "kamuoyu"

17. Umberto Eco, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Afa, s. 214.

18. Peter Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, çev. Göktuğ Aksan, Ankara: İmge, 1996.

nun ortaya çıkmasıyla birlikte "halk kültürü siyasallaşır". Artık halk arasında imparatoru eleştirmek bile mümkündür. Ancak bu eleştiriler o zamanlar daha çok "kuru gürültü", uğultu şeklindedir; ilk halk gösterileri için 19. yüzyıl başlarını beklemek gerekecektir.¹⁹

Avrupa'da Ortaçağ ertesinde, Rönesans ve Reformasyon ile birlikte gerçek bir dünyevileşmenin yolu açılır. Özellikle siyasal ve kültürel alanda "dünya ötesi solgunlaşır", "doğa ve dünya deneyimi" belirginleşir, "fizikötesi neredeyse ortadan kalkar".²⁰ Halkın, henüz siyasal olmasa da, kültürel bir güç olarak ortaya çıktığı Rönesans döneminde, "ereğini kendisinde bulunduran" bir dünya imgesi ortaya çıkar. Dünyevi oyunlar ve görünümlemlerle, "doğanın çoğalan güçleri, ışık, ses ve *bedensellik*"le büyülenen Rönesans insanı için, "dünya kendi kendisinin öznesidir".²¹ Kutsallık geri çekildikçe, kişileri kendi ötesindekilerle, manevi varlıklarla uzlaştıran ikonlar, fetiş nesneleri, tütsüler, buhurdanlıklar gündelik yaşamdan uzaklaştırılırlar.

Machiavelli, "Kitleler görünüşe göre karar verirler," diye yazar.²² Bu ifadenin altını kazırsak şu türden sonuçlara varabiliriz: "Halktan kişiler"in "bulunuş"a, mevcut olana ayarlı bakışı gördüğü kadarına inanır, gördüğüne sığan bir kutsallıkla yetinir, görmediğine bir resim, şekil ve beden yakıştırır. Ne var ki halkın gözü açılmıştır ve önlerindeki Dünya sanki genişlemiş gibi, tüm renkleriyle ve göz alıcı ışık oyunları ile onları cezbeder, baştan çıkarır. Daha uzağı görmeye başlayanlar için, "her şeyin rastlaştığı", "sonlu şeylerin", "monadların" uyum içinde iç içe geçtiği bir doğa kavrayışı, bilimsellik için gerekli bir zihin açıklığı ortaya çıkar. İzleyenleri meşgul eden, ötelerden, başka farazi dünyalardan geri çeken dünyevi bir çoğalmadır bu. Rönesans insanı sonsuzluğu dünya üzerinde aramaya başlar; "Ölümsüzlük maddeyle paylaşılır ve madde, Marx'ın deyişiyle, kendi duyumsal şiirinin görkemi içinde gülümser".²³ Ötedünya bu dünyada çözünmeye, her şey ayaltı evrende top-

19. A.g.y., s. 291.

20. Ernst Bloch, *Rönesans Felsefesi*, çev. Hüseyin Portakal, İstanbul: Cem, 2002, s. 11.

21. A.g.y., s. 35.

22. Alıntılayan Bloch, a.g.y., s. 134.

23. A.g.y., s. 40.



Protestan ve Katolik ruhban arasındaki farkı gösteren bu resimde Katolisizm (sağda), hırs, zenginlik, mevki düşkünlüğü ile, kirlenmişlikle betimleniyor. Reformasyon (solda) ise yeni ve temiz bir dinsellik, arınmış bir kutsallık talebiyle ortaya çıkmıştır. Lucas Cranach, 1545.





Bütün varlıklar, gündelik hayatın sıradan nesneleri bile kutsallıktan bir pay almışçasına ışımaya başlarlar.
Willem Claesz, Ölü Doğa, 1634,
Boymans-van Beuningen Müzesi,
Rotterdam.

lanmaya başlar. Sonrasında, dünyayı kuşatan azametli Varlık görkemini dünyayla paylaştıkça eksilir.

Bu dönemlerin insanı için kutsallığı dünyada aramanın yolu olan panteizm, aynı zamanda tanrıları kovmanın da en kibar yoludur. Bu sayede "kıskanç bir tanrının görkemiyle" gölgelenen dünya üzerindeki sis dağılmaya başlar. ' Karartıları geri çekildikçe içinde büyük boşluklar açılan, sınırları genişleyen, daha büyük görünen dünya kuşatılmalı, ele gelir, hesaplara uyar hale getirilmelidir. Bunun yolu, Francis Bacon'ın ifade ettiği gibi, "doğayla matematiğin evliliği" ya da "fizik"e eklenen matematiksel bilgidir. Bu sayede "dünyevi yarar" tanımlanmış olur. Bu yöntemli bakışın altındaki dünya ve doğa parçalanabilir, sınıflandırılabilir, "teşrih edilebilir" bir nesne halini alır. İlk kez Rönesans insanı, sayılarla "doğal nesneler" arasındaki ilişkiyi büyük bir gayretle tanımlamaya girişir. '

Özellikle Reformcular, dünyevi yaşamı bir sofuluk halesiyle çevrelerler. Max Weber'in, kapitalizmin köklerinde bulduğu "protestan ahlakı" böyle bir "dünyevi sofuluk" içinde anlam kazanır. ' Giderek "küçük burjuva"nın, "dükkân sahiplerinin özelliği haline gelen" ve daha çok orta sınıfın sahip çıktığı bu *ethos*, ağırbaşlılık, mantık, özdenetim, düzen, tutumluluk, ciddiyet gibi motiflerden kuruludur. Bu *ethos*'un sahipleri, kazandıkları ve biriktirdikleriyle kendilerini kutsallıktan pay almış sayarlar. Kazanç getiren ve bu dünyaya odaklı bir "çalışma" da kestirmeden kutsallıkla ilişkilendirilmiş olur.²⁷ Belirli bir çalışma kültürüne sahip olmakla, meslek sahibi olmakla dindarlık arasında doğrudan bir ilişki kurulur.

24. Ernst Bloch, *a.g.y.*, s. 35, 38.

25. Bu sıralarda siyaset de yavaş yavaş dünyevileşir. Özellikle Hobbes'un siyaset kuramı "dünyanın şeylerine yönelir". "Hobbes'da dünya üstü bir yücelik yoktur; dünyanın sonsuz saati yaratıcısız, tanrısız ve koruyucusuz işler." *A.g.y.*, s. 153.

26. Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Zeynep Gürata, Ankara: Ayraç, 2002.

27. Weber'in kendi kuramı içinde "ideal tip" olarak seçtiği Protestanlar, İslam'daki Hariciler gibi "tanrının mutlak uzaklığına" inanan, "duyusal kültürü" karşısına alan, ötedünya için çalışmaktan başka çabası olmayan bir topluluktur. Öyle ki, yalnızca kendi kurtuluşları peşinde olan, batıla ve büyüye yüz vermemek için ayin yapmayan bu insanlar, "en yakınlarını şarksız ve ilahisiz gönerler". Başkalarının başını ağrıtan günah, pişmanlık, kurtuluş gibi temaları dert etmez, yalınlaştırdıkları dinsel yaşamlarıyla, "düzensizlikten ve sistemsizlikten"

Weber bilimsel düşüncenin ve kapitalizmin neden sadece Batı'da ortaya çıktığını sorduğunda kendisine, cevabı da hazırdır. Ona göre özellikle Uzakdoğu ve İslam düşüncesinde tıp, biyoloji, kimya bir zamanlar çok gelişmiş olsa da, belirli bir "ussal" temelden, araçsal akıldan yoksun kalmıştır. Deneysel ve kanıtlamaya dayalı yaklaşım, Rönesans'ın Helen düşüncesine geri dönerek geliştirdiği bir yöntemdir. Rönesans Avrupası'ndan önce, doğa bilgisi herhangi bir mekanik ya da matematik temele oturtulmamıştır. Aynı zamanda kesin hesaba dayalı, ölçülebilir bir dünya kavrayışı kapitalizmin çıkarlarına da uygun düşer. Bilimsel, sanatsal, siyasal ve ekonomik tüm alanlar, "Batı'ya özgü olan ussallık" yörüngesine girdiğinde, kapitalizmin dünyayı karşısına alan *ethos*'u da belirginleşmiş olur. Weber'e göre bu *ethos* ya da "kapitalizmin ruhu", zorunlu olarak dinsel bir gevşemenin sonucu değildir.

Özellikle Reform'dan sonra, yeni bir sofuluk tipi ortaya çıkar. Püriten burjuva orta sınıfının sahip çıktığı bu ahlak içinde, Katoliklerin "büyük ötedünyalığı" ve çileciliği yeniden tanımlanır. Protestanlar ve özel olarak Calvinistler, Katolikliğe "tam karşıt" bir konumda yer alırlar. Püriten ve Calvinist tarikatlar, Katoliklerden sofu davranarak, "yoğun bir dini bütünlük" ve "aşırı dindarlık" sergilerler. Weber'e göre, kapitalist gelişimin bu "ideal tipi" ya da taşıyıcısı, "ipini koparmış" spekülative maceracıların "tam karşıtı"dır. Bu insanlar, beklenmedik şekilde, "servetinden kendisine hiçbir şey sağlamayan", "mesleğini yerine getirmiş olmanın akıldışı duygusu dışında" bir beklentisi olmayan dindar kişilerdir. Bu kişiler, "dünyevi eylemlere dinsel bir özellik" yakıştırırlar. Onlar için sofuluğun mekânı değişir ve "manastır çileciliği"nin yerini, "dünyevi ödevlerin yerine getirilmesi" çabası alır; dindarlıklarını "meslek uğraşı"

kurtulurlar. Böylece Metodistler gibi, "bütün bir yaşam biçimini içeren değişmez bir *metod*'a ulaşırlar". Sonuçta herkes, oyalanmadan, kendileri için kutsallaşmış olan mesleklerine odaklanır. Mesleklerini "en iyi şekilde" yaptıkça, servetlerini artırır, kapitalist sermaye birikiminin failleri olurlar. Ötedünyaya dönük bir sofuluk şekli değiştirip bu dünyaya yöneldiğinde, yatırımlar da bu dünyaya yönelir ve dünyevi bir zenginlik ortaya çıkar. Ancak "kapitalizmin ruhu"nu taşıyan bu tipler zamanla ortadan kalkarlar. Özellikle Yeni Dünya'ya taşınan Protestanlar, zamanla dini ve ahlaki kılıfından sıyrılmış bir kazanç uğraşı içinde yaptıkları iş ve mesleklerini yalın dünyevi tutkularla birleştirmişlerdir.

ve "yaşam biçimi" yoluyla kanıtlamak isterler. "İş aracılığıyla ilahi güce erişme" amacı taşıyan farklı bir çileciliği uygulamaya sokarlar. Onların yardımıyla manastırlarda uygulanan çileci pratikler değişir ve "yalın bir dünyeviliğe geçiş" gerçekleşir, "sistemsiz bir ahlak yaşamı" sona erer. Püriten ahlak sahibi bu insanlar için "dünyevi yaşam ödev olarak değerlendirilir". Böylece Ortaçağ'ın "ruhsal aristokrasisi"ni oluşturan dış dünyadan kopmuş keşişlerin yerini, "yararcı bir meslek yaşamı" içinde inancını kanıtlamaya çalışan farklı türden bir çileciliğe sahip dindarlar alırlar. Böylece protestanların sofuluklarından, kapitalizme ve dünyeviliğe geniş bir aralık açılmış olur.



Resim Galileo'yu Vatikan bürokratlarının önünde gösteriyor. Bu sorgu, sancılı bir ayrışmanın, modernliğin kendini temellendirmişinin metaforu olarak okunagelmıştır.
J. N. Robert-Fleury, 19. yy., Louvre, Paris.

Seküler ve Ruhani

Dünyevi güçlerin tarih boyunca, ruhani idareyle uzun mücadelelerinin sonucu olan sekülerlik, dünyevi olanı ayırt etmek ve belirlemek konusunda bir tarihçe imkânı verir bize. Avrupa bu tarihçeye en uygun coğrafyadır. Ancak dünyeviliği yerine yerleştirirken, sekülerliğin ötesinde genel bir tariftten de söz etmek zorunludur. Sekülerlik daha çok siyasal bir tanımken, dünyevilik tüm yaşam alanlarını içeren sosyal bir tavrın, kültür ve düşünüşün bir parçasıdır. Dünyeviliği, "dindışı olan her şey" diye tarif etmek de doğru olmaz. Daha genel bir ifade olarak dünyevilik, modernlik gibi, çok-boyutlu bir tarihçeye, yaşam şekline, hatta ekonomi-politiğe denk düşen bir yaşam ve düşünüş şeklidir. Sosyal bilimler literatüründe dindışı olanla ya da sekülerlikle karıştırılan bu kavramı yerine yerleştirmek için çoktarafli düşünmek zorunludur. Dünyevilik sadece teolojik bir kavram değildir – yer yer antropolojik açılımları da vardır ve bu yüzden de insan türlerini ve hatta uygarlıkları birbirinden ayırmamıza yardımcı bir çerçeve önerir bize. Kısaca söylesek, dünyeviliği tarif ederken, dünya üzerinde duruş kiplerinden, yeryüzünde var olma şekillerinden söz etmiş oluruz. Kişilerin kısa yaşamlarını süresince bu dünyayla, yeryüzüyle kurdukları ilişkiyi dile getiririz. Oysa dünyevilik, ilgili literatürde kestirmeden, dinsel otoritenin dışında kalan bir alana göndermeler yoluyla ve özellikle de sekülerlik üzerinden tanımlanmaktadır.

Dünyevi ve ruhani, kutsal ve dindışı gibi kavramlar arasındaki ayrım, sosyal bilimler literatüründe genellikle iki hükümlerlik biçimi arasındaki fark olarak ortaya konulur. Antropolojik bazı çalışma ve tartışmalar bir yana, çoğunlukla Ortaçağ'dan başlayarak ortaya çıkan ruhani ve dünyevi iktidarlar arasındaki çatışmayı dile getiren bir ikilik olarak tarif edilir. Özellikle merkezi Roma'da bulunan Katolik kilisesi, Ortaçağ sonlarına doğru krallıklara ayak bağı ol-

maya başlayınca, bu iki ayrı nüfuzlu güç arasındaki mücadele de belirginleşir. Henüz ortada ulusal ya da bölgesel dünyevi otoriteler yokken, kilise Avrupa'da halkların barbarlardan korunması, yoksulların yedirilip içirilmesi, iaşesi işleriyle uğraşıp şimdiki ulusal sınırların ötesine uzanan, tüm halkları içine alan bir iktidar ağı oluşturmuştu. Farklı halkları birbirine bağlayan bu büyük hayırsever kurum, zamanla güç kazandıkça, bir ikiliğe ve huzursuzluğa sebep oldu. Avrupa'nın yaklaşık üçte birine yayılan topraklara sahip olan bu örgütlü kuruluşla kendi halkının ve toprağının zenginliğini paylaşmak istemeyen dünyevi idareler, Roma'daki büyük ruhani topluluğa karşı gelmeye başladılar. Reformasyon da bu yakınmalar için örgütlü bir arkaplan oluşturdu. Luther, kiliseyi karşısına aldığı anda, köylüleri, yoksulları ya da ezilenleri değil, daha çok krallıkları ve prenslikleri, yeni yeni yüzünü gösteren ulusal bağlantıları arkasına almıştı. Bu dönemde ulusal kiliseler ortaya çıktı ve mutlak dünyevi iradenin isteği doğrultusunda işlemeye başladılar. Yani bu dönemde milliyetçilik ve dünyevilik birbirini besleyen kültürel sermayelerdir.

Özellikle Ortaçağ Avrupası'nda sanki dünyevi ve ruhani işlerle uğraşan iki insan türü vardır. Dünyevi ve ruhani otorite, feodal işleyiş içinde birbirinden çoğu yerde ayrı görünür; ayrı hukukları, ekonomileri ve ayrı yaşam biçimleri vardır. Kardinaller ve piskoposlar, bir kont ya da lord gibi, yüksek sınıftan toprak sahibi senyörler sayılırlar. Ek olarak, Ortaçağ süresince, kiliseyi belirli bir dünyevi otoriteye bağlayacak bir hükümlanlık biçimi ortaya çıkamadığından, kilise kendi politik gücünü geliştirme olanağı bulur. Bu güç tüm Avrupa coğrafyasına yayılır. Henüz ortada ulusal coğrafyalar ve güçlü krallıklar bulunmadığından, kilisenin Avrupa geneline yayılmış gücü engellenemez. Bu haliyle gerçekten de bir yanda dünyevi işlerle, gündelik meşguliyetlerle, diğer yanda ötedünya işleriyle ilgilenen iki ayrı insan topluluğu varmış gibi görünür. Laiklik ya da sekülerlik de sonradan işte bu ayrışmanın uzantısı olarak kurumlaşır modern Avrupa'da. Ancak Ortaçağ sonlarından itibaren kilise, ulusal imparatorluk ve devletlere karşı sürekli güç kaybeder. Papalığın nüfuzu daralır, Vatikan'ın toprakları küçülür. Bu yüzden modernlik daha çok dünyevilerin egemenliği altında ortaya çıkar.

Ancak Papalığın bürokratlarını ya da Vatikan sakinlerini dünyevilerden pratik olarak bu kadar ayırmak da gerçekçi olmaz. Özellikle

le Reformasyon öncesi, kilisenin yenilenmesi için çalışanların da sıkça ileri sürdüğü gibi, o zamanlar ruhaniler de, dünyevilerden çok farklı olmayan meşguliyetler içindedirler. Onlar da gelirlerini çekip çevirmekle ve artırmakla uğraşırlar. Hatta bazı vesikalarda, kendi serflerine ve kiracılarına dünyevi senyörlerden daha kötü davranırken tasvir edilirler. Kilise kroniklerini de çoğunlukla bu mali işlerle ilgili kayıtlar doldurur. Yani erken Ortaçağ'ın ortaya çıkardığı bu ikilik bir süre sonra anlamını yitirir. Daha çok ortada iki ayrı politik hükümlanlık biçimi varmış gibi görünür. Biraz da kaçınılmaz gibidir bu durum: Kilise, koruyacak toprakları ve çıkarları olduğu sürece, dünyevi idarenin gereklerini yerine getirmek durumunda kalır. Örneğin bir ordusu bulunmalı, görkemli harcamalarını karşılayabileceği, serflerini besleyebileceği belirli bir mali düzeni ve gelecek kaygısı olmalıdır. Tüm bu kaygılar, ruhanileri de zamanla dünyevilerden ya da laiklerden farksız kılar. Reformasyonun çıkış anı da burada, biraz da dünyevilerin ve güçlü ulusal idarelerin gelirlerden gitgide daha fazla pay istemelerinde aranabilir. Bu yüzden reformasyon, tam bir halk ayaklanması değil, yerel prenslerin, yeni yeni ortaya çıkan ulusal varlıkların ayaklanması olarak görülmelidir. Hatta Luther'in kendisi de köylü ayaklanmalarının bastırılmasına destek vermiş, köylüleri kanaatkâr yaşamlarına geri dönmeye çağırmıştır.

Ruhanilerle dünyeviler arasındaki bu ayrışma Avrupa tarihinde çok belirgin, örneğin Çin'in geçmişinde Brahmanlar sınıfı hem dünyevi hem de ruhani idareyi aynı bünyede toplarlar. Yani dünyevi ve ruhani idareler iç içe geçer. Yine benzer şekilde, bazı Budist rahipler, tamamen dünyevi işlerden uzak durmayı ve kendi manastırlarında yaşama yolunu seçerler. Burada dünyevi olan ile ruhani alan arasında bir karşılaşma imkânı olmadığından yine bir ikilikten söz edilemez. Başka bir modelde, ruhani meclisler dünyevi hükümlanlar tarafından bastırılırlar. Örneğin Osmanlı idaresinde bu türden karşılaşmalarda, son sözü her zaman için sultan söyler, şeyhülislam değil. Sultan'ın halife tarafı siyasi bir sıfat gibi, dünyevi güçlerin hükmü altındadır.

Oysa sekülerlik, maddi ve manevi yaşam alanlarıyla ilgili bir ikiliği ve karşılıklı duruşu zorunlu kılar. Yani sekülerlik bu iki yaşam alanının birbiriyle eşit koşullarda karşılaştığı yerde olanaklıdır.

Öbür türlü sözde kalır, yaşama karışmaz. Sekülerlik sınıflaşmanın, ayrışmanın devamı olarak görülmelidir. Her ne kadar reformasyon sonrasında kurulan ulusal kiliseler zamanla dünyevilerin hükmü altına girse de, uzun yüzyılların devamı olarak dünyevi ve ruhani kurumlar arasındaki yapısal ayrılık kaçınılmaz hale gelir. Sekülerlik bu ayrılığın bir onayı, kurumsal ifadesi sayılmalıdır. Yükarıdaki ve yerdeki şeyler iki farklı sorumluluk alanı sayılır. Böyle bir yapı, birbirinden ayrı meşguliyetleri olan iki otoritenin arasındaki ilişkiyi tarif etme ihtiyacının sonucudur. Seküler protokole göre kilise dünya-dışı işlerle uğraşırken, yeryüzünde sürdürülen maddi ilişkileri çekip çevirme sorumluluğu krallıklara, devletlere bırakılır.

Sekülerlik, insanla ilgili işleri paylaşmanın da bir yoludur. Ancak dünyevi kültürün, dindışı yaşam biçimlerinin, yerde olup bitenlerin ağır bastığı modern zamanlarda, ruhani otorite bu paylaşım-dan yeterli payı alamamış görünür. Zaten sekülerleşmeden önce dünyevi iktidarın, kiliseyi mülksüzleştirmesi de zorunludur. Ortaçağ sonlarında güçlenen Krallıklar, kilisenin feodal dönem boyunca ele geçirdiği geniş toprakları, hiç bitmeyen savaşların ve seferlerin giderlerini karşılayan kentli zenginlere, tüccarlara, bankerlere borçlarını karşılığında verirler; tabii politik nüfuzu ve ekonomik ayrıcalıkları da beraberinde. Kendisi de bir ticarethane gibi çalışmaya başlayan kutsal otoritenin sahipleri de, asırlar boyunca mülksüzleşerek, zamanımızda dünyevi iktidarın ayırdığı fonlarla, hayırseverlerin yardımlarıyla yaşamak durumunda kalır.

Dünyeviler, sanki Ortaçağ'ın hıncını alır gibi, ötedünyaya dönük ilgi alanlarını ve ruhbanları güçsüz bırakırlar. Modern zamanların sekülerliği, dünyevi siyasal yapının önemli bir parçasıdır. Bu dünya, belki de ilk kez ötedünya karşısında bu kadar öncelikli, ayrıcalıklı olur. Her varlık türü dünyaya ya da ötedünyaya aitmiş gibi işaretlenir, tasnif edilir. Tüm maneviyat türleri sekülerliğin açtığı çoğul alanda görelî hale gelir, farksızlaşır. Seküler düşünce sahibi, maneviyatı, "kutsallığın doğası"nı yanlış anlamış gibi görünür ve kutsalın ara biçimler kılığında, ara mekânlarda yüzeye çıktığını gözden kaçırır. Kutsal varlık ne tam olarak buraya ne de ötelere aittir. Ne tümüyle ruhani ne de maddeseldir. Üstelik kutsallık belirsizlik taşısa da, görelî değildir. Kutsallıkta geçici de olsa bir tutarlılık, başka kutsallık biçimlerini dışlayan bir kararlılık vardır. Kutsal



Leonardo da Vinci'nin insan anatomisi çizimleri ve notları. İnsan bedeni üstüne ilk kez böyle dolaysızca düşünmek, onu ruhundan, maneviyatından çekip ayırmak, bedeni böyle "ele almak", Rönesans döneminin ayırt edici yönüdür.

Anatomi ve Teşrih

Dünyeviliğin ayırt edici yanlarından biri de, her türden bedenleşme, "ete kemiğe bürünme" pratiğine yönelik dolaysız bir ilgidir. Bedenin doğrudan kendisine yönelen bu meraklı bakış, kasların, kemiklerin ardında ruhani bir hakikat aramadan, bedenin işleyişinin kendisini bir sır olarak kabullenir. Anatomik ilginin nesnesi olarak beden, başka bağlantılarından kurtarılır, bağımsız bir çalışma alanı haline gelir. Bu yüzden bedeni kesip biçmek, dindarlığa sığmayan bir tavır olmaktan çıkar. Üstelik beden kutsallığın bir sureti de sayılmaz. Beden kesildikçe, kutsallık bedenden kaçıp kurtulmaz. Teşrih edilen ve tüm çıplaklığıyla ortaya çıkarılan beden, kutsallığa yönelik bir ihlal olmaktan çıkar. Böylece dünyevi düşünceyle cesaret bulan anatomi ustaları, ten ötesine geçerek bedenin derinliklerine inerler.

Dünyevi düşünce içinde ele alınan, tetkik edilen nesne ayrı ve kendi gerçeği, ilkesi olan bir varlık sayılır. Maddi varlık, görünür olmak için başka desteklere, göndermelere yaslanmadan kendi kendisini açıklayabilir. Örneğin beden, anatomi disiplini altında kutsallığın bir şekil bulması, ruhun biçimlenmesi değil, kaslardan, sinirlerden, kemiklerden oluşan karmaşık bir bütün gibi görülür. Ruhsallığından yalıtılmış olan çıplak bedeni teşrih etmek, kesip parçalarına ayırmak da anatomik inceleme olarak fazla sorgulanamayacak bir davranış halini alır, meşrulaşır. Beden haysiyetini kendi ilkesinden, kendi anlaşılmazlığından, karmaşasından alır; bir ruhsallığın taşıyıcısı, maneviyatın kabuğu sayılmaz. Teşrih eden el, bedeni kesip biçtikçe, saklı ruhsallığa değmiş olmaz, sadece maddi bir varlığın sırlarını aralamış olur. Dokulara sızmış kutsallığı aralamaz. Başka bir bütüne eklenmeden, kendi halinde işleyen bir maddiyatı yoklar. Dünyevi düşünce, özellikle modernlikle birlikte, teşrih işini yapan elin ince işçiliği gibi, yüzyıllar içinde maddiyatı maneviyattan ayır-

mış, ayrı bir mekâna aktarmıştır. Böylece, farklı görünen her varlığın kendi bilimi ortaya çıkar. Kutsallığın, etten kemikten ayrı bir yerde aranması nedeniyle anatomi ustasının eli daha bir sakınımsız, daha bir merakla dokuların arasına sokulabilir.

Dünyevi bakışta, görünür varlıkların, eşyaların derinliğine dikkatini veren, şeylerin dış yüzüne ve kabartısına odaklanan, gözünü çok uzağa (veya çok yakına) diken, kapsamı genişleyen bir merakla etrafını izleyen bir tavır vardır. Böyle bir bakışla etrafımızı izlediğimizde, "Yunan plastiğinde olduğu gibi, her türlü hisçi ve manacı ifadelerden sıyrılmış bir şekil güzelliği karşısında" buluruz kendimizi.²⁸ Doğaüstü aradan çekilmiş, ötedünyanın eşya üzerindeki gölgesi kalkmış, karartıları geri çekilmeye başlamış gibi görünür. Karşıdaki eşya kalabalığı, herhangi bir üst gerçeğin eğretilmesi olmadan, yalnızca kendisine işaret eder sanki. Yaşamın her alanında bir insanileşme ve dünyevileşmenin ortaya çıktığı bir kavrayış içinde, en "mücerret" ideallere bile insani bir kılık yakıştırılabilir. Rönesans'ın eksiksiz temsilcisi Michelangelo'nun *Mahşer* tablosunu yorumlarken İpşiroğlu ve Eyüboğlu da buna dikkat çekerler:

Sınırları belirsiz, zaman ve mekân dışı bir sahnede, eti kemiği belli, maddi varlıkların kuvvetli bir kaynaşması vardır. Ressam, kıyamet gününün karmaşasını yalnız vücutların birbirine karışan dağınık hareketleriyle anlatıyor. ... Mahşer günü gibi dini bir konu Rönesans'ın insanlaştırıcı nefesiyle doluyor, resmin karşısında Tanrının kudretinden çok, insanın adale ve hareket gücüne, insan iradesine hayran kalıyoruz.²⁹

Bu tavır, kutsallıkta insanbiçimli, "müşahhas", bedensel bir yan bulan, "tanrı tasavvurunu insan vücudundan ayırmayan" Greko-Latin uygarlığının bir özelliğidir. "En mücerret düşüncüyü en müşahhas gerçeğe, maddi varlığın çıplak eti ve kemiğiyle uzlaştıran bu görüş" içinde soyutlukları temsil için insanbiçimli (daha doğrusu "erkek-biçimli") karşılıklar aranır. Bunun dışında kalan, bulunuşa, mevcudiyete sığmayan, bedenleşmeye direnen varlıklar ya da dünyevileşemeyen şeyler, "yokluk" ile eş gibidir.

28. M. Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul: İstanbul Üniv. Ed. Fak. Yay., tarihsiz, s. 66.

29. A.g.y., s. 75, 77.



Müslüman hekimlerin tıbbi uygulamaları.
 Üstte cüzzamın, altta kanserin dağılması.
 Şerefeddin Sabuncuoğlu, Cerrahiyyetü'l-Haniyye, 1465.

Avrupa'da anatomik ilginin yüzeye çıktığı Rönesans yapıtlarında soyut güzellik ideallerinin yerini, ellenebilir ve duyuşsal olanın sergilenmesi çabası alır. İnsan bedeni, Antik Yunan'dan bu yana ilk kez bu ölçüde kurtarılmaktadır soyutlamalardan; güzellik yeniden ten yüzeyine çıkmaktadır. İnsan bedeni bazı çalışmalarda anatomik araştırmaların nesnesi olan bir "et parçası" gibi görünür. Bu anatomik merakın sonucunda tüm bedenler, ilahi mesellere, mitolojilere gönderme yapılmaksızın dolaysız bir ilginin nesnesi haline gelirler. Bu cüretli ilgi, tüm bedenleri eşitleyen ve ortak bir "maddi bedensel düzeye" çeken anlayışın parçasıdır.³⁰

Özellikle Rönesans resminde, dönemin anatomi bilgisindeki belirgin artış kolaylıkla gözlenebilir; insan bedeninin en mahrem kıvrımları bile izlenebilir. Oysa daha önceleri anatomi bilimi, kutsallık ile bilimsel düşüncüyü karşı karşıya getirmiş oluyordu; kadavrayı açan kişi yasak bir bilgiyi zorla ele geçirmiş, kutsallığın sınırlarını ihlal etmiş sayılıyordu.³¹ Özellikle dönemin resimlerinde, ayrıntılı bir anatomiyle çizilen, insanileştirilen kutsal kişilerin temsillerinde bu ihlal çok belirginleşir. Manevi şahsiyetler bu halleriyle, sonlu ve dünyevi bir zamana ve mekâna aitmiş gibi görünürler. İnsan bedeninin derinliklerini teşhir ve teşrih eden bu tür resimler, kutsallığın sınırlarına değiyormuş gibidirler.

Rönesans'ın insanileştirici nefesiyle, o zamana kadar simya ve astronomi gibi gizemli, batını, yasaklanmış bir bilgi alanı olan anatomi disiplini üzerindeki gizlilik de yavaş yavaş ortadan kalkar. Teşrih masaları, ilgilenenler için açık yerlere yerleştirilir. Hatta Padua'da bir "anatomi tiyatrosu" (*teatro anatomica*) kurulur ve izleyicilere açık teşrihler gerçekleştirilir. Floransa'daki resim atölyelerinde, anatomi araştırmalarının yapıldığı bölümler açılır.³² Dönemin

30. Sidney Monas, "Literature, Medicine and the Celebration of the Body in Rabelais, Tolstoi and Joyce", Bruce Clarke ve Wendell Aycock (haz.), *The Body and the Text: Comparative Essays in Literature and Medicine* içinde, Texas: Texas Tech. Univ. Press, 1990, s. 58.

31. Katherina Park, "The Criminal and Saintly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, Sayı XLVII, No. 1, Güz, 1994.

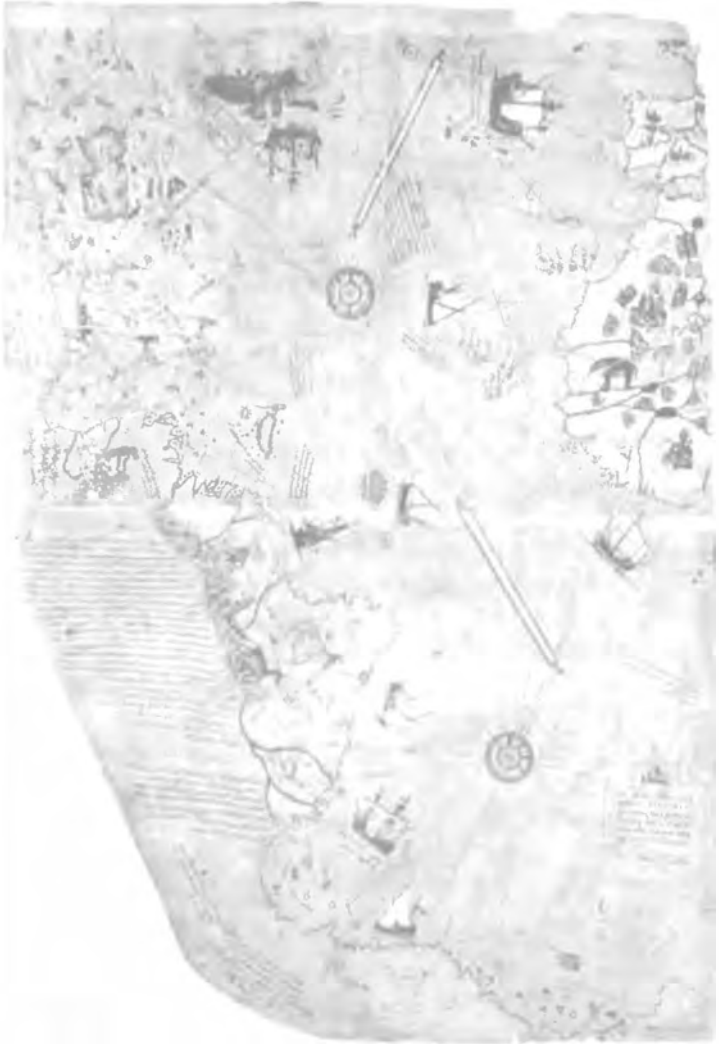
32. Yakın zamanda Von Hagens'in silikon dolgulu kadavraları, insan bedenini çevreleyen bu tür bir kutsallık varsayımı içinden tartışılmıştır. Bu tartışmalar için bkz. *Bilim ve Ütopya*, Von Hagens özel sayısı.

felsefecileri de fizyoloji ve anatomi üzerine derinlemesine düşünürler ve birçokları için insan bedeni üzerine düşünmek zihin açıcı bir meşguliyettir.³³

Dünyevi kavrayış içinde duyulabilirlik, ellenebilirlik esaslı bir bilginin kapılarını açar. İnsanın gizli bilgisi, sadece onun maneviyatında değil, anatomisinde ve bedeninde sakladıklarıyla da bulgulanabilir. Sosyal olan üzerine düşünmek ile dünyanın kendisi ve insan fizyolojisi üzerine düşünmek arasındaki kesin ayrımlar belirsizleşir. Sanki dünyanın ve insanın birbirinden ayrı bir bedeni ve ruhu yoktur. Her ikisi de aynı bünye üzerinde ayrımsızca yan yana gelmiş gibidir. Özellikle anatomi bilimi, toplum üzerinde düşünme konusunda bir analogi, eğretilme olanağı sağlar. İnsan bedeninin işleyişi, sanki dünyanın genel işleyişi konusunda bazı sırları ele vermektedir. Etrafta olup biteni müspet, bilimsel yollardan anlama çabasının kendisi de bir çeşit teşrih işlemi sayılabilir. Çünkü bilimsellik de kesip biçerek, parçalarına ayırarak, bir bütünden kopararak, her parçayı kendi içinde, kendi varlık ilkesiyle anlama pratiğidir.³⁴ Modern bilim, parçalar üzerine odaklanan, bütünü gözetmeyen, parçalardan ve bütünden artan başkaca şeyleri görmezden gelen bir tavır şeklini alabilir. Örneğin teşrih edilen her bir doku, kas ve kemik yapısı yalnızca kendisini anlatmakla sorumlu gibidir. Kemiklerin, dokuların bağlandığı ve uyum içinde iş gördüğü büyük beden –sosyal, kolektif bünye– görünmez olur. Özellikle Aydınlanma Çağı düşünürlerinin gözde analogi kaynağı olan anatomi disiplininin içinden bakıldığında, tüm dünya kesikli ve ayrılmış görünür. Bu yüzden, gözlenen ve anlaşılmaya çalışılan bünye ölmüş, gelişimini ve farklılaşmasını tamamlamış gibi teşrih masasına sabitlenir, meraklı gözlerle ve ellere terk edilir.

33. Örneğin Rabelais'nin tıp eğitimi aldığı, kadavraları kesip incelediği ve hatta bu ilgisini fazlaca teşhir etmesi nedeniyle kovuşturmalara uğradığı bilinir. Yine Leonardo da Vinci'nin mezarlıklardan taşıyıp getirdiği ölü bedenler üzerinden anatomik incelemeler yaptığı söylenir.

34. Örneğin Dr. Frankenstein'in farklı beden parçalarıyla hayat verdiği yaratık, parçalarını taşıdığı herkesten farklı bir mizaca sahiptir. Onun beden parçaları arasında gezinen hayaletler ona farklı bir ruhsallık katar.



Piri Reis'in dünya haritası. Bilimsel düşünce maddeyi onu sarmalayan sınırsızlıktan, sonsuzluktan; anatomi bedeni ruhundan, haritalar da yeri ve yerdekileri kozmik karmaşadan özgürleştirir, ayrı bir yere taşırlar.

Yer Tutkusu: Kısa Bir Tarihçe Denemesi

Başka dünyaların bir uzanımı olarak "kozmetik bir Dünya" kavrayışından bir yeryüzü parçası, bir gezegen kesip çıkaran, yere tutkuyla sahip çıkan "yersever bir kültür"ün tarihçesi yazılabilir. Yer yüzeyi işlevli parçalara bölünür, topografik resimler çıkarılır ve insanlar bu haritalara kendi yollarını, özel işaretlerini yerleştirirler. Bu "yerleşme"nin tamamlanabilmesi için öncelikle insan yaşamının devamı olarak doğa bu çerçevenin dışarısına yerleştirilmelidir. Doğayla birlikte "doğal yaşam"ın diğer sakinleri olan bitkiler ve özellikle hayvanlar da bu ötelemenin nesnesi olurlar. Doğa, insani işlevler için parçalara ayrılır; flora ve faunasına terk edilmiş canlılar gerçek ya da sanal tel örgülerle çerçevelenirler. Bu alanlar piknik, doğa sporları ve hafta sonu etkinliklerine ayrılır.

Yer sahibi olmak isteyen ilk yaptığı oradaki yerlileri ve hayvanları uzaklaştırmaktır. Yeryüzüne daha iyi yerleşebilmek isteyen topluluklar, yaşadıkları yere yakın diğer bazı toplulukların, yerlilerin ve özellikle de her türden hayvanın yaşam biçimlerini karıştırmak ve bozmak durumundadırlar. İnsanlar kendi aralarındaki bu öteleme hareketini, hayvanlar söz konusu olduğunda daha kayıtsızca, daha düşüncesizce yaparlar. Kendi yaşam alanlarını genişletmek ya da yaşam biçimlerini zenginleştirmek istedikçe, hayvan yaşam alanlarını kuşatan bu topluluklar, ekosistemde "dengeli bir yaşam" süren hayvanların düzenini bozarlar. Yerleşiklik duygusunu kaybeden hayvan, eskisi gibi yaşayamaz olur bundan böyle. Hayvanlar kendi yerlerine yabancılaşırlar. "Motor-şeması" bozulan hayvan bildiği gibi davranamaz, istediği yöne doğru hareketlenemez. Örneğin yaşadığı ormanı ikiye bölen otoyollar, orman sakinlerinin süreklilik hissini bozar. Önceden kendi yaşam alanında sınırlanmadan yaşa-

yan hayvan, etrafını parsellenmiş bulur ve artık içgüdülerine göre yaşayamadığından, yaşam döngüsü bozulduğundan, yeni şemalar geliştirmek durumunda kalır. Yerinden çıkan ve huzuru kaçmış olan hayvan, büyük bir ihtimalle kendisini otoyola atar, başka parsellere geçmek isterken yok olur.

Tüm faunayı ve florayı işlevli parsellere ayıran, dağınık bir bitki örtüsünden, koşulları denetlenebilen seralar oluşturan bir işleyiş, doğa denilen kültüldışı alanı genelleşmiş bir hayvanat bahçesine, botanik bahçesine çevirir. Kişiler yerlerine daha iyi yerleşebilsin diye ötelenmiş olan hayvanlarla doldurulan bu büyük hayvanat bahçesinde, henüz yok olmamış hayvan türleri, şekil değiştirmeye, bozunmaya başlarlar. Hayvanın anatomisi farklılaşır, ölçüleri değişir, çok kısa zamanda kapsamlı evrim aşamalarını kat eder; aşırı büyür ya da küçülür. Tüm türlerin "doğal yaşam" alışkanlıkları değişir. Bu değişim sadece tek bir türü ilgilendirmez üstelik; varlık zinciri içinde birbirine bağlı başka türler de bu bozunmadan payını alırlar. Hatta çeşitli insan toplulukları da buna dahil edilebilir. Hâlâ hayvanlara ve bitkilere bitişik bir yaşam süren, hatta hayvanlardan kendilerini farklı görmeyen bu topluluklar ekosistemdeki bozunmadan etkilenir; onlar da eskisi gibi yaşayamaz olurlar. Sözelimi Amerika'da yerlileri öteleyen ve tüm kıtayı çiftliklerle parselleyen Avrupalı göçmenler, yerliler için çok önemli olan bizon sürülerini yok ettiklerinde, yerlileri de açlık çekmeye, yaşam alışkanlıklarını değiştirmeye zorlarlar.

Bu bitmeyen genişlik arayışı ve var olanı tekrar tekrar keşfetme eğilimi doğayı ve başka toplulukları sömüren bir eğilime de dönüşebilir. Özellikle Avrupalıya has bu merak, keşfedici ve yoklayıcı yan, çoğu kez fazla zaman geçmeden kolonileştirici şekiller alır. Ancak bu yayılmacı eğilim döngüsünü tamamlayıp tekrar kendine karşı bir tehdit haline geldiğinde (örneğin çevresel sorunlar şeklinde) ekosisteme ikincil bir müdahale yapılır. Sözelimi doğal parklar yaratılır; çeşitli hayvan ve bitki türlerinin soyunun devamı için çok büyük fonlar ayrılır. Gecikmiş bir özür gibidir bu, yerlilerden asırlar sonra dilenen özürler gibi.³⁵

35. Heidegger, Batılı'nın doğayı yanlış tanımladığını düşünür. Romalılar, Yunanlıların *physis*'ini *natura* diye çevirip, doğayı kültürel olmayanın alanına yer-

Başka canlılara ya da yerlilere ait toprakların kuşatılması basit bir coğrafya bilgisiyle başlar. Bu yüzden yaşanan yerin resmini, kartografisini, haritasını çıkarma çabası sömürgeciliği önceleyen bir işleştir. Kendi yerine sağlamca yerleşmiş olanın bakışıdır bu. Böyle bir yer bilgisi temel bir yaşam biçimi şeklini alabilir. Şimdi ve burada'ya dönük yoğun bir farkındalık, bilimsel, akılcı düşüncenin çıkış yeri olabilecek bir zaman ve mekân bilincidir bu. Birçok karmaşası ve akıl almazlığıyla dünya, sınırları, çerçevesi belli bir topografik nesneye, yer yüzeyine, bir gezegene dönüştürülür. Bu andan itibaren dünyayı anlamak için kozmolojik, felsefi söylemler değil de, fizik ve coğrafya en uygun araçlar gibi görülür. Dünya sınırsız bir genişlikten, kozmostaki yerinden koparılarak bir toprak parçasına dönüştürülür. Böylece dünya resmi çıkarılabilir, haritası çizilebilir hale gelir. Tarih boyunca Avrupalı tüccarlar, gezginler, misyonerler, keşifler yalnızca gezinmez, etraflarını da meraklı bir ilgiyle resmederler. Özellikle tüccarlar malların yerini değiştirirken, birçok başka şeyin de yerini değiştirir, kendisine mal eder. Burjuva sınıfının prototipi olan tüccarlar, dünyevi tarafı ağır basan bir topluluk olarak ortaya çıkar. "

Yer bilgisindeki artış, biraz da tüccarların hep daha öteye gitme, el değmemiş pazarları keşfetme hırsinin sonucudur. Tüccar hem kendisinin hem de malların yerini değiştiren kişidir. Bir yerlerde üretilmiş olan ticari değer, tüccarlar aracılığıyla yerinden çıkarılarak mübadele edilir. Tüccar temelde, aldığı fiyatla sattığı fiyat arasındaki farktan ya da rant yoluyla geçinen bir kişi olsa da, kültürel anlamda etkisi bu kadar basit değildir. Alıcı ile satıcıyı buluşturan bu insanlar aynı zamanda birer seyyahırlar. Uzak yerlerden yarı gerçek yarı efsanevi hikâyelerle geri dönerler. Yeryüzünün birbiriyle ilişkisiz parçaları onlar aracılığıyla buluşur. Esasen tüccarlar için doğal ya da siyasi sınırlar yoktur, sadece başka yerdeki alıcıların çağrısı vardır. Bütün uygarlıkları ekonomik ilişkiler yoluyla birbirine bağlayan bu kişiler sayesinde, birbiriyle bağlantısı olmayan in-

leştirdiğinden bu yana bu yanlış anlama sürmektedir. Oysa Eski Yunanlı gibi düşünen biri için, sözelimi otomobil de doğanın bir parçasıdır.

36. Ama çok sonradan bu durumu telafi eder. utançlarını örtmek istercesine, puritanizm gibi maneviyatlara sığınır.

sanlar dolaylı olarak buluşmuş olurlar. Tüccar yerinde durmayan, basitleştiren, hesapçı kişiliğiyle, anakronik, ilişkisiz, başka zaman ve mekân kavrayışları olan topluluklar arasında cesaretle gidip gelir. Farklı zaman ve yer algılarını birbirine dönüştürür, tarih ve coğrafya parçalarını benzer kılar.³⁷

Başlangıçta İtalyan şehir devletlerinde, sonradan Kuzey Avrupa'da, ve Ortaçağ sonlarına doğru, kendini bilen, kendi bilincinde bir sınıfın parçası gibi ortaya çıkan tüccar, başlangıçta çok uzak mesafeler kat edemez. Henüz çizilmemiş, haritalarda işaretlenmemiş yollar güvensizdir, haydutlarla doludur. Roma İmparatorluğu'nun askerlerinin rahatça hareket etmesi, imparatorluk coğrafyasının birbiriyle bağlantı içinde olması için açtığı yollar, Ortaçağ'da tekrar kapanmıştır. En başta keşişlerin ve misyonerlerin yollarını izleyen tüccarlar kendi yollarını açmanın çarelerini ararlar. Zamanla kendi aralarında dayanışmayı öğrenir ve zanaatkârlar gibi loncalar oluştururlar. Sürekli sermayelerini artıran ve artık kentlere yerleşerek gerçek bir güç olmaya başlayan, feodal beylere bile borç verebilen bu insanlar, zamanla yaşadıkları yerler için ekonomik anlamda yararlı kişiler olduklarına çevrelerindeki ikna etmeyi başarır. Pazarı genişleten, üretimi teşvik eden ve dışarıdan altın ve gümüş getiren bu yerinde duramayan adamlar el üstünde tutulmaya başlar. Sanki her kent bu tüccarlar sayesinde, onlar etrafa açıldıkça, yerinde durmadıkça soluklanır. Ortaçağ sonlarında henüz ulusal sınırlar olmadığından, her tüccara kendi kentinin sorumluları sahip çıkar. O zamanlar savaş ve rekabet henüz kentler, prenslikler arasındadır.

Uzaklara gidip de sağ salım, daha da zenginleşmiş olarak geri dönen tüccarlar, başkalarına da uzaklara gitme cesareti verirler. Feodal zamandaki güvencelerini kaybetmiş, mülksüzleşmiş serfler uzaklara gitmekten çekinmezler. Her yöne açılan ve sayısı giderek artan tüccarlar, dünyanın geri kalanını kendi pazarları saymaya başlarlar. Eski zamanların tüccarlarının yolları genellikle Akdeniz'den geçerken, özellikle Rönesans Avrupası'nın tüccarları daha çok

37. Kapitalist ilişkilerin ilk failleri olan tüccar kimliğinin de gösterdiği gibi, küresellik, burjuva-kapitalist sistemin en başından beri işlerlikte olan bir durumdur.

Atlantik kıyılarından yola çıkarlar. Zenginliğin biriktiği yer de bundan sonra, küçük İtalyan şehir devletleri değil, Kuzey devletleri ve özellikle Hollanda olur. Kaybedecek daha az şeyleri olduğundan, daha uzaklara, daha fazla cesaret isteyen yollara açılan bu yeni tüccarlar, bütün dünya üzerinde yeni yollar açarlar. Haritası çıkarılan ve kolonileştirilen dünyanın geri kalanındaki değerler bu yollarla Avrupa'ya akmaya başlar.

Ayakları yere erkenden bastığı için erkenden zenginleşen Avrupalı, kendisine ve başkasına ait yerlerin resmini çok erken tarihlerde ortaya çıkarır. Öyle ki, Avrupalı olmayan kimi topluluklar kendi uzak geçmişlerini onların resimlerinden, tariflerinden öğrenirler. Avrupalının bir gezgin ve misyoner gibi başlayan başka dünya arayışlarında bu haritalar, çizimler onlar için de yol gösterici olur. Ama bu resimlerde sanki indirgeyen, basitleştiren, uzak bir bakış vardır. Diğerinin topraklarını yukarıdan gören ve resimleyen bir bakışın devamı olarak, yerlinin yaşamı ve kültürü naif, derinliksiz biçimlerde tasvir edilir. Böyle bir bakışın sahipleri gezdikleri yerlere sinmeden, çoğu zaman dışarıdan izleyerek ve kendi benliklerini işleyerek katılırlar.³⁸ Katılımcı bir seyyahın, haritaların ötesine geçip kendisini kolaylıkla "başka yerler"de bulabileceğini gayet iyi bilirler. Kaybolmamak için haritaların ötesine geçmemek gerekir.

Harita, yer ile yaşayanını birbirinden ayırır. Yerin bir devamı gibi sürülen yaşamlar, haritadan bakılınca yerden bağımsızmış gibi görünürler. Haritanın çıkardığı dünya resmi, yaşanan mekânları ele gelir ve kuşatılabilirmiş gibi gösterir, cesaretlendirir. Dünya, haritalardaki şekliyle, gökyüzünden ve ötedünyalardan bağımsız gibidir. Kendi dünyasına henüz bir resim gibi dışarıdan bakamayan kişinin süreklilik duygusu bozulmaya başlar. Kişinin yerle ve oradan da ötedünyayla bitişen varlığı ayrışmaya, dünya üzerinde yer kaplayan ayrı, hususi bir varlık gibi görünmeye başlar. Haritaların da yardımıyla, ayrışmamış kozmik görü zamanla seküler, dünyevi şekillere kolaylıkla evrilebilir.

Kendi yerini yukarıdan ve dışarıdan göremeyen toplulukları kolonileştirmek de daha kolaydır. Avrupalı, elindeki detaylı haritalar-

38. Haritalarını ellerinden bıraksalar ve içeri girseler, Bertolucci'nin *Çölde Çay* filminde anlattığı gibi kaybolacaklarının sanki farkındadırlar.

la, yabancı mekânların ortasında, oraların sahibi gibi yer değiştirebilir. Coğrafya bilinci erkenden gelişen Avrupalı, gezindiği yerleri ve sakinlerini kuşatabildiğini gördükçe cesaret kazanır ve karşısındakinin yaşamına ondan önce sahip çıkar. Yerine yerleşmeyi iyi bildiğinden, zorlanmadan yerlinin yerine de kurulur. Gezginin meraklı, karşısındakini merakla ve hazla yoklayan tavrı zamanla kolonileştiren bir bakışa dönüşür. Gezginseler, ayakları yere tam basmayan bir kalabalıkla karşılaştıklarında, en önemli silahları olan ele gelir, müspet bir şimdi ve geçmiş kavrayışı ve yer bilgisiyle, yerlinin yerini ayaklarının altından fark ettirmeden çekip alırlar. Coğrafya bilincinin yanında tarih bilinci de erken gelişmiş olan bu gezginseler, yerlilerin yaşamlarında herhangi bir yeri ve değeri olmayan tarihsel kalıntıları da çok erkenden alıp götürürler.³⁹

Etrafını kuşatan her şeyi kendisine göre yerleştiren bu yer bilincinin, yerseverliğin doğrudan yansıması, dünyevi bir kalıcılık tutkusu şeklini alabilir. Zor yaşam ve doğa koşullarına rağmen ayakta kalacak sağlam yapılar inşa etme çabası da bu yer tutkusuyla açıklanabilir. Öyle bir yapı inşa edilmelidir ki, tüm doğal aşınmalardan, bozunmalardan uzak olabilsin. Öylesine sağlam mimari yapılarıdır ki bunlar, devrimler gibi toplumsal kızgınlık zamanlarında ya da doğal altüst oluşlardan etkilenmeden çıkabilirler. Özellikle Gotik katedrallerde bu kalıcılık tutkusu fazlasıyla belirginleşir, hatta bir aşırılık şeklini alır.⁴⁰ Yere sapasağlam tutunma isteğinin yansıması olan bu yapılar, büyük Avrupa kentlerine belirgin bir silüet kazandırır. Özellikle Ortaçağ Avrupası'nda bir kent, katedrali ölçüsünde büyük ve kutsanmış sayılır. O zamanın kentten kente dolaşan keşişleri ve tüccarları gibi şimdinin meraklı turistleri de, Avrupa kentlerini biraz da katedralleri kadar büyük sayarlar.

39. Müzecilik geleneğinin ya da kendi tarihine dışarıdan bakabilme becerisinin Roma İmparatorluğu zamanlarından bu yana bulunduğu bilinmektedir.

40. En gösterişli İslami yapıda dahi bu türden bir şatafata rastlanamaz. Müslümanlar için uygun bir yapının, boş bir evin, odanın, mescit olarak inşa edilmiş olmasa da mescit olarak kullanılması az rastlanır bir durum değildir. Kiliseler bile bu amaçla camiye dönüştürülebilir. Çünkü ibadetin ulaşacağı varlık bu yapıların ötesindedir. Mütevazı yapılar, arada yokmuş gibi, sadece inanç sahibinin sunduklarını dokunmadan, araya bir şeyler katmadan ve kendisine mal etmeden sahibine yönlendirir.

Meraklı bir turist bir Avrupa kentine doğru yaklaştığında, çoğunlukla önce kent merkezinde, yüksekçe bir yerde kurulmuş olan katedral çarpar gözüne. Eski kentin merkeziyle bu katedral genellikle çakışır. Bu büyük yapı, çoğunlukla karanlık ve tekinsiz bir büyüklük hissi uyandırır. Eski kentin dar sokakları katedralin etrafında düzensizce dağılır. Bu sokakların çoğu arabaların giremediği, yaya yollarına, alışveriş merkezlerine dönüştürülmüştür. Katedralin çok değişik yönlerdeki kapılarından biri açıldığında bir tereddüt de açığa çıkar. Bu koca yapının, Kafka'nın Şato'sundan çok farklı olarak, bu kadar erişilebilir ve ortalık yerde olması anlaşılmaz ve şaşırtıcı görülür. Kutsal bir mekâna böyle teklifsizce sokulabilmek alışılmadık bir deneyimdir. Ancak hemen girişte dizilmiş kartpostallar, hatıra madalyonları ve hediyelik eşya butiklerini görmek insanı rahatlatır, tüm tedirginliğini üzerinden alır. Eski kent gibi katedralin kendisi de turistlere terk edilmiştir. Tur operatörlerinin getirdiği turistler yarı ilgili, yarı yorgun bakışlarla bulundukları yerin gizemlerini anlatan rehberlerini dinlerler. İçeriye loş bir ışık yayan vitraylardaki renklerin göz alıcı canlılığı bakışları cezbeder. İçerideki hava vitraylara işlenmiş aziz mesellerinden çıkıp gelen kutsal ışıkla ağırlaşır. Buradaki havayı soluyanlarda, bu seyirlik hale gelmiş mekânda hâlâ turistlere terk edilmemiş bir şeylerin olduğu kanısı uyanır.

Özellikle gotik katedrallerde, bu dünyadaki azamet arayışı sınırları zorlar. Bu ölçüsüzce büyük taş yapılar, kutsallığı tümüyle yeryüzüne taşımaya kararlı ve biraz da saplantılı bir tavrın parçası gibi dururlar. Büyüyebildikleri yere kadar büyüyen katedraller, kutsallıktan alınmış, gökyüzünden çalınmış kocaman bir pay gibi görünürler. Diğer yandan da bu ihtişam izleyende tanrının işine fazlası karışıldığı hissini uyandırır. Kararmış taş duvarlar, kutsallıktan aldığı büyük payla büyür, meraklı gözlerin uzantısı kameraların vizörlerini yoracak kadar yükselir, göz erimine sığamayacak kadar genişirler. Bu büyüklük kutsallığa bir beden vermek, gökyüzünü yerde taşlaştırmak isteyen dindarların ısrarını da kanıtlar. Onlara göre kutsallığın maddi görünümü sonsuz bir giriftlik, sonsuz bir büyüklük olarak şekil bulabilir ancak. Ötedünyanın yeryüzündeki yansıması hazmedilemez, dindarın gönlünü doyuran, turistin gözünü yoran bir büyüklük, genişlik olmalıdır. Oysa zındık da olsa, Doğulu bir turistin bakışı, ötedünyayı azametli kılıklarda değil de, hiçlik-



Père Lachaise Mezarlığı, Paris.

te, sadelikte aramaya alışıktır. Ona göre, ötedekinin yerdeki yansı- sı sanki daha alçakgönüllü olmalıdır. Bu yüzden hem imrenerek, hem de araya mesafe koyarak izlediği bu karmaşık varlıkta sofuca bir dindarlığın çok ötesine geçen bir büyüklenme ve meydan oku- manın da izlerini bulacaktır.

Gezilen binanın tarihini veren ve onlarca farklı dilde yazılmış broşürlere bakıldığında, yapının inşa süresinin yüzyıllara yayıldığı anlaşılır. Çoğu zaman bir Roma tapınağının harabeleri ya da aziz mezarının üzerinde yükselen yapı, yüzyıllar boyu kent yaşamının odağı olmuştur. Hiç bitmeyecekmiş gibi uzayan, genişleyen yapı, kenti canlandırır; kent bu yapının etrafında büyür, hayat bulur. Kentin sakinleri, ne kadar gayret etseler de kendi yaşam süreleri içinde bitiremeyecekleri bu yapının çevresinde sürdürürler hayatlarını. Gökyüzünden ödünç alınıp geri verilmeyen kutsallık parçalarıyla kurdukları katedrali bezeyip dururlar. Bu her şeyi yutan ve sonsuzca genleşebilen yapının iştahlı bünyesi, tüm eklemeleri kabul eder ve giderek derinleşir, uzar, genişler, saçaklanır, detaylanır. Eski kentin sakinleri yukarıda herhangi bir şey bırakmamaya kararlı gi- bidirler. Bu büyük tapınak tüm kutsallığı yutana kadar genişletilme- li, kutsallığın izleri çeşitli resimler, ikonlar, freskler halinde taşlaştı- rılmalı, beden bulmalıdır. Katedrallere eklenen her fazladan çıkıntı, bezeme, saçak kutsallıkla samimi bir söyleşi gibidir. Her eklemenin, adak gibi batıl bir yanı vardır. Yapıya eklenecek bir şeyler kal- madığında, bu iletişimin sona ereceğinden korkan dindarlar, kentin merkezindeki bu büyük inşaat çalışmasına bir türlü son veremezler.

Yere bu kadar kök salmış topluluklar için, ölüm gibi ötedünya- yı çağrıştıran tüm imalar doğal olarak katlanılmaz hale gelir. Bu dünyadan göçüp gitmenin kendisinde bile dünyaya ısrarlı bir tutun- ma çabası vardır. Hepsi birer küçük katedral gibi inşa edilen mezar- lar bu ısrarın bir başka yansımasıdır sanki. Kişinin dünyada kapla- dığı maddi ve manevi yer ölçüsünde bu mezarlar büyüyüp karma- şıklaşırlar. Yere sağlamca saplanmış olan bu mezarlar sayesinde ölümlüler yere kendi ihtişamlı yaşamlarının kanıtlarını bırakırlar.

Özellikle Paris'in çok bilinen mezarlıkları üzerinden bu tutkuyu anlamak mümkündür. Paris kenti ortasında, Panteon'un yanı sıra üç büyük ve yeşil mezarlık yer alır: Pere Lachaise, Montparnasse ve Montmartre. Buradaki kutsallaşmış, yası fazla tutulan bedenlerin

sahipleri birer küçük tapınağa yerleştirilmişlerdir sanki. Buralarda yatıyor olmak, ölmüş kişiler ve arkasında bıraktıkları için büyük bir saygınlık kaynağıdır. Özellikle Pantheon'da gömülü olmak için, kişinin yaşamına çok fazla şey sığdırmış, dolu dolu yaşamış olması gerekir. Kentteki bu geniş yeşillikler, ölmüşlerin artık birinci kuşaktan yakınları kalmadığından, eski Paris'in geri kalanı gibi, yine turistlere terk edilmiştir. Gösterişli mezarların başında, yas mekânı gibi görünen bu yerlerde, sarmaş dolaş fotoğraf çektirenler görülebilir. Mezarlıkta, kent ortasındaki sessizliği yaşamak için kenara köşeye oturanlara, ya da sadece kestirme yolu kullanmak için hızlıca geçip gidenlere rastlanabilir. Girişlerde alınan broşürler, seyirlik bir mekâna giriliyormuş etkisi yaratır ve nekropolisin de, belirli bir saygı payıyla da olsa, turistik bir girişime dönüştürüldüğünü anlarız. Özellikle Pere Lachaise'de bu seyirlik durum iyice belirginleşir, hatta çığrından çıkar.

Bu mezarlıkların sakinleri, kendilerine yakışan bir yas mekânı kurulmadıkça bu dünyadan ayrılmak istemez gibi görünürler. Mezarları onlardaki takıntılı bir kalıcılık sevgisini kanıtlar gibi durur. Ölümü kendine yakıştıramayan ya da başkalarının yakıştıramadığı bu insanlar, yeryüzünün ısrarlı sakinleri gibi arkalarında büyük ve kalıcı bir işaret, yüzyıllarca tutulacak bir yas bırakmak ister gibi görünürler. Ölmüş bedenlerini küçük bir şatoya kaparlar ve uçucu varlıklarının başka yerlere gitmesine izin vermezler. Kendi mezarlarını dünya üzerinde büyük, gözden kaçamayacak bir kayıt gibi inşa ederler. Karşımızdaki mezarların gösterişi bu coğrafyanın sakinlerinin büyük yeryüzü sevgisini kanıtlar. Ötedünyaya gitmek istemezler ve bu yüzden mezarları içinde biraz da kibirli dururlar. Yerde olmayı çok sevmişler gibi, derinlemesine toprağa tutunmuş mezarları, onlara ve benliklerine bir sonsuzluk katar. Örneğin Panteon'a gömülmek tanrılara eş koştuktan başka bir şey değildir. Ölmüşler bu büyük tapınakta adeta tanrılar gibi ölümsüzleşirler. Onların bedenlerindeki sonlu ve uçucu taraf, büyük taş binanın ardında fanilikten kurtarılır. Panteon'un ve bütün diğer büyük mezarların taş yapısı, öte tarafı bu dünyada yeniden ve sağlamca var etmektedir. Bu mezarlarda yatanlar, dünyevi mekânda bir sonsuzluk yakalamış gibi görünürler. Aslında öldüklerinde ötelere bir yerlere gitmezler, hep buralarda kalırlar.

Hiçbir gücün yerinden edemeyeceği bu mezarları görünce başka sahneleri hatırlarız. Kendi bedenleri gibi uçucu mezarlara girenler aklımıza gelir. Yere ve rüzgâra geri bırakırlar kendilerini. Sonsuzluk bu tarafta aranmadığından, dünyadan ödünç alınmış ve hiçbir zaman sahibi olmadıkları bedenlerini tekrar geri verirler. Hatta bazen, yakılan bedenden geriye kalan küller etrafa serpilir. Arkada bir şey bırakmak istemez gibi, ödünç aldıkları bir beden parçalarını ve kalıntılarını etrafa saçarlar. Yaşadıkları ve tapındıkları yerler gibi, mezarları da kalıcı olmasın isterler. Bazılarında en fazlasından, toprak hafifçe kabartılır, üzerinden başıboş hayvanlar geçmesin diye mezarlığın etrafı örülür. Bu mütevazı mezarlıklara baktığımızda, buraların sakinlerinin saklayacakları, sakınacakları bir bedenleri yokmuş gibi görünür. Bu gösterişsiz mezarların sakinleri, yeryüzüne sıkıca demir atmadıklarından olsa gerek, ölümü kendilerine yakıştıır, yeryüzünden ayrılmayı büyük bir kayıp saymaz gibidirler. Zaten yere tam basmadıklarından, öte tarafa gitmeleri de daha sorunsuz olur. Arkalarında katlanılmaz bir yas bırakmak istemezler.

Bölüm 3

Estetik: Resim, Yazı, Söz



**Tahtta Oturan Meryem, Andreas Ritzos,
15. yüzyılın ikinci yarısı. Ahşap üzerine tempera,
164 x 190 cm. Heraklion/Girit, Patmos,
Aziz Johannes Manastırı.**

İkonlar ve İkonkırııcılar

İkonlar temsil ettikleri kutsal varlığa bir kişilik, insanbiçimli bir görünüm kazandırırılar. Tanrıların dünyası ikonlar sayesinde yeryüzüne katılır, tarihe ve dünyevi mekânlara karışırlar. Ötedünya, insani gerçekte bağlantı içine girer. Tanrısallık bu sayede tarihin içine katılır, nedensiz ve gayri şahsi bir soyutlama olmaktan çıkarılmış olur. İkonlar, tüm diğer ara biçimler gibi, kutsallığa dünyevi ve insani bir suret kazandırırılar. Tanrısallık oladaki her yerdellik ve sonsuzluk sınırlanır. İnsan doğası ve sonlu zamanın görüngüleri belirsiz kalan her şeyin açıklayıcısı olur adeta. İnsani olan kutsallıkla bağlantı içinde tanımlandığında bir haysiyet kazanır, gündelik olana sonsuzluğun parçaları karışır. Nedensiz bir gündelik yaşam ikonundan yayılan maneviyat parçaları içinde yeniden biçimlenir. İkon, yaşamı ilksel kaynaklarıyla temas içine sokar. İkonik görünüm basitçe maddeye verilmiş olanaklı herhangi bir form değildir, ardında maddeden artan bir şeyleri de gizler. İkon geçirgen, öte taraflara bakış imkânı veren bir çerçevedir. Dünyeviler ikona baktığında ya da dokunduğunda tüketilemez, kuşatılamaz bir fazlalıkla karşılaşırılar. Basit ve sade görüldüğü kadar paradoksal ve belirsiz bir varlık vardır karşılarında. Çünkü ikon sonsuzluğu sonlu olana, zamandışı olanı şimdiye taşır. Böylece ötedünyaya bir anlaşılabilirlik, dokunsallık katar. Bu da popüler dindarlık için çok çekici bir yandır. Ancak bu cazibeye fazla kapılan dindarlar, fazla el sürdüklerinde ikonu putlaştırabilir, geçirgenliğini alabilirler.

İkonkırııcılar böyle bir tehlikeye, "bozunmaya" tepki olarak tarih sahnesine çıktılar. Kendi ötesinde bir şeyleri işaret eden, hep bir fazlalık taşıyan ikon, tümüyle kendisine dönmüş bir imge halini aldığı anda, putperest bir yapı ortaya çıkmış demektir. İkonkırııcılara göre putların ortaya çıktığı yerde kutsallık geri çekilmiştir. Bu yüzden tüm putlaşmış ikonlar yok edilmeli ve en baştaki söze (*Logos*)

geri dönülmelidir. Popüler dindarlığın erişimine açık tüm ikonlar putlaşmaya yazgılıdır. Bu yüzden kutsallık henüz ayaklar altına düşmemişken güvenceye alınmalıdır. Kutsallığın tasviri ve temsili sadece yazılı ve sözlü yollarla yapılmalıdır. Onlara göre söz ve yazı, resimli olandan farklı olarak, ilksel olanı korur, dünyevi ve sonlu olanın gelip bulaşmasına izin vermez. İkonun boyası ve yapıldığı malzeme, yazının mürekkebinin durduğu gibi yerinde durmaz, renkler ve şekiller canlı bir hayalgücüyle bakıldığında biçim değiştirerek hayat bulur, kolaylıkla dünyevi yaşam döngüsü içine çekebilirler. Sanki renk ve şekiller kendisinden büyük başka bir şeylerin temsili, imgesi, benzeşi olmaktan çıkar, kendilerini anlatmaya başlarlar. İkon iki boyutlu bir imge olmaktan çıkar, hacim kazanır, kendi kutsallığını içinde taşıyan bir yontu halini alır. Kendi boyutları, ağırlığı ve kendinde bir anlamı vardır. Bakışları başka yere yönlendirmez; dindarlığı kıskançlıkla kendisine odaklar gibidir.

İkonkırııcılar için yazı ve resim çok ayrı iki ifade yoludur. Resim zındık, pagan kavrayışa uygun düşen bir ifadedir. Resimdeki şekiller her an canlanıp, temsil ettiği varlığın yerini alma tehlikesi taşırlar. Oysa yazı kendi soyutluğu ve simgesel dünyasına sıkışıp kalmıştır. Dünyadaki başka hiçbir şeye benzemez ve gerçek bir dindarlığa uygun düşen bir ifade yoludur. İşte Helenlerde bu ayrım yoktur. Yazı ve resim onlar için aynı şeydir. Zaten yazı ve resim aynı sözcükle karşılaşılır: *Grappe*. Her ikisinde de soyut ya da görünür, belirli bir varlığı tasvir etmek için bir şeyler çiziktirilir. Bir şeyleri anlatmak için anlamı yazılı yollarla tasvir etmekle, resimlemek arasında gerçek bir ayrım yoktur. Her ikisi için de *histôresis* sözcüğü kullanılır. Yazıyla ya da resimle bir şeyler çiziktirene de *historiogrâphos* derler. Bir yapıtın, hikâyenin, temsilin renklerle ya da yazı yoluyla kurulması arasında fazla fark yoktur. Her iki şekilde de kutsal metinler açılabilir. Bu yolda herhangi bir ifade yolu diğerinden daha kâfirce bir yöntem sayılmaz. Bu kavrayış Hristiyanlığın başlangıcında da yer alır. Örneğin bir ikon ustası aynı zamanda bir rahip, kutsal sözü başka yollardan dile getiren bir kişi sayılır. İkon ustası için renkler, şekiller, ikon malzemesi ruhani varlıkları dile getirmenin muhtemel araçları, malzemeleridir.¹

1. Eski Yunanlıları meşgul eden asıl ayrım söz (*logos*) ve yazı arasındadır.

Resmi yazıdan ısrarla ayrı tutan ikonkırııcılardan farklı olarak ikonseverler muhtemelen şunları ileri süreceklerdir: Resimli ya da yazılı tüm ifade biçimlerinde dünya üzerine işaretler koyup, anlaşılır izler yerleştirme çabası vardır. Pagan ya da "putperestler" kutsal olana daha çok resimler, ele gelir tasvirler ve putlar yoluyla; kitaplı dinlerin inananlarıysa kutsal yazıyla, kelamla, resimsiz yazıyla ulaşabilmeyi umarlar. Aslında tüm bu çabalar birer yazım, çiziktirme, işaret yerleştirme yoludur. Kitaplardaki fonetik yazım kutsallığı, dünya üzerindeki ele gelir şeylerle buluşturabilecek zındık bir düş gücünü daha en baştan kısıtlarmış gibi görünür. Oysa resimli ifade yoluyla cisimleşen kutsallık ikonik bir değer kazanır. İkon, "saydamlaşarak tapınan kişinin, ikonanın biçimini aldığı kutsal fiğüre ulaşmasını sağlayan bir pencere ya da kapıya dönüşür".² İkonların bir yüzü resim, diğer yüzü ise kutsallığın doğrudan yansıması, şekilsiz bir ruhsallıktır. Ama arada bir yerlerde resim ve yazı birbirine dönüşür. İkonkırııcıların kaygısı da burada ortaya çıkar. Çünkü ruhani olanla diyalogu sağlayan ikonlar, zamanla işlevsel amacından uzaklaşıp birer put halini alabilirler. Resimli imgenin taşıdığı bu "tehlike", kitaplı dinlerin müminlerini hep rahatsız etmiştir.

Bu huzursuzluğun en dikkat çekici ifadesi, 730 yılında başlayan ikonkırııcılık (*iconoclasm*) hareketi sayılabilir. Özellikle Eski Yunan mirasına yakın coğrafyalarda yaşayanların koruyup sakladıkları doğalcılık, kitaplı dinlerin üzerinde gezinen bir hayalet gibi paganlığa çağrı yapar. Böyle bir zamanda ikonkırııcılık girişimi, kutsal kelamı bozan resimlere, imgelere karşı metnin "yazılı ilk haline" ulaşma yolunda bir girişim olmuştur. İkonkırııcılık, görsel olanın yeri ve önemi konusunda tarihte yapılmış en büyük tartışmanın ve mücadelenin genelleşmiş adıdır. İkon karşıtlığı aynı zamanda "gerçek dindar"ın kendini pagandan ayırması için bir eğretileme imkânı da yaratır. Bu hareket, zındık düş gücünün yazıya bulaştırdığı, kelama yakıştırdığı resimlerin sayfa kenarlarından silinmesi yolundaki bir girişim olarak da görülebilir. Çünkü azizlerin beden-

Derrida'nın Platon okuması da bu ayrıma odaklanır. Bu ayrım ona göre Batı metafiziğinin en temel bileşenidir.

2. Cyril Mango, "Bizans'ın Bıraktığı İzler", *Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı*, Sayı 69-70, s. 6-11.



Bir kitap resmi olarak yapılmış bu gravür, yirmi yıl öncesinde, 1566'da Hollanda'daki Calvinist mezhebinin kilise ikonlarını ortadan kaldırmak için giriştiği bir saldırıyı gösteriyor. Duvar resimlerinin imha edilmesi, heykellerin atılarak parçalanması dışında, kiliseden mal çalınarak taşındığı da görülüyor. Sol köşedeki adamın mum tutmasından, bütün bu eylemlerin gece yapıldığı anlaşılıyor. Frans Hogenberg, Calvinist İkonkırıcı Ayaklanma, 1588, bakır oyma baskı, British Museum, Londra.

lerini bu dünyaya taşıyan, metinleri cisimleştiren çizimlerin ilahi mesajı gölgelediği düşünülmektedir.

İkonkırıcı tavrın tarihsel mekânı olan Bizans, Doğu ve Batı ayırımının belirsizleştiği bir ara bölgedir. Bizans'ın batısı ve kendisinin de dahil olduğu bir doğusu vardır.³ Üstelik her iki coğrafya parçasını da Bizans sonrasında çok farklı yazgılar beklemektedir. Sadece görsel ifade alanından bakıldığında Bizansın batısı daha fazla ikonsever (*iconophil*), imge tutkunu olurken, doğusu daha ikon karşıtı, ikon savaşı (*eikonomakhos*) bir davranış biçimi geliştirir. Özellikle Eski Yunan geleneğinin yaşandığı yerlerde ikonseverlik belirginleşir. Bizans'ın doğusuna doğru bu eğilim azalır.

Bölgelere göre ağırlığı değişse de, ikonlar ve azizlerin kalıntıları, temsilleri Bizans dünyasının önemli parçalarıdır:

Bizanslılar hem dünyasal hem de tinsel gereksinimleri için doğrudan azizlere başvurlardı. Bu kutsal adamlar da onlara öbür dünya için olduğu kadar, bu dünya için de yardım ederlerdi. Aziz öldükten sonra onun işlevini, bedeninden artan kemikleri, kullandığı eşyaları ve bunların parçaları (rölik) ile o azizin fiziksel varlığının yerine geçen betimleri (ikonası gibi) gerçekleştirirdi. İkona ve rölikler, azizlerin görünmez dünyasını görünür, fiziksel temas ve iletişim kurulabilir, yani "gerçek" kılan araçlardı. ... Tıpkı azizin bedensel kalıntıları gibi, onun portresi olan ikonalar da azizin oradaki fiziksel varlığı olarak görülmekte, azizin kendisi ve fiziksel varlığına karşı gösterilen saygı onun betimine de gösterilmekteydi. Böylece sanat, Bizans kültüründe tinsel dünyanın gerçek dünyaya taşınmasının, görünmez görünürlük kılınmasının, söylencenin ve inancın günlük yaşamın içinde "cisimleşmesi"nin bir aracı olmuştur.⁴

İkon ve imge karşıtlığı, tüm kitaplı dinlerin temelinde yer alsada, popüler pagan inanışların etkisiyle bu esas bozulur. Yoğunlaşmış bir ikonik değer taşıyan ve ikonun taşlaşmış hali sayabileceğimiz putlar, şekilsiz ve soyutlamadan ibaret bir kutsallığın yerini doldururlar. İkon burada ara biçime daha yakın bir varlığın tarifi

3. Bizans, geniş topraklara yayılsa da, genel olarak sürekli kuşatma altında, sürekli genişleyip daralan bir bölgenin adıdır. Ancak kültürel anlamda esas olarak Konstantinopolis ve Selanik'ten ibaret bir imparatorluk sayılabilir. Bu kentlerin güçlü surları sayısız kuşatmaları etkisiz kılmış ve Bizans bu güvenli alanda kültürel olarak serpilmiştir.

4. Engin Akyürek, "Bizanslılar, Azizleri ve Khalkedon'lu (Kadıköy) Azizce Euphemia", *Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı*, Sayı 69-70, s. 175-89.

olur. Ancak ikon nerede kaybolur, put nerede görünür gibi bir soruya cevap bulmak da zordur. İmge kutsallığın yerine geçer, tanrısal ışığı tek başına soğurur, sahipsiz bir maneviyatı kendisine mal eder. Öyle ki kutsallık putların yapıldığı maddeye de siner. Örneğin üzerinde sağaltıcı azizlerin resimlerinin bulunduğu bir resmi ya da duvar sıvasını yiyip yutarak şifa arayanlar çıkabilir. Taşınan bir haçın ya da muskanın içindeki tanrısal mesaj malzemesine de bulaşır ve bedene dokunan bu putlaşmış ikonlar, tüm kötülükleri bertaraf edebilirler. Yani her ikon sadece vekaleten taşıdığı anlamı iletme ya da temsil etmekle kalmaz, ama aynı zamanda onun yerine göz diker, putlaşmak ister. Böyle bir durumda putların karşısında neye tapınıldığı, neyin önünde diz çöküldüğü belirsizleşecektir. Yani tapınan kişinin kutsallığın imgesine, gösterenine mi, yoksa gösterilene, kutsal varlığa mı baktığı tümüyle karışacaktır.

İkonkırııcı tavır, vahyedilmiş bir dinin "esas söz"ünün, resimsiz, çokanlamlı yazısının artık yok olması, görünmez hale gelmesine yönelik bir tepki de sayılabilir. Ortaya çıkan imge ve ikon kalabalığı "esas söz"ün, kelamın üzerini örtmeye başlar. Kutsallık, temsillerinin ardında tanınmaz hale gelir. İkonlar yoluyla ötedünyadan taşınıp gelen yüzler, bir süre sonra ödünç aldıkları suretlerden ayırt edilemez duruma gelirler. Kalabalıklar gözden uzak tutmasın, her an ötedünyayı hatırlasınlar diye görünür yerlere yerleştirilmiş olan ikonlar, zamanla ötedünyaya açılan perdelerini kapatıp kendilerini temsil eder duruma gelebilirler. İmge, zaman geçtikçe "ilk örneği"nden bağımsız bir yaşam sürmeye, tümüyle nedensiz bir varlık, nedensiz bir gösteren olarak kendisini sunmaya başlar. Ötesiyle bağlantılarını yitiren ikon kendi hikâyesini anlatır, başka bir üst hakikate gönderme yapmaz hale gelir. İkon bu durumda geçirgenliğini yitirir, ötedünya sakinlerine el veren bir aracı olmaktan çıkar, kendi kendisini sunar. Görünmez olan ve bir beden taşımayan varlıkları ele gelir kılan ikonlar, bir süre sonra bağımsız bir hayat sürmeye başlarlar.

İkonkırııcı dönemlerde ikonlar yerlerinden indirilir, duvardaki ikonların üzeri badanalanarak kapatılır. Tahrir edilen ikonlardan artan parçaların bir kısmı halk tarafından muska olarak kullanılır. İkonkırııcıların hükümranlık zamanlarında sadece haçların ikon olarak kullanılmasına izin vardır. Ancak ikonseverler için karşı tarafın

yaptığı basitçe bir eşyayı ortadan kaldırmak değildir. Yapılan esasen kutsallığa el uzatma cüretidir. Onlara göre, "İkonkırııcı olmak, İsa ikonlarını beyaz badanayla kapatmak, İsa'yı çarmıha geren Yahudilerden biri olmak demektir".⁵ Sonunda kazananlar da ikon taraftarları olur. 843 yılında tartışma sona erer, imgelerin yolu açılır, üzerine badana çekilmiş, karartılmış imgeler bir daha kapanmamak üzere tekrar açığa çıkarılırlar.

İkonkırııcılık başarısız olunca, "resimsel bir aşırılık"ın da yolu açılmış olur. Bizans'ın batısında resim, yazıyı sonuna kadar silmek, paganlaştırmak üzere belirgin bir ifade aracı olurken, Bizans'ın sınırında durduğu Doğu'da yazı, resmin "bozucu" etkisinden biraz olsun uzak kalır. Bizans'ın doğusunda, modern zamanlara kadar resim yazının gölgesinde kalır ve yazılı metnin bezemesi, kenar süsü olmaktan öteye gidemez. Öyküleyici, kendi anlatısı ve söyleyecek sözü olan türden bir "resimsel ifade", ikonkırııcılık girişiminin bir devamı olarak bastırılır. Bizans'ın batısı bir bakıma kendi paganlığıyla uzlaşırken, doğusu "resimsel köken"ini bastırma yolunu seçer.⁶

Bizans'ın batısında ikonkırııcıların yenilgisini takip eden zamanlarda dindarlıkla resimsel ifade hep iç içe geçer. Resimsel aşırılığın bir sonraki durağı Rönesans olur ve ikon, imge, resim sevgisi büyüyerek devam eder. Dinsel temalı resimlerden, daha dünyevi temalar taşıyan yapıtlara doğru geçiş, Ortaçağ sonlarında başlar. Bu geçiş sadece maneviyat kalıplarındaki değişimin sonucu değil, aynı zamanda yeni bir dünyevi sınıf olarak burjuvaların ortaya çıkması ve onların yeni dünya tasavvurlarıyla da ilişkilidir. Aslında biçimsel anlamda keskin bir dönüşüm değildir ortaya çıkan: Dinsel yapıtların üslubu daha dünyevi sahnelerde tekrarlanmaktadır. Fazla ötelere gitmeden, ismarladıkları resimlerde yaşamlarındaki gündelik detayları, gördüklerini ve elleyebildiklerini görmek isteyen burjuvaların seçimleri sonucunda ortaya çıkan bir değişimdir bu. Ortaçağ sonlarına doğru ortaya çıkan resimlerdeki üslup aynı kalsa

5. John Lowden, "İkona mı, Put mu? İkonkırııcılık Tartışması", *Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı*, Sayı 69-70, s. 208-28.

6. Ortodokslar (ya da "doğru yol" sahipleri) yerine ikonkırııcılar başarılı olmuş olsaydı Bizans'ın batısında resim sevgisinin nasıl bir şekil alacağı sorulmaya değer bir sorudur. Tarihsel anlamda ikonkırııcı tavır yerini bulmuş olsaydı, belki de plastik sanatlardaki doğalcı yaklaşım daha geç ortaya çıkardı.

da, dinsel içerikler gündelik insan faaliyetleriyle, manevi temalar yavaş yavaş gündelik hayattaki karşılıklarıyla yer değiştirir. Bu resimleri ısmarlayanların daha dünyevi bir sınıf olması bunda etkili olur. Doğalcı resimlemede gündelik olanın detaylı şekilde tasvir edildiği çalışmalar, eskiden kilisenin ısmarladığı yapıtların bir değişkesidir.

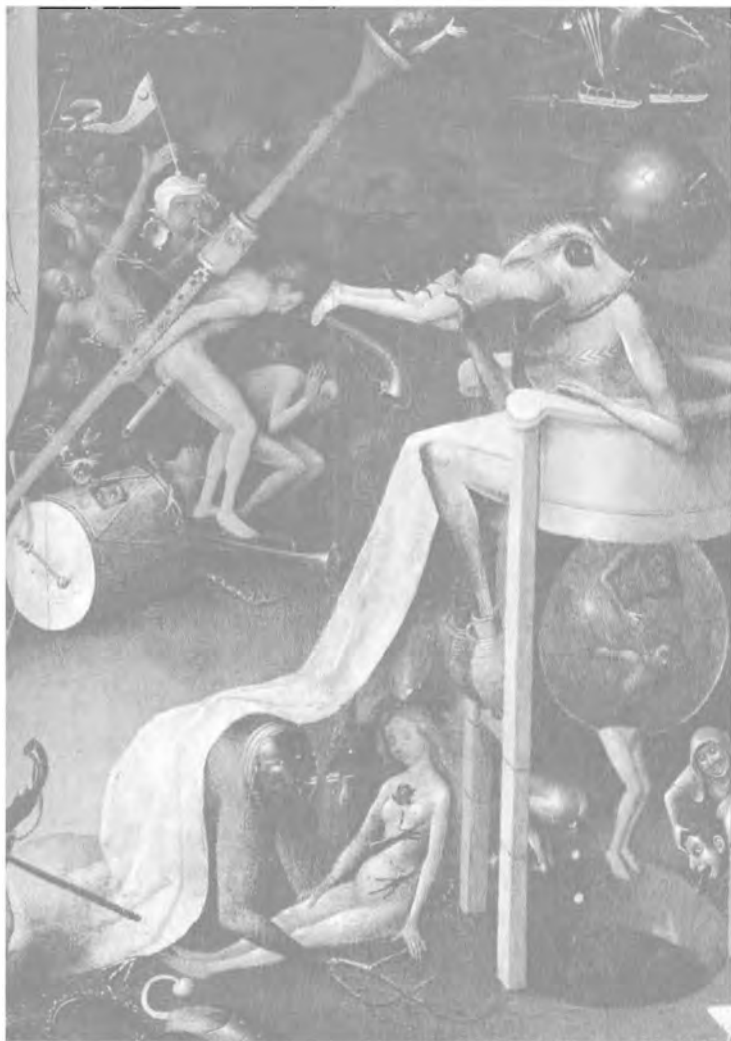
Doğalcı resimlerden farklı olarak, ikonların bir tarafı hâlâ bu dünya dışında bir yerlerdedir. Ancak ikonkırııcıların farklı kılıklarda da olsa zamanımıza taşınan korkusu, ikonların ötedünyayı dünyevi olanla bağdaştıran bir ara biçim olmaktan çıkması, put, idol halini almasıdır. Put, bir ara biçim olan ikondan farklıdır; kutsallığı soğurur, kendi içine hapseder. Örneğin ikonkırııcılar bir İsa imgesini ya da herhangi başka bir ikonu kırdıklarında, yaptıklarını, tanrısalılığı ait olduğu yere göndermek şeklinde açıklayabilirler. İkonun emdiği, sahip çıktığı ruhsallık sanki bu yolla serbest bırakılmaktadır. İmge bir ara biçim gibi hürmet görmediğinde, kapılarını ötedekine kapadığında, o ikonun kırılma zamanı gelmiş demektir. Çünkü artık çift anlamlılığını, ara konumunu, geçirgenliğini, belirsizliğini yitirmiştir. Yani ya tümüyle anlamsızlaşmış ya da putlar ve idollerde olduğu gibi üzerinde fazlaca anlam birikmiş demektir.

İkonkırııcı tavır, yazıyı resimden ayrı yere koyan bir metafizik içinde işler. Putlardaki, ikonlardaki anlam fazlasını alma gayretindeki gerçek ya da metaforik, farazi tüm ikonkırııcı tavır sahiplerinin gözden kaçırdıkları, ikonik değerın sadece resimli imgede değil, aynı zamanda yazılı metinlerde, örneğin resimsiz kutsal kitaplarda da ortaya çıkabileceğidir. Yani sonuna kadar götürülmüş radikal bir ikonkırııcı tavır, resimleri yakmanın, putları kırmanın yanında, kutsal kitapları da yok etmekten geçerdı. Çünkü bu kitaplar da tanrısal sözü kendi haline bırakmaz, ona bir biçim verirler.

İmge ya da ikon kırıldığında, dünyevi yaşamın arkası görünmez ve her varlığın ardını dolduran büyük boşluk (ya da doluluk) dünyaya katılamaz olur. Bu haliyle yeryüzü hariçte bırakılmış, geçici bir kefarete mekânı olur.⁷ Maneviyat yerle buluşmadığında, derin-

7. Bu durum İslamdaki Harici mezhebinin dünya tasavvuruyla eştir. Onlar için de Dünya, herhangi bir anlamı olmayan boş bir maddeselliktir. Bu yüzden de dünyevilik kâfirlikle aynı kapıya çıkar.

likten yoksun, nedensiz, boş bir genişlik ortaya çıkar. Madde kendi kendisinin nedeni, açıklayıcısı olur, objektif bir uzay, dünyevi bir kozmos kalır geriye. Tüm maneviyatların temel malzemesi olan ara biçimlerin, kutsallık imgelerinin, ikonların kalmadığı yerde yaşam çok geçmeden ya bir nihilizme evrilir ya da sofuluğa. Yeryüzünü bir yanda hazları için ve günübirlik yaşayanlarla, diğer yanda mesih beklentisi içinde bir an önce kurtarılmayı bekleyen insanlar doldurur. Yani yaşam ya yoğun bir hazcılığın eline geçer ya da koyu bir sofuluğun. Bir taraftakiler gördüklerinde boşluk ya da madde-sellikten başka bir şey bulamazken, diğerleri her baktıkları yerde doluluk, yerçekiminden kurtulmuş, ötelere kaçmış bedensiz ruhlar bulurlar. Dünya ve ötesinde saklı varlıklar bir türlü arada bir yerlerde buluşamazlar.



**Hieoronymus Bosch, "Dünyevi Zevkler Bahçesi" üçlüsü,
Cehennem panelinden detay, y. 1500,
Prado Müzesi, Madrid.**

Şimal Resmi

Modern olmayan, eski zaman insanların tuhaf yaratıklarla çevrelenmiş bir dünyası vardır. Bu yaratıklar üzerinde insan, hayvan ve ötedünya varlıkları iç içe geçer, birbirlerine karışırlar. Akla sığmayan bir dünya, canavarlar, iç içe geçmiş, bileşik yaratıklar yoluyla resimlenir. Bu kavrayış, belki de en belirgin olarak Ortaçağ sonu Kuzey Avrupa resminde ve özellikle Hieronymus Bosch'un gravürlerinde ifadesini bulur. Klasik ölçüden yoksun bu resimlerde, "soyut ve stilize bir doku içinde kaynaşan canavarlar", varlıklar, tuhaf figürler birbirine karışır. Bu resimlerde çokyönlü kültürel etkilere rastlanabilir. Yalnızca resimleri dolduran varlıklar değil, üslup da bu kaynaşmadan payını alır. Özellikle dönemin İspanyası'nın sağladığı bir geçiş yolu üzerinden İslam sanatına ait ve belirli bir cebirle hesaplanan "girişik soyut şemalar, saf biçimler, yoğun arabesker", Moğol istilalarının tanıştırdığı Uzakdoğulu, "simge ve işaretlerin egemen olduğu Asya kökenli bir repertuar", ve tabii ki Antik Yunan-Roma dünyasının yavaş yavaş uyanışının belirtisi olan doğalcı izler bu resimlerde iç içe geçerler. Ancak yine de baskın motif "kaba ve taşkın" bir gerçekçiliktir. Ortaçağ sonunu işaretleyen Gotik sanata ait abartı, şatafat, antik bilimlerden kalma anatomi bilgisi, başlangıç düzeyindeki perspektif bilgisiyle birleşince, grotesk bir gerçekçilik etkisi ortaya çıkar. Bu sahnede, "çok çeşitli, sürekli yenilenen, hiç beklenmedik şekiller alan, taşkın bir hayat" resimlenir. Yeryüzünün kıvrımları, jeolojik katlar tüm bu kaynaşma içinde kolaylıkla ayırt edilebilir. Çıplak, maddesel bir yeryüzü klasik temaların arasına girer. Yerkürenin kabuğu, eskimiş, köhnemiş varlıkların ağırlığıyla kırılmak üzereymiş gibi görünür. Her şeyin genelleşmiş bir "çılgınlığın" içine çekildiği bu resimlerde, "gizli güçler yeryüzü kabuğunu hareket ettirirler".⁸ Klasik yapı aralandıkça, ardını

göstermeyen bir dünya bozundukça, yerkabuğu ve onun üzerindeki yabani, hayvani varlıklar, klasik ölçüye sığmayan tüm "kabalıklar" da kendilerine birer yer bulurlar. Görünmeyen ruhsal varlıklar da genellikle canavar kılığında ortaya çıkarlar. "Her şeyin içinde hareket ettiği hayvanbiçimli bir dünyanın", birbirine dolanmış hayvanların, "bileşik canavarların" doldurduğu bir genişlikte, canlı ve cansız varlıklar arasındaki sınırlar da bulanıklaşır. Bosch'un resimleri böyledir:

Dünyanın hayvani biçimleri Bosch tarafından güçlü bir şekilde hissedilmiştir. Dünyanın tamamı hareket halindedir. Üstünde canavarların yaşadığı bu dünyanın kendisi de devasa bir canavardır. Bütün yüzeyi sanki kasılmalarla sarsılmaktadır. Çıkıntılar kasların hareketini; çukurlar da yarızlarını akla getirmektedir.⁹

Bosch'un güçlü bir eğrilemesini sunduğu, sürekli olarak tuhaf, kaba, cehennemi varlıkların peşine düşmüş olan bu dönem insanı, daha kapsamlı aşırılıkların yaşanacağı bir başka dönemin habercisidir. Rönesans'ın egzotizm tutkusunun ve tuhaflıklarının derin kökleri de böyle bir Ortaçağ'ın içinden çıkar. Klasik oranların ve evrensel ölçü arayışının bastırdığı tüm başka şeyler, ötedeki varlıklar geri dönerler. Örneğin Bosch'un resimlerinde herhangi bir boşluğa, görünmezliğe yer yokmuş gibi görünür. Boşlukların olması gereken yerleri dehşetli varlıklar, oransız yaratıklar doldurur. Her düzeyden varlık yere iner, mutlak bir dünyevilik içinde dağılır, çoğalır, maddesini bulur. Onun kusursuz olarak temsil ettiği Ortaçağ düş gücünün içinde her şey yere iner. Rönesans için bir ön hazırlıktır bu.

Ortaçağ'ın ve özellikle de Bosch'un resimlerinin önemli motifleri olan canavarlar, cehennemi varlıklar, kişinin kendi dünyası ile anlayamadığı, erişemediği dünyaların bulunduğu yerde ortaya çıkar. Canavar hem korkulan hem de varlığı zorunlu, uzlaştırıcı bir biçimdir. Ötedünyada saklı dehşete, azametli, ürpertici varlığıyla vücut verir. Özellikle pagan ikonografisi böyle varlıklarla doludur. D. H. Lawrence bu varlıkların Batılı yaşamlara bir tekinsizlik, yabanilik

8. Jurgis Baltrušaitis, *Düşsel Ortaçağ: Gotik Sanatta Antik İslami ve Uzak-doğu Etkileri*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge, 2001, s. 167, 242.

9. A.g.y., s. 248.

kattığını, oysa Uzakdoğulunun yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğunu yazar. Uzakdoğulu *cosmos*'un bir başka adı olarak ejderha:

İçimizdeki sıvı, hızlı ve irkiltlen yaşam hareketinin simgesidir. Bir yıl gibi içimizde dolaşan ya da yine yıl gibi içimizde kıvrılan ve bekleyen, kudretli, irkilmiş hayat, işte o ejderhadır. Ve aynı şey kozmos için de geçerlidir. ... Ejderha büyük bir canlandırıcı, bütün evrenin büyük çoğalıcısıdır.¹⁰

Ancak "başka bir görü" ile, yeni bir duyumsal şemanın içinden görülebilir bu kıvrımlar. Yaşamın ilksel hali üzerine kurulmuş bu ejderhalar gündelik, dünyevi, metafizik ya da ötedünyaya ilişkin tüm varlıkları harekete geçirirler. Uzakdoğulu için ejderha, yaşamı ölümle, buradakini ötedekiyle buluşturan kusursuz bir ara biçimdir. Yaşamın yenilenmeye açık, doğurgan ve demonik yanını temsil eden ejderha, zamanla tektanrılı metafizikte insanbiçimli bir evrene uyarlanarak, tek boyutlu bir şer odağı haline gelir. Tektanrılı kozmolojide, "gökyüzünden yeryüzüne fırlatılan" kızıl Şeytan, ejderhanın bozulmuş, "ilginç olmaktan tamamen çıkmış" bir benzeri, değişkesidir. Oysa ejderhanın yeşilliği, yenileşmeye açık bir evrenin simgesi gibidir.

Lawrence'a göre ejderha ikonografisi, en belirgin şekilde, Batı uygarlığı tarafından bastırılır. Oysa Uzakdoğulunun simgesel evreninde ejderha önemli bir yer kaplar.¹¹ Bu kurmaca Uzakdoğu resmi içinde, ejderhanın yaşamı kaplayan kıvrımlarıyla uyum içinde yaşamak önemlidir. Yaşamın her bölmesine yerleşebilen bu ejderhalarla yakalanan uyum, bu coğrafyanın sakinleri için yaşam biçimlerinin temelini oluşturur. Sözelimi Hintlilere göre yoga aracılığıyla, "insan omurgasının altında hareketsiz bir şekilde kıvrılmış duran ejderha"nın devinimleri denetlenmeye çalışılır. Ancak hem "uzayı baştan aşağı sarmalayan", hem de "insanın belkemiğinde kıvrılan" ejderhaların, "medeniyetimizin kötü biçimleri" altında huzurları kaçır ve denetlemeyen, akıldışı bir hareketlilik, kaynaşma

10. Lawrence'ın varsayımına göre, sürüngenlere yönelik korku ve ürperti de, kentlinin yaşamın kaynağıyla arasına koyduğu mesafenin belirtisidir. Bkz. D. H. Lawrence, *Kıyamet*, çev. Figen Dereli, Ankara: Dost, 2000.

11. Lawrence, Muhammed'in benimsediği yeşilin de ejderha ikonografisinden esinlendiğini varsayar.



Hieronymus Bosch'un resimlerinde herhangi bir boşluğa, görünmezliğe yer yokmuş gibidir. Her düzeyde varlık yere inmiş, mutlak bir dünyevilik içinde dağılmış, çoğalmış ve maddesini bulmuştur. Ortaçağ'ın bu hayal gücü Rönesansın habercisidir. "Dünyevi Zevkler Bahçesi", orta panel, y. 1500, Prado Müzesi, Madrid.

Sağdaki İslami kozmoloji tasviri Bosch'un resimlerindeki gibi kaynaşmış, maddiyatla dolu bir mekân açıyor. Onunki kadar yetkin çizgilere sahip görünmese de, demonik bir kozmolojiyi gösteriyor. Süleyman ve Seba ile eşi Belkis, Fâlnâme, TSM, H 1703.



içine girerler. Ejderhalar hem doğurganlığı, yaşamın yenilenmesi olanağını, hem de önüne geçilemeyen bir yıkımı, şiddeti bünyelerinde taşırlar. Bu yüzden kozmik ejderhalarına nasıl davranacağını unutmış olan, "yeşil ejderhanın parlak ve akışkan kıvrımlarını sar-malamak" için herhangi bir yaşam bilgeliği geliştiremeyen bir uy-garlığın sahipleri, "kahraman olmayan her devrin" sakinleri gibi, beklenmedik durumlara da açık olmalıdırlar. Lawrence, "halen var olan bütün yaşam formlarımız kötüdür" diye yazarken, bu tür bir unutkanlığın sonuçlarından bahsetmektedir.¹²

Ortaçağ'ın canavarları Rönesans'ın yarattığı zihinsel aydınlan-mayla birlikte ortadan kaybolurlar. Canavarlar sanki bir göz yanı-lması gibi, akıldışı sanrıların dünyasına geri gönderilir. Duyulara ve akla sığmayan varlıklar bu hümanist dönemde "insani" bir çehre kazanırlar. Dünyada kişileri aşan bir şey kalmamıştır sanki. İkon-lardaki ciddiyet gevşer ve özellikle sanat insanileşir, "yüksek ka-idesinden inerek, yaratıkları teselli etmeye, içlerini ısıtmaya, yü-celtmeye" başlar.¹³ Lucien Febvre, Rönesans'ı bir tür "gevşeme ve genişleme çağı" sayar.¹⁴ Halkın yarattığı kalabalık her alanda ken-di ifadesini bulmaya başlar. Halkın neşeli karnavalları yaşam için bir eğretilenme halini alır. Yeni bir "resimsellik" ortaya çıkar. Sanat-sal biçimler "patetik ve insani" ifadelere dönüşür. Bu biçimler, ay-nı zamanda yeni yeni şekillenen dünyevi bir orta sınıfın kendisini dile getirme yollarıdır: "Tam bu sıralarda yeni bir sınıf, özgür, faal, meraklı, zevkler ve eğilimler konusunda derinlemesine gerçekçi bir sınıf toplum içinde kendisine yer edinir."¹⁵ Burjuva orta sınıfın "yaşam biçimi" şekillenmeye, farklılığını ve ağırlığını duyurmaya başlar. Şehre taşınıp para kazanan ve orta sınıfa dönüşen serfler ve köylüler (kısaca halk), Rönesans'la birlikte yavaş yavaş kendi ter-

12. Örneğin toplama kampları gibi "akıl almaz" mekânlar, böyle bir unutkan-lığın sonucunda ortaya çıkmış olabilir.

13. D. H. Lawrence, *a.g.y.*, s. 92.

14. Lucien Febvre, *Rönesans İnsanı*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge, 1995.

15. *A.g.y.*, s. 93. Ancak bu dönemde halk ve orta sınıftan henüz iç içe geçip, "kit-le" şeklini almamıştır. Bu yüzden Febvre'nin "orta sınıf"tan anladığıyla, Weber'in "kapitalizmin ruhu"nu taşıyan orta sınıf püritenleri arasında bir karşıtlık buluna-bilir.

cihlerini de dayatmaya başlar. Dünyevi olana gözlerini kapamayan, başkaca ideallerin, görünmezliklerin dünyayı gölgelemesine izin vermeyen, "ayaltı evrende" yaşamaktan yüksünmeyen bir sınıftır bu. Onların deneysel ve pozitif bilme yollarıyla donanmış bakışları içinden, Dünya ve ötesini kuran etkiler, "tanrıdan başka bir şeyler"le de açıklanabilir olmaya başlar.

"Burjuva dinseliliği" ve "halk doğacılığı"yla, buna bitişik "içgüdüsel panteizm" bir araya geldiğinde kaçınılmaz bir dünyevilik ortaya çıkar. Ortaçağ sonlarından başlayarak, özellikle Flaman ressamı yapıtlarını böyle temalarla, zındık ve dünyevi bir kalabalıkla doldururlar. Ancak bu dönemde İtalyanlar ile Kuzeylilerin konuştuğu dil aynı değildir. Flaman ressamı, "burjuva müminlerin daha çok hoşuna gider. Resimde taklit arayan bu müminler, portrelerini yaptırmak için, resmi ayrıntıya boğan Flamanları tercih ederler".¹⁶ Oysa İtalyanların resmi, klasik güzellik idealini, ölçüsünü yeniden yakalama çabasıyla, dünyevilikte Kuzeylilerin gerisinde kalmıştır. Flamanlar, dünyevi kaynaşmayı, karışmayı, hatta zelil yaşam içeriklerini de resimlemekten çekinmezler. Dönemin İtalyan ressamı yapıtlarını dünyevi, insani bir mekâna yerleştirseler de, yapıtları henüz bütünüyle yere inmemiş gibidir. Oysa Flaman resminde, toprağa yapışık halde birbirine dolanan insanların, hayvanların, canavarların doldurduğu sahneler yaratılır. Flaman portrelerindeki aşırı detay, dünyevilik etkisini belirgin kılar.¹⁷ Kutsal anlatıların ve mesellerin yeryüzüne inmiş olan kahramanları, insan kılığında, işkence görürken, tüm yaralarıyla ve acı ifadeleriyle birlikte temsil edilirler. Bu resimlerin sanki bir taslağıymış gibi duran ikonlar, ete kemiğe bürünür, "cisimleşir", hacim kazanırlar. Orta sınıftan insanlar, yeni zenginler, bu resimlerin şenlikli kaynaşmasında, tıka basa dolu yüzeyinde, kendilerinden kıskançlıkla saklanmış bir yaşam alanının sarıh temsillerini bulabilirler.¹⁸ Tüm mitolojilerin,

16. Lucien Febvre, *a.g.y.*, s. 102.

17. Bu haliyle, Osmanlıda "Frenk Resmi" olarak, geleneksel nakkaşlığın karşıt sayılan yöntem, Flaman resmine daha yakındır.

18. Burjuvalar bu resimleri düşünmeden satın alırlar. Ressamlar bu sayede, kendilerini himaye eden bir mesenleri olmasa da, hatırı sayılır bir gelire, rahatlığa, serbest çalışma olanağına kavuşabilirler.

yere, gündelik yaşama sığdıkları ölçüde gerçek sayıldıkları bir dönemden söz ediyoruz.

Karartıları, uzak ufukları, belirsizlikleri daha iyi ayırt eden bir bakışın optiği sayesinde, Ortaçağ'ın kaba bedensel temsilleri ve çarpık anatomili yaratıkları, Rönesans boyunca incelik kazanırlar. Özellikle dönemin İtalyan ressamlarının temsil ettiği bir gelenek içinde, "mafsalsız ve nispetsiz" figürlerin yerini, "kusursuz ve ifrat-sız, ölçülü bir şekil düzeni" alır. Tanrısal olan, çoğunlukla ölçülü bir erkek bedeniyle temsil edilir. Ancak zamanla, "kendi üstündeki bir kuvvetin simgesi" olmaktan çıkan bu bedenler, "ruhtan ayırt edilmesine imkân olmayan maddi varlıklar" halini alırlar. Tüm Rönesans resimlerinde, varlığın yapısından çok görünüşüne değer veren bir merak ve "alaka" ile karşı karşıya kalırız. Ancak görünüşü resimlerken, özellikle Flamanlar aşırılığa kaçmaktan çekinmezler. Grünewald, Bosch, Brueghel'in ve sonradan Dürer, Holbein, Rembrandt'ın yapıtlarında, "ışığın dokunduğu her şey sanata girebilir: kasap dükkânı bile". Dönemin "Şimal Sanatı", "ferdi hususiyetlerin gösterilmesini" başlıca amaç sayar. Bu coğrafyanın resimlerinde, "dünyayı aşan üstün varlıklar"ın yanında "geniş halk yığınları"nın gündelik hayatı da yer alır. "Kabına sığmayan bir neşe ve hayat kaynaşması, ... gelişigüzel bir çokluk görürüz." Bu resimlerde "çirkin olan" da bir ifadeye kavuşmuştur: "Ortaçağ muhayyilesini uğraştıran cinler ve hortlaklar, yara bere içindeki insan vücutları, iğrenme ve ürküntü veren sahneler", "mühim bir yer" işgal ederler. Sözgelimi Grünewald'ın *Çarmıhta İsa* resminde olduğu gibi,

Beşeri sefaleti, böyle çiğ bir teferruatçılıkla, korku ve dehşet uyandıran bir gerçeklikle gösteren işkence sahneleri, Gotik'te de görülür. Fakat Rönesans hayat ve dünya değerlerine açılınca, bu sahneler İtalyan sanatından kaybolduğu halde Şimal'de devam eder. ... Tanrılık kanlı bir maddilik kazanır. Mesih'in vücudu, güzellik ve çirkinlik ölçülerini aşan bir gerçeklikle yapılmış: Yara bereler, dikenler, baş, kıvranan eller ve ayaklar, gerilmiş parmaklar, gergin adaleler, sanatkar muhayyilesinin idealleştirdiği bir tanrıdan çok işkence gören herhangi bir insanı gösterir.¹⁹

İtalyan ya da Flaman diye ayırt etmeden, Rönesans resminde ortak olarak, eşyanın derinliğine dikkatini veren, şeylerin dış yüzü-

ne ve kabartısına odaklanan, gözünü çok uzağa ve çok yakına diken, kapsamı genişleyen bir merakla etrafını izleyen bir bakış bulunabilir. "Yunan plastiğinde olduğu gibi her türlü hisçi ve manacı ifadelerden sıyrılmış" bir "şekil güzelliği karşısında" buluruz kendimizi.²⁰ "Tabiat üstü" aradan çekilmiş, ötedünyanın eşya üzerindeki gölgesi kalkmış gibi görünür.

20. M. Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul: İstanbul Üniv. Ed. Fak. Yay., s. 66.



Yazı-resim, resim-yazı. Bu nakış-hat'ta simgesel yapılar iç içe geçer. Biri diğerini silmez. Resim yazı'yı bezemez, yazı da resimaltı olmaz. Simgesel bir uyum var gibidir.

"Behram Gur Beyaz Köşkte", Hamsa, Hüsrev Dehlvi,
Topkapı Sarayı Müzesi, H 799.

Hat ve Süs

Hattatlığın, Osmanlı tezyin sanatları içindeki tarihçesi bir dünyevileşme hikâyesi gibi okunabilir. Bu tarihçe içinde Arap alfabesi, özellikle Osmanlı toprakları içinde, resim-yazılı biçimlere doğru evrilir. "Şekil yasağı"nı aşmanın, etrafından dolanmanın bir yoludur bu. "Hat" sözlükte, "ince, uzun doğru yol, birçok noktanın bir-birine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı" diye tanımlanır. Noktalar ve doğrular kıvrılıp uzadıkça çeşitli kılıklara girer, resimleşirler. Böyle bir yaklaşım içinde yazıldığında Kuran da bir ara biçim halini alır, ikonik, resim-yazılı bir metne dönüşür. Hattat, kendisinin ve izleyicisinin şekil iştahını, resim sevgisini, yazıdaki değişiklikler, sonsuz bükülme ve kıvrılmalar yoluyla gidermeye çalışır. Yazı, şekilsiz olana bir mad-dilik, sözlü ifadeye bir mevcudiyet kazandırır. Bu mevcudiyet doğrudan şekle girmez, dolayımın içinden yazı ile resim arasında bir aralıkta açığa çıkar. Bu estetik dolayımı genelleştirerek, "Doğulu" bir jest de sayabiliriz.

Beşir Ayvazoğlu'na göre, "Doğu sanatları"nın oluşumunda Helen etkisinden çok, Bizans etkisi belirgindir.²¹ Yeni Çağ'la ya da Rönesans'la birlikte, Avrupalının dünyayla ve "eşya ile geleneksel münasebetini değiştiren" rüzgârlar Bizans'ın doğusuna biraz gecikerek ulaşır. Ancak bu değişmeyi sadece bir Avrupalı etkiyle açıklamak da yanlış olur. Doğu sanatlarındaki "doğal şekil" eksikliğini bir naiflik olarak anlama çabası da birçok noktayı eksik bırakır. Örneğin İslam sanatlarındaki "tasvir yasağı", süsleme sanatı, arabesk ya da tek sesli müzik kalıpları üzerine göz alıcı bir estetik inşa edi-

21. Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği: İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Ötüken, 1997. Ayvazoğlu'nun burada "Doğu" diye tanımladığı coğrafya için "Yakındoğu" demek daha doğru olur.

lır. Ayvazoğlu'na göre müslüman sanatçı yarattığına, ikon gibi kutsallığı bezeyen bir yapıt olarak yaklaşır. Bu yapıt kutsal bütünlüğün hep bir bezemesi, kenarında bir süs gibi durmalıdır. Başını alıp gitmemeli, kendi hakikatini kurmaya kalkışmamalıdır. Müslüman sanatçı, karşısına aldığı hayali ya da maddi model ile mimetik, doğrudan bir benzeşim ilişkisi kurmadan, görünüşün altında yatan esasa değmek ister. Onlar için "fenomenlerin dış yüzü" dünyevi bir aldatmacanın ve oyalanmanın işareti sayılır. "Varlığı görünüş yardımıyla kurtarma çabası içinde" gördüğü Avrupalı sanatçıdan farklı olarak, geçici mekânları, görünüşleri aradan çekerek, kendisini doğrudan ötedünyaya bırakmak ister. Bu yüzden onun için yaratmak ya da yeni olanı ortaya çıkarmak gibi kaygılar da yoktur. Var olandaki sonsuz tekrara katılmak onun için daha önemlidir. Biraz da bu yüzden, el alışkanlığıyla çizer, ezberden söyler.²² Hallac'ın deyişiyle "resimsiz, cisimsiz, unvansız" olana katılmanın yollarını arar; "gerçeğin dış yüzü" ile ilgilenmez. Bunun için kendisini silmeli, şeyleri karşıdan gören kibirli benliğini aradan çekebilmeli, yapıtındaki fazlalıkları atmalı, sadeleşmiş bir ifadenin yollarını aramalı, "ilk ve şekilsiz şekil"i, mevcudiyeti aşan, "imkânsız varlık izleri"nin peşine düşmelidir.²³ Bu sahipsiz şekillerin ardındaki sanatçı, "eşyayı paranteze alarak" yok sayar ve görünür niteliklerinden uzaklaştırır. Ayvazoğlu'na göre bu tavır tüm Doğulu sanatçılar için ortak sayılmalıdır. Örneğin "bir Bizans mozayiğinde, bir piramitte, yahut bir müslüman arabeskinde biçimler cansızlaştırılmış,

22. Ezber, ezbercilik kestirmeden yanlış bir eğitimin parçası gibi nitelenebilir. Ezber, eleştirelliği, okuyanın araya girmesini, yorumlamasını engelleyen bir eğitim yoludur. Bu yüzden de en etkili eğitim yöntemidir ve verilen sonuna kadar alan öğrenciler gerektirir. Ezber, tüm yazılı, sözlü ifadeleri resme dönüştürmenin yoludur. Ezber bir resim gibi zihne işlemeli, sonradan hafızadan bir resim gibi geri çağırılabilir.

23. Bu zorlu girişimiyle müslüman sanatçıyı, metindeki varsayımın hilafına, Avrupalı sanatçıdan daha kibirli, daha iddialı saymak da mümkündür. Özellikle Rönesans sanatçısı Avrupa'da perspektifli, doğal bir bakışın arayışı içine girerken, müslüman sanatçı tanrısal bakışın konumunu ele geçirme çabasındadır. Bu konumdan bakan için, görünen, mistiklere bahsedilmiş bir boşluk, boşunalık ve hiçliktir. Buradan bakan için, görünen her şey doğal olarak bir sadeliğe, yalnılığa bürünür. Sonuçta müslüman sanatçı da gördüğünü çizmekte, yazmakta, seslendirmektedir. Her iki estetik konumun da ortaklığı, varlığın açığa çıkma (*aletheia*) biçimlerine tanıklık etmektir.

hayat ortadan kaldırılmıştır".²⁴ Doğal dünyayla benzeşim kurmaktan kaçan bu sanatçılar, "eşyanın tesadüfi yanını silmek", esaslı olanın zuhur ettiği yerdeki kutsallık payını yakalamak isterler. Örneğin minyatürde, tabiattan alınan nesneler o kadar stilize edilir ki, ortaya çıkan, modelin kendisinden tamamen uzak bir soyutlama şeklini alabilir. Sanatçı, dışarısındaki şekilleri stilize ve şematize ederek, dış dünyasını soyut bazı formlara indirgemeye çalışır ve belirli şemalar üzerinde derinleşir.²⁵ Bu sanatçılar, eşyanın madde-sinden, "plastik değer"inden çok, eşyayla kurdukları "hayali alakaları" ifade etmeye çalışırlar.

Ayvazoğlu, biraz da iddialı bir şekilde, "yazının İslam medeniyetinde oynadığı rol, resmin Batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha önemlidir,"²⁶ diye yazar. Hattatlar, "yazıyı asli fonksiyonları dışında, apayrı bir ifade vasıtası" olarak kullanma yolunu seçerler. Resimsel ifade boşluğunu kapatmak için yazının sınırları zorlanır. Yazı, resimle sakınlı bir ilişki kuran bir geleneğin açık bıraktığı yeri de doldurmak üzere çeşitlenir ve belki de yoldan çıkar. Arap alfabesi, harflerdeki kıvrılma ve uzamalarla plastik bir form gibi kullanılır. "Artık bu yazıları okumak, anlamak gerekmez. Yazılar artık resim olmuştur ve onlarda bizi ilgilendiren melodik, müzikal çizgileri, istiflerin plastik görüntüsüdür."²⁷ Hattatların çalışmalarında, resim bastırıldığı yerde rahat durmaz ve harflerin çeşitlemeleri (*tenevvü*) arasında açığa çıkmanın yollarını arar. Bu şekilde hattatlar, birer nakkaş gibi, resim-yazılı, hiyeroglifik, şekilli anlatımları ortaya çıkarırlar. Bu sayede hattat bir yolunu bulur ve her türlü sıkıdüzen altında, arada bir yerlerde saklı hayaleti, yazısı resmine bitişik, bedeni ruhuna ilişik ifadeyi yakalamayı becerir.

Resimli olanı yazıdan ayrı tutan estetik bir gelenek içinde, henüz kendi ötesine geçmemiş, "yoldan çıkmamış", resimsel olanla büyülenmemiş bir hattatın dokunuşları, eli altında uzayan çizgiler, kutsallığın şekil bulmuş, ele gelmiş karşılıkları sayılır.²⁸ Hattat şemalarıyla, çizgileriyle sayfa üzerine görünümünün kabartısını, hac-

24. B. Ayvazoğlu, *a.g.y.*, s. 46. 25. *A.g.y.*, s. 192. 26. *A.g.y.*, s. 127, 132.

27. Nurullah Berk'ten alıntılanan Ayvazoğlu, *a.g.y.*, s. 131.

28. Tüm metin boyunca yazı, ses, resim gibi herhangi bir ifade biçimini öne çıkaran, bunları hakikatin sahil temsilî olarak gösteren tüm satırları tırmak içinde



Hattat Abdülgani'nin cefisülüs harflerle yazdığı
"Leylek Dede", 18. yüzyıl ortaları.

mini yerleştirir. Henüz ötesine geçmemiş, "bozulmamış" bir yazma yolu, ödünç aldığı şekilsizliği, müşahhas, resimli, insani kılıklara sokmadığı içindir ki, kutsallık kazanır. Hattatın çizdikleri, yazdıkları, ancak yazıyla dile gelebilen bir mahremiyete dokunur. Yazı sanki araya bir şeyler katmadan, kutsal metinleri eksiltip çoğaltmadan "ne ise o" olarak sayfaların üzerine bırakmaktadır. Yazıları yetkinlikle çizen sanki bir faninin eli değil de, sonsuzluktan uzanan bir başka büyük elin yönlendirdiği beceriksiz bir eldir. Bu durum bir büyüğün küçük bir çocuğun elinden tutarak yazdırıp çizdirmesine benzer. Asıl marifet kalemi tutanda değildir. Hatta kalemi tutan marifet göstermeye çalışırsa yazılanları bozar, büyük elin sahibiyle ayrı düşer, yazı kendi sathı dışına taşar. Bu yüzden hattat, kendisini beceriksiz bir çocuktan farksız saymalı ve marifetiyle büyüklenebilir. Kendi eli üzerindeki büyük eli bir kez kaybederse tüm becerisini yitireceğinin farkında olmalıdır. Kendi elinin sadece bir aracı olduğunu unutmamalıdır. Kendisine el vermiş olanla ne kadar uyum içinde çalışırsa, ortaya çıkanın da o kadar kutsallıktan pay alacağını bilmelidir.

Böyle bir estetik gelenek içinde, hattatın yazdıklarının dışında, kenar süsleri, bezemeler, arabesk, nakış, vb. dünyeviliğe göz kırpan başkaca uğraşlar vardır. Bu yüzden, hattatların dışındakiler kutsallığa tam olarak el vermemiş, gözleri başka taraflara kaymış, nefsi doyuran kişiler sayılırlar. Onlara düşen en esaslı görev, hattatın yazdıklarına mütevazı bezemeler, süsler eklemektir.

Bir eklenti olarak süs, süslediğinin esasına katılmaz, sadece ondaki azameti, yüceliği daha da görünür kılar. Süsün kendisi anlamdan yoksun ve mütevazıdır. Süs bir gösterendir. Süslediği şeyi sunar, ondaki derin anlamları daha da görünür kılar. Bu yüzden süsün kendisine değil de, süslenen varlığa bakılır. Çünkü esaslı olan orasıdır. Süs, sonsuzluktan, kutsallıktan pay almış tinsel varlıkları çerçeveler, görünür kılar. Bu yüzden bir hattatın yazdıklarının çerçevesi ve kenar süsleri tümüyle anlamdan yoksundur.

Süs çerçevelediği varlığın, etrafındaki başka şeylere ve yere değmesine, dünyaya karışmasına engel olur. Süslenerek güvenceye

okumak yerinde olur. Tımkak içine alınmayan satırlar belirli türde bir metafizikle uzlaşır görünebilecektir. Ama niyet bundan tamamen farklıdır.

alınmış, çerçevelenmiş mahrem içerik, bir kez çerçevesinden taşıp yeryüzüne değmeye kalksa, çoğalmaya, dağılmaya başlar. Bu karışmanın sonrasında, esas olandan süse, boş olana doğru bir yayılma, bir tür hattan ya da yoldan çıkma, zındıklık ortaya çıkar. Bu yüzden geleneksel tezyin sanatları içinde hattatlığın ayrı bir yeri vardır. Onun dışındaki tüm çabalar sanki birer bezeme, birer kenar süsüdür; esastan ayrı, çekilmiş bir sınırın, hattın dışında kalan boş uğraşlardır. Tezyine, süslemeye dair işler, hakikati, maneviyata dair olanı dile getiremediği için, onu bezemekle yetinen zanaatkârların ürünleridir. Onlara düşen, boş bir hüner gösterisidir. Bu yüzden hattatların dışındakiler, belli işlerde ehil zanaatkârlar sayılmalıdır.

Oysa Avrupalı bir estetik gelenek içinden düşünüldüğünde, sanatkâr ne bezeyen, ne de kendisinden büyük şeylere teslim olmuş bir kişiliktir. Sanatkârlar, süslemekten vazgeçmiş, kendi zihnindekileri, gördüklerini resimleyen, tasvir eden, şekle sokan bir uğraşının sahipleridir. Bu yüzden, zanaatkârdan sanatkâra dönüşürler. Sanatkâr süslemez ya da işe yarar işler ortaya çıkarmak zorunda saymaz kendisini. "İçi boş arabeskler" ya da gündelik kullanım nesneleri yaratmaz; kendi başına anlam taşıyan, dolu nesneler yaratır. Bunun için gerekli esini kendi derinliklerinden ya da dış dünyasındaki farklılıklardan, renk ve ışık oyunlarından alır. Her sanatkâr kendi ötedünyasını ve dünyevi mekânını inşa eder. Mevcut olanla yetinmez, ele gelir, görünür dünyanın ötesini yoklar, kendi maneviyatını biçimlendirir, kendi fetiş nesnelerini yaratır.

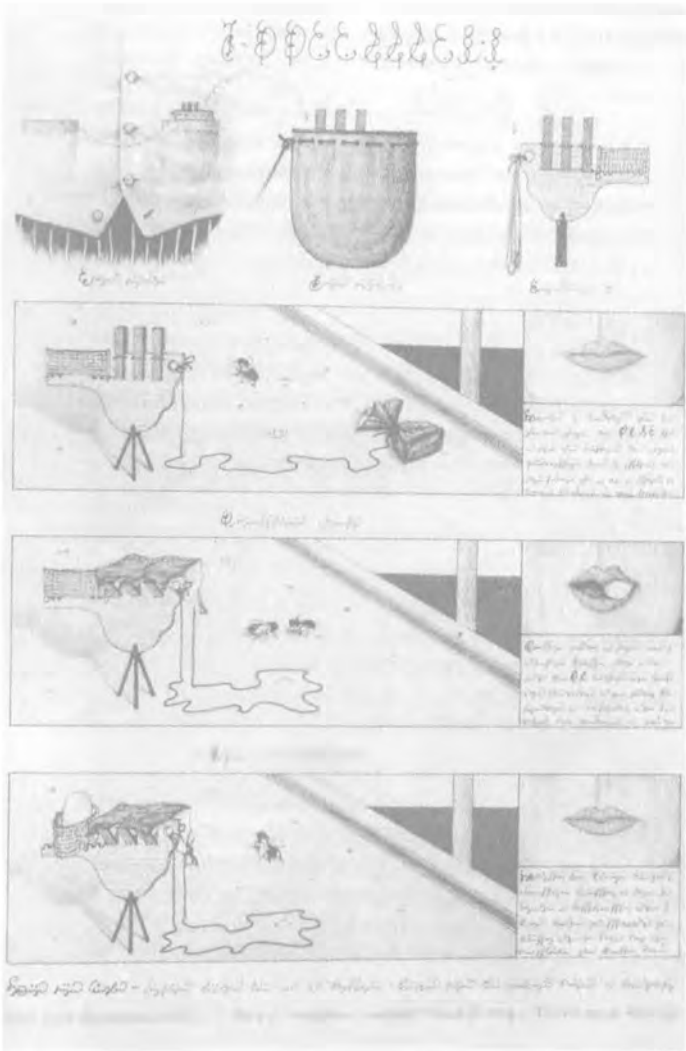
Sanatkâr süslü çerçeveyi kırdığında, kutsal yazı ve söz dağılmaya, uzayıp bozunmaya, değişik biçimler almaya başlar. Hattatın serbest kalan çizgileri birleştikçe, kendi hikâyesi olan resimler ortaya çıkar. Yazı ve resim birbirine dönüşür, ötedeki bu dünyadakilerin kılığına girer, hacim kazanır. Hat çerçevesinden bir kez taşıp dışarı çıktığında yazı dünyevileşir, serbestçe dağılmaya başlar. Artık bir şeylerin başka şeyleri süslemesi gerekmez. Her şey kendi kendisini bezer, süsler.²⁹ Yazı ile resim, içerideki ile dışarıdaki farksızlaşır.

29. Çünkü dünyevileşen varlıklar kendi görünüşlerine önem verirler; çalılımlı olmak, içi doluymuş gibi görünmek isterler. Oysa mistik düşüncede kişinin içi doldukça dışı sadeleşmelidir. İcini fazla dolduran görünmez olmaya, ötelere kaçmaya başlar. Hırpani giyimli derviş gibi.

Zatı cismine denk varlıklar ne kadar dünyevileşmişse o kadar süslü, kendi üzerine düşmüş ve düşünmüş gibi görünürler.

Süs bir çerçeve kurar ve içerideki mahrem özü etrafındakilerden ayırır. Kutsallığa dair bu öz süslenerek güvenceye alınır. Süslenmiş, şatafatlı görünen bir varlığa yakınlaşmak, el sürmek konusunda çekinceler ortaya çıkar. Mahrem varlığın etrafı, çoğu zaman kullanışsız ve anlamsız, bir o kadar da göz alıcı malzemelerle süslenir. Öyle ki, kabuk bazen çekirdeğinden çok daha büyük görünür. Süslenmiş ama içi çekilmiş, büzülmüş mahrem varlık bazen süsün ardında ayırt edilemez olur. Süs bu aşamada kendisini süslemeye başlar.³⁰ İçeride süslenecek bir şey kalmayınca süs kendisini büyütür, sınırsızca tekrar etmeye başlar. Süs amacından saptığında, mahrem, kutsal bir varlığı değil de, dünyevi bir boşluğu, hiçliği kuşatır. Eklenti gibi duran süs ve bezeme unsurları bu hiçliğin etrafında dâğılır ve sonunda süs genelleşir. Varlıkları "iç güzellik"lerine göre sıraya ve hizaya sokan ölçü görünmez olur. Suretleri okuyarak içerideki güzelliği ve çirkinliği ayırt etmek olanaksız hale gelir. Herkes ve her şey bu haliyle güzel görünür.

30. Böyle boş bir şatafata Avrupa'daki çoğu kent peyzajında ve sanat yapıtlarında rastlanabilir. Altın kaplama kubbeler, bitmeyen restorasyonlar, eğlence merkezlerine dönüşen tarihi mekânlar. Kısacası turistler için kurulan göz alıcı mizansenler.



Luigi Serafini'nin *Codex Seraphinianus* başlıklı kitabından bir sayfa. Hayali bir dünyanın ansiklopedisi olan bu kitapta illüstrasyonlara bakınca teknik bir şey anlatıldığını düşünürüz; ama tam olarak anlamlandıramayız. Eğer yazıları okuyup sökebilseydik ne olduğunu anlardık diye düşünürüz. Ne var ki yazı da gerçek değildir, uydurma bir yazıdır.

Ses ve Yazı

Sosyal bilimler ve kültür kuramları içinde Doğu-Batı ayrımı oldukça işlevli, yer yer zihin açıcı, ama çoğu zaman sorunlu temel bir ayırım olarak işler. Doğu'yu Batı'dan ayırmak konusunda birçok kes-tirme tarif yapılabilir. Örneğin Doğu'yu Batı'dan, yazıyı, resmi ve sesi kullanma tavırlarıyla ayırabiliriz. "Batılılar" sanki daha resimli, ele gelir, "Doğulular" ise daha fazla yazılı, resimlenmeye direnen, "figüratif" olmayan bir dünya görgüsüne sahiptirler. Paganlığı gizlemeyen ve Helenlere yaslanan Batılı, resimli ve temsile dayalı, Doğulular ise yazılı, şekilden ve resimden sakınan bir kültürün taşıyıcıları sayılırlar. Bu ikisinin arası yok gibidir. Doğu ve Batı tariflerinin belirsizleştiği bir ara coğrafya yok gibidir.

Kültür kuramlarında örtük de olsa, yazı ve resim birbirini silen, çoğu zaman karşıt iki ifade yolu sayılır. Yazı resmin ruhu, resim yazının bedenidir sanki. Jacques Derrida bu ikiliği bir ara biçim önererek bozmaya çalışır. Ona göre yazı ve resim, ruh ve beden hayaletlerde eksiksiz bir uyum içinde bir araya gelir; çünkü hayalet ne ruhtur ne de beden. Ancak kökenindeki hayaletliği unutan, şeylerin yazılı ya da resimli taraflarına fazlaca odaklanan bir düşünce kendi üzerine kapanacaktır. Böyle bir düşünce, mevcudiyetin yazılı ya da resimli yollardan dile getirildiği metafiziklerden birine evrilecektir. Oysa "resim-yazı"nın ya da hiyerogliflerin, fonetik ya da alfabetik yazımdan farklı olmadığını varsaydığımızda, yazılı ve resimli metafizikler arasındaki fark da geçersizleşir. Yazım türleri arasındaki temel fark, dünyayı farklı yorumlama biçimlerinden ibaret hale gelir. Yazım türleri arasındaki ayrımları işaretlediğimizde, uygarlık kipleri ve farklı yaşam biçimleri arasındaki uzlaşmaz farkları besleyen bir düşünceye sahip çıkmış oluruz. Bu ayrımcılıkla birlikte, "başka olan", farklı bir şekilde yazan kişi olur. Oysa, resimli de olsa, tüm metinler birer yazım pratiği sayılmalıdır.

Jacques Derrida'nın yapıtının temel ve tekrar eden göndermelelerinden biri de, görünenin, şekil bulanın ya da "bulunuş"un ayrıcalıklı bir yer kapladığı "var olanların metafiziği"dir (*metaphysics of presence*). Helenlerden taşınıp gelen bir düşünce alışkanlığıdır bu. Batılı ya da Doğulu olmasından bağımsız olarak tüm metafizikler belirli mevcudiyet kipleri önerirler. "Bulunan şeyler", zorunlu olarak ele gelir ya da dokunsal olmak zorunda değildir; ancak bir şekilde ele gelebilmeli, çevresi kuşatılabilmeli, metinler, akla ve mantığa sığan içerikler yoluyla tanımlanabilmelidir.³¹ Bu şekilde, bir metin aracılığıyla ya da bakışın ve dokunuşun erimine taşınarak, "mevcut şeylere" bir kılık yakıştırılır, zihni yoran bir soyutlama olmaktan kurtarılır. Buna göre hakikatin, maddi olan içinde ifadesini bulduğu, nedensiz ve yersiz bir soyutlama olmaktan çıktığı, dünyevileşerek tecelli ettiği bir an mutlaka yakalanabilir. Varlık, var olanların içine sığabildiği, açığa çıkabildiği ölçüde gerçeklik kazanır. Varlığın görünmez parçaları olan "ötedünyalı şeyler", var olanların arasına karıştığı ve dünyevileştiği ölçüde, insani tasarımlar dahilinde anlaşılabilir ve dolayısıyla hesaplanabilir hale gelir. Böyle bir metafizik içinde hiçlik, olmayış ve var olmayan şeyler, bulunuşun, mevcudiyetin bir değişkesi gibi anlaşılır. Öyle ki, ortada olmayandan, "yokluk"tan artan boşluk ve bu boşluğun içinde türeyen "hezeyanlar" da aynı metafiziğe eklenebilir.³²

Benzer şekilde Levinas da mevcudiyet metafiziğinin köklerini Eski Yunan'da bulur. Hakikatin anlaşılabilirlik ve mevcudiyetle birlikte tanımlandığı Helen düşünce tarzına göre, "Anlaşılabilirlik, mevcut kılınabilen bir şey, ebedi bir şimdi-ve-burada içinde temsil edilebilen, perdesi açılabilen, gün yüzüne çıkarılabilen bir şeydir".³³ Batı metafiziğini kuran geleneksel, kanonik metinlerde, özellikle ele gelir olan, duyulara seslenen "dokunsal şeyler", bulunuş'un ayrıcalıklı biçimleridir.³⁴ Hakikat, mevcut şeylerin içinde saklanmış sayılır.

31. Bu durumda varlıkbilim (ontoloji) ve görüngübilim (fenomenoloji) üst üste biner. Varlık ve görünüşleri benzer sayıldığında bu iki disiplini ayırt etmek zorlaşır.

32. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, Chicago: Chicago Univ. Press, 1982.

33. Emmanuel Levinas, *Sonsuza Tamkılık*, Zeynep Direk (haz.), İstanbul: Metis, 2003, s. 267.

"Ses" ve "yazı" arasındaki fark da burada ortaya çıkar. Derrida, Batılı düşünceye yerleşmiş "sesmerkezli" bir metafizik (*phonocentrism*) tespit eder. Sese dönüşebilen içerikler, esaslı olanın parçası, izleri sayılır. Sese eşyadaki ele gelir tarafın kanıtıdır. Bu yüzden, sesli ifadesi olmayan metinlerde ve yazılarda bir eksiklik bulunur. Yazı, sesli ifadenin bir sureti, grafik kopyası, herhangi bir "eki", uzantısıdır. *Phoneme* bu durumda *grapheme*'den daha ilksel bir kayıt sayılmalıdır. Yazı yoluyla, esaslı olanla samimi bir söyleşi yapılamaz. Yazı, özellikle "fonetik yazım", Varlık ile var olanlar, dünya-dışı varlıklar ile dünyadakiler arasına girmiş sonsuz bir mesafenin işaretidir. Bu yüzden yazı, hakikati çarpıtan, farklı kılıklara sokan "tehlikeli bir ek"³⁵ sayılmalıdır. Bulunuş'un, mevcudiyetin ve dolaşısıyla gerçek olanın ses ile kurduğu ayrıcalıklı bağlantı yazı yoluyla bozulur. Ses, işaret edilen şeyin tam bir karşılığını, "sunum"unu verirken yazı, sesli anlatının eksik bir "temsili", stenografisi gibi işlev görür.

Ses ve yazı arasında kurulan bu ayrıma, Derrida ısrarla geri döner yapıtlarında. Bu ayrım, sanki görüldüğünden daha büyük bir işleyişi ele verir. Derrida, yeniden okuduğu tüm felsefe metinlerinde en baştan işaretler bu ayrımın varlığını. Onun tarifleriyle metafizik, belirli işaretlere, içeriklere değer yüklemek, öne çıkarmak anlamına gelir. Oysa Saussure'ün dilbiliminin öğrettiği gibi, "işaretler", göstergeler tümüyle nedensizdir ve başka işaretlerden farklı olmaları dışında bir değerleri yoktur. Anlam ve içeriklerden çok, dilbilimsel "değer"lerden ve "fark"lardan söz eden Saussure, bu geleksel anlatı yapısını kısmen aşar. Ancak ona göre sesli ifade birimi ya da *phoneme* tümüyle nedensiz sayılamaz. Saussure, aynı ayrımı simgeler, ikonik işaretler ve dinsel ifadeler için de yapar; tüm bu dilsel birimleri dilbilimin dışarısında bırakır. Saussure belirli bulunuş kiplerini bu şekilde dilbilimsel ayrımların dışına çıkardığında, düşüncesinde belirli bir metafizik pay da bırakmış olur. Ona

34. Derrida bu metinlerin sahiplerini çok değişik zaman ve coğrafyalardan seçer: Aristoteles, Rousseau, Hegel, Saussure gibi. Derrida, "yapıbozum" (*deconstruction*) uygulayarak, bu metinlerdeki metafizik kapanımları, çelişkileri (*aporia*) ortaya çıkarmaya, bu metinlerin başka olana açıldığı, kendi dışındakine değdiği kırkları yakalamaya çalışır.

35. Christopher Norris, *Derrida*, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1987.

göre dilbilim, sesli ifadeler ve simgeler çıkarılınca geriye kalan disiplinin adıdır.³⁶ Yazı sese yakınlaştıkça, nedensiz bir işaret olmaktan çıkar ve simge ikon şeklini alır. Ses bir görüngü, dolaysız ve dolu bir işaret sayıldığında, simgelere, dilbiliminin önerdiği bir yapısal yöntemle yaklaşamaz.³⁷

Oysa Derrida'nın sınırlarını çizdiği *Grammatoloji*, Saussure'ün dilbiliminden artan diğer parçaları da içine aldığı iddiasını taşır ve "şeylerin teorisini, göstergelerin teorisine indirgemek"ten söz eder. Bu tavır içinde sözel ya da grafik tüm ifadeler birer "metin" (*text*) sayılmalıdır. Genelleşmiş bir yazım (*arche-writing*) düzeyinde, simge, ikonik malzeme, gösterge ve işaretler arasındaki ayrımlar yok olur. Dolayısıyla grammatoloji herhangi bir teoloji imkânını en baştan yok eder. Çünkü ikonik, fetiş değeri taşıyan, "anlam dolu" kutsallık malzemesi tanımlanamaz olur, herhangi bir gündelik göstergeyle eşitlenir. Kutsallık malzemesi de dilsel oyunlara, nedensiz farklara indirgenir. Kutsallığı maddileştiren sözel ifadeler de "genel-yazım"a dahil edilir. "Grammatoloji"nin ya da "ayırım"ın (*différance*) düzeyinde, yazı tarafından kirletilmemiş, dokunulmamış bir sözel ifade düzeyi yoktur. Yani simgesel, ikonik ara biçimlerden söz etmek olanaksızdır. Bu alanı, herhangi bir sözel, fonetik, grafik, görülebilir ya da duyulabilir içerikle ilgisi olmayan, tümüyle farklardan oluşan "iz"ler (*trace*) doldurur. İz, sestem ve yazıdan daha ilkseldir. Zamanda ve mekânda sürekli ertelenen ve yer değiştiren izler, bulunuşun (*presence*) ya da mevcudiyetin kipi sayılamaz. İzlerin, varlık/yokluk ayrımı içinde herhangi bir yeri yoktur. İzler ne tümüyle bedensiz ne de dünyevi, ele gelir farklardan oluşur. İzler ancak bir "hayalet" suretinde taşınabilir.

Metafizik kesinliklerin ötesinde var olan şeyler, tümüyle bu dünyaya ya da ötedünyaya ait olmaktan çok, bu iki dünya arasında bir "hayalet" ya da "ara biçim" suretinde gidip gelirler; belirli sınırları ya da görünüşleri yoktur, tamamlanmış gibi durmazlar. Tüm bu hayaletler şimdiye olduğu kadar, geleceğe ve geçmişe de aittir-

36. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, çev. W. Baskin, New York: McGraw Hill, 1993, s. 77.

37. Claude Levi-Strauss, Saussure'ün yapısal analizini antropolojiye taşır ve tüm simgesel işleyişlerin, ritüellerin ve ikonların da yapısal yöntemin nesnesi olabileceğini gösterir.

ler; ertelenmiş bir mevcudiyetleri vardır ve bu tamamlanmamışlık içinde bir ruhsallık mı, yoksa dünyevi bir beden mi oldukları kolaylıkla ayırt edilemez. Hayaletler, zamanda ve mekânda ertelen-dikçe kendilerini gösterebilirler. Hayalet, mevcudiyetin sınırları dı-şında durur. Ne tam olarak kendisidir, ne de "bir başkası". Hayalet, biçim değiştirdikçe var olduğundan, mekân ve zaman kalıpları dı-şında, bedensiz sözle, dünyevi şeyler arasında bir "iz" gibi ortaya çıkar. Bu izler, açıldığı yerde silinmeye başlar ve ele gelir bir gö-rüngü halini alamadan, varlık ve yokluk arasında kestirilemeyen bir "oynaşma" içinde tam olarak dünyevileşmeden kaybolurlar. İz-ler, şimdi ve burada olmayan "farklar" olarak da görülebilirler. Bu izlerin bir ara biçim gibi şekil verdiği hayaletler, her geri dönüşle-rinde kendileriyle olan farklarını da yanlarında taşırlar.

Ses ve yazıyı kesin sınırlarıyla ayıran tüm metinler belirli bir metafizik konuma yerleştirilebilir. Yazı, zamanla sesli ve sahih ifa-deden uzak düşmüş sayılır. Yazım biçimlerinin tarihçesi de sanki bunu ele verir: Yazı en başta, ses ve resimden farksız ve dolaysız bir ifade yoludur sanki; yazı çok eskiden işaret ettiğine, gösterdiği-ne daha yakındır; eşya kendi yakın temsilini, eksik de olsa yazılı ifadede bulabilir. Resim-yazılar, hiyeroglifler, "eşyanın kabartısı" nı verebilir ama soyutlamaları dile getirmek zorlaştığında fonetik yazım ortaya çıkar. Fonetik yazımla birlikte eşyayla kurulan "sami-miyet", "ilksel iletişim" ve "içten bağlantılar" da kaybolmaya baş-lar. Derrida, özellikle *Margins of Philosophy* yapıtında, bu ayrı düşmenin hikâyesini Fransız düşünür Candillac'ın yazıları üzerin-den yeniden anlatır. Bu hikâyenin özeti, "resim-yazı"dan (*pictog-ram*), sesli ifadenin bir transkripsiyonu, elyazımı olan fonetik yazı-ma doğru ilerleyen bir değişim, "bozulma"dır. Candillac resimden, kavramlara ve oradan da nedensiz işaretlerin toplamı olarak soyut bir alfabeye doğru ilerleyen bir tarihçeyi dile getirir. Bu tarihçe içinde Mısır uygarlığının hiyerogliflerinden Çin'in kavram-yazısı-na (*ideogram*) ve oradan da fonetik yazıma geliriz. Resimsel bir su-numdan, harflerin kurduğu parçalı temsile doğru ilerleyen bir deği-şim, bir "eksilme"dir bu anlatılan. Böyle bir tarihyazımı içinden ba-kıldığında, resim-yazılar ve hiyeroglifler, işaretlerden çok simgele-re yakındırlar; nedensiz değildirler ve değer yüklüdürler. Oysa fo-netik yazım birimi, sadece diğer işaretlerden olan farkıyla ayırt edi-

lebilir. Simgesel bağlantıların dışında bir değer taşımaz, Lacan'ın "Gerçek" diye adlandırdığı alana geçemez. Fonetik yazımın parçaları işaret ettiği dünyayla ancak nedensiz bir bağlantı içinde var olabilir. Oysa resim-yazının motifleri işaret ettiğine ilişik sayılır. Buna karşılık, Derrida'nın *Grammatoloji*'sinde, sözel ya da yazılı bir ifadenin ilksel ve özgün bir formu yoktur. Dil birimleri arasındaki boşluklar, kesintiler, bağlantılar, ayrışmalar ya da noktalamaların tümü işaretleme pratiğinin ayrılmaz parçaları sayılırlar.³⁸

Umberto Eco, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı* adlı yapıtında, Derrida'yla benzer bir uğraş içine girer ve Batılı metafizik yapıların, kuramların ya da düşünüş kalıplarının temel bileşenlerini anlamaya çalışır. Bu arayışı, "şeylere yakın kutsal bir dil arayışı" olarak da tanımlar. Böyle bir dil, "ayaltı nesneleriyle gökyüzü arasındaki örtüşmeyi" de sağlayabilecek bir yetkinlikte olacaktır. Bu arayış aynı zamanda şeyleri oldukları gibi kavramaya, dünyayı tüm doğallığı içinde anlamaya çalışan zihnin saplantılı bir çabasıdır. Bu arayışın sahipleri, şeylerin resmine ya da işaretine değil de kendisine dokunmak isterler. "Görsel algılama", "ikonik ilişki", şeyleri doğallığıyla yansılayan "onomatopi ilişkisi" ya da "retorik süsleri, belirsizlik kaynaklarını kaldıracak, sözcüklere başlangıçtaki anlamalarını yeniden kazandıracak" bir dil düşüncesi içine girer, "ikonik imge"lerin, "resimsel gösterge"lerin ve ezberlerin ardına geçmek isterler.³⁹ Böyle bir dil, gösteren ve gösterilen düzeylerini aşıp doğrudan "Şey"e, "Gerçek"e ulaşabilecektir. Eco, Saussure'ün dilbilimini de bu düşüncünün bir devamı ya da uğrağı gibi görür.⁴⁰

38. Ses ve resim-merkezli metafiziğin izlerini çok farklı kuramcılarda bulgulaayabiliriz. Rüyaları ruhsal işleyişin simgesel ifadesi sayan Freud, rüyalarındaki motiflerin fonetik işaretlerden çok hiyeroglifler gibi okunmasını isterken aynı türde bir metafizik öneri geliştirir. Benzer şekilde Francis Bacon'da da bu tür bir metafiziğin belirtileri bulunabilir: Saussure'den çok önce, "Bacon göstergeleri ikiye ayırır: Hiyeroglifler, jestler ve amblemler gibi, bir biçimde imlenen şeylerin özelliklerini yeniden üreten ve *ex congruo*, ikonik ya da nedenli göstergeler; ya da *ad placitum*, yani nedensiz, uzlaşımalsal göstergeler".

39. Umberto Eco, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, s. 217.

40. Umberto Eco da bu metafiziğin tuzağına düşer. Eco, *Açık Yapıt* adlı çalışmasında yazılı bir ifadenin taşıdığı "mesaj değeri"nden söz eder. Ona göre yazılı ifadelerde, temsil edilen içeriği dile getirebilmek için zorunlu olarak gerekli olandan daha fazla işaret kullanılır. Doğrudan eylem, sıfat ve özne dışında, me-

Yani özetle, yazım türlerini ayırt etmek ya da sesli ifadeye yakınlığına göre değer sırasına sokmak, sınıflandırmak metafizik bir öneri geliştirmek anlamını taşır. Ses-merkezli metafizik içinde, "se-se yakın" olan işaretler ve yazılar, gösterdiğini maddeleştirir, ele gelir bir resmini, benzeşini ortaya çıkarır. Derrida'ya kimi yerde yakınllaşıp kimi yerde uzaklaşarak şu iddia edilebilir: Yazı türlerinin resim-yazı, hiyeroglifik, kavram-yazı, fonetik, alfabetik olması önemli değildir; gerçekliğe ilişkin tüm deneyimler yazılıdır, metinseldir. Yazı tarafından bozulmamış, dokunulmamış, "doğal" bir dil bulunamaz, yaratılamaz. En "içten" ifadelerdeki kendiliğindenliği bozan bir ezber, gizli bir önçalışma her zaman vardır. Dile getirilene çerçeveleyen bir resim, şekil ya da işaretler bütünü olarak yazı, tüm iletişimlerin ardında bulunur. Ancak bu önceden hazırlanmış, açığa çıkmayı bekleyen mistik bir yazı değildir. Bu yazı, metin ya da "iz"ler, herhangi bir "bulunuş" ya da mevcudiyet kalıbı içine yerleştirilemez. Dile getirilende her zaman bir ezber, alıntı, tercüme ya da yineleme payı vardır. Yinelendikçe farklılaşan bir işaretleme yoludur bu. Mistik esrime anları, şiirsel deneyimler ve esinler de böyle yinelemelerden uzak sayılmamalıdır. Hiç söylenmemiş, rastlanmadık ve deneyimlenmemiş sayılarda da bu tekrarın "iz"leri vardır: "Koşullanmamış, tümüyle özgün, metinselliğin tuzağına takılmamış ya da tümüyle yeni bir şeylerden söz etmek zorlaşır; yeni, kökten bir şekilde yeni olan, hafızanın ve yinelemenin olduğu durumda üretilir."⁴¹ Bu yüzden, asıl metinlerden çok, iyi ve kötü çevirilerden söz edilmelidir.

tinlerdeki bağlaçlar ve boşluklar yazı veya sözün mesaj değerini azaltır. Eco'nun ölçümlerine göre bu oran ortalama yüzde ellilik bir fazlalığı işaret eder. Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can, 2001.

41. Richard Beardsworth, "Interview with Jacques Derrida", *Journal of Nietzsche Studies*, Sayı 7, 1994, s. 7-66.



**Müslüman sanatçının cinleri, gulyabanileri, kötücül,
şerli varlıkları. Cehennemde günahkârların düşmeleri.
Fālnāme, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1703.**

Doğu'nun Cinleri

Şerif Mardin, Doğu ve özellikle İslam coğrafyasında "dünyevi aydınlanma"nın önündeki zorluklar üzerinde durur. Mardin, zihin açıcı ve kışkırtıcı bir denemesinde, "Batılı olmayan" aydınların paylaştığı temel bir husus olarak, "demonik kavrayış noksanlığı"nın altını çizer.⁴² Özellikle İslam, bu aydınlar için önemli bir ayak bağı sayılmalıdır. Olan biten her şeyi tektanrılı bir kozmolojinin yansımaları, eğretilmeleri olarak tasvir eden ve ortodoks İslamın devamı olan düşünce alışkanlıklarından kurtulamayan aydınlar, heretik bir evren, tektanrının görüntüsünden, yansısından ayrı, seküler, dünyevi bir kozmos tasarlayamamaktadırlar. "Demonik yönü zayıf" kalan bu aydınlar, dünyevi temalara dokunduklarında bile, tekbiçimli bir bilgi kuramı içinden konuşur ve yazarlar. "Batılı aydınlar", despotik işaret düzeylerini parçalayarak, çoğul dünyalara açılabilmelerine karşın, "Batı-dışı" düşüncenin sahipleri, kural koyucu bir varlığın gölgesine sığınıp kalır ve tanrısal olandan ayrı, dünyevi ve zındık, demonik bir uzam düşleyemezler:

Cinsiyetin kudreti, yaratıcının inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı insanın "daemonic" uzantılarının örnekleridir. "Daemonic" bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır. İnsan davranışının derinliklerine nüfuz etme insanın "daemon" unu şuurlunda kabul etmeye ve anlamaya bağlıdır. Klasik trajedi "daemon" un önünde durulmaz gücü üzerine bir yorumdur. "Daemon"un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız "kötü" ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur.⁴³

Şerif Mardin, *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler* adlı kitabında, Sabri Ülgener'in Türk aydınına yönelttiği eleştirilerde temel bir eksiklik

42. Şerif Mardin, "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*, Sayı 24, Kış, s. 9-16.

43. A.g.y., s. 14.

bulur. Mardin Türk aydınlarını, Osmanlı okuryazarının, eleştiriden ve yenileşme isteğinden uzak *literati* sınıfının bir devamı gibi görür. Mardin çalışmasında, Ülgener'in Türkiyeli aydınları sorgularken eksik bıraktığı yerleri tamamlamak için, "Türk aydınının demonik yönünün olmayışı" tezini dile getirir. Mardin'in zaman-dışı, tarih-üstü bakışı da burada ortaya çıkar: Bir düşünce veya yaşayış örneği üzerine geçerli bir ölçü geliştirebilmek için, bu insan ve topluluk modellerinin ardını gözlemek zorunludur. Eğer belirli tipte yaşam biçimlerine küçük cinler ya da demonlar, diğerlerine göre daha az uğruyorsa, bu işleyişin arkasında saklı cemaat ve insan tiplerini yoklamak gereklidir.

Mardin'in, Avrupai yaşam biçimlerinin ve düşünümünün temel özelliği saydığı, demonik ve düalist düşüncenin işleyişini, sonuçlarını ve tarihçesini, kaba ve anakronik yollardan da olsa, şöyle özetleyebiliriz: Demonik düşüncede ortaya çıkan düalist konumla birlikte, yeryüzü ve gökyüzü, içi ve dışı, uzlaşmaz bir karşıtlık ilişkisi içine yerleştirilir. Fiziksel ve metafizik ayırım düzeyleri belirginleşir. Seküler ayrışmanın başladığı yerde, düşüncenin, yaşam tarzlarının ve yeryüzünün büyübozumu başlar. Nesneler dünyasını çekip çeviren kurucu varlık ekseninden uzak düşen, kapsayıcı metafizik örtünün dışına çıkarak bütünden kopan, ayrışan parçalar, kendi yörüngelerinde seyrederek. Çoğalan işaret sistemleri içinde sınırsız bir kuşkunun, eleştirelliğin ve diyalektik bakışın sonucunda çoğalan düalist konumlar, tüm işaret sistemlerinin olanaklarını kemirir. Oysa etik, estetik ve siyasi yapılar ancak böyle değer yüklü işaretlerle kurulabilir. Demonik düşüncenin "yıkıcı" seyri sonunda, yeryüzünü büyüleyen, yerdekilere maneviyat katan tüm anlatılar, kutsallık türleri sahipsiz kalır ve akli bulandıran bir göreliliğin içine terk edilir. Demonik düşüncenin serbest bıraktığı cinler, üzerine yerleşecekleri büyümlü bir anlatı bulamazlarsa, kendilerine döner, kendi üzerlerine üşüşür ve kendi kendilerini kemirmeye başlarlar. Aidiyet ve kimlik formları tümüyle geçersizleşmeye başlar. Demonik düşüncenin bütünden koparıp sahipsiz bıraktığı "münferit varlıklar" tutarlılıklarını yitirip dağılmaya başlar. Dünyevileştirici demonik düşüncenin bu ölçüsüz seyrinin sonucu olarak, tarihin sonundan, öznenin, sanatın, sanatçının ve yazarın ölümünden, siyasetin geri çekilmesinden bahsetmek olanaklı hale gelir.

Şerif Mardin'in söz konusu denemesindeki temel tezlerinden biri de, İslam kozmolojisinin izlerini taşıyan Türk kültürü içinde düalist dünya görüşünün eksik kalmış olmasıdır. Demonik bir düşünce modelinden söz ettiğimizde, aynı zamanda düalist bir kavrayıştan, dünyevileşmeye, bedenleşmeye, cisimleşmeye açık, farklı varlık ilkelerinden beslenen, heteredoks bir kozmik tasavvurdan da söz etmiş oluruz. Var olanların ya da dünyevi farkların, kutsal ve tekil varlığın indirgenmiş formları ve çeşitlemeleri sayıldığı bir kozmoloji içinde, dünyeviliğe açık yeni yaşam biçimlerinin oluşması mümkün olmaz. "Gerçek yaratıcılık", yoldan çıkabilme becerisini ve heretik bir duruşu da içinde taşımalıdır. Yani Batılı anlamda bir yaratıcılık, gizli ya da açık bir sapkınlık eğilimiyle birlikte anlaşılmalıdır. Böyle bir yaratıcılığın izine rastlanamayan, Mardin'in yoldan çıkma becerisinden yoksun saydığı bir kültürü ve genel olarak İslam coğrafyasını, çocuksu, naif bir dünya olarak açıklamak durumunda kalırız. Bu coğrafyanın sakinleri, varlık alanını alçakgönüllülükle ve tenzih duygusuyla bezemekten başka şeylerle uğraşmaz görünürler. Oysa düalist evrende, tanrısal olandan başka dünyalar tasarlanabilir. Mardin'e göre Avrupalının başardığı da budur. Avrupalı, farklı bir varlık ilkesine yavaş yavaş yönelmiş ve seküler, dünyevi bir yaşayışı gerçekleştirebilmiştir. Avrupalı-olmayan ise Varlık'ın kıyısında, iddiasız ve mütevazı bir kenar süsü ve arabesk olarak kalmaya yazgılıdır. Bu sadelik ve yalınlık, ayak bağından başka bir şey değildir. Batılı düşüncede, söylenmemiş olanı yakalamak ve *logos*'un dışına taşan ifadenin arayışı varken, "Batılı-olmayan" düşüncede, tekrar ve öykünme, sahih ve yerinde bir poetika sayılır. Batılı düşünce sahibi, akılsallığın ve hakikatin yükünü cüretle taşımak isterken, "diğer taraftakiler", kendi halinde, asude, kibirden uzak bir yaşayışa ve üsluba yönelmek isterler.

Mardin'i izlediğimizde, ortodoks İslamın kozmolojisi içinde, doğal olarak "çoğul düşünce"ye rastlayamayız. Ancak yine ona göre, kısmen de olsa, tasavvuf geleneği düalist unsurlara yer bırakır. Biraz anakronik bir akıl yürütmenin sonucunda da olsa, Mardin böyle bir ayrıştırmayı yapar zaten:

İslam (resmi) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, "daemon" "şer-şeytan"la bir ilişki

duğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur. ... İslam kültürünün bahis konusu ettiğim tasavvuf dışı ifadesinin belirgin taraflarından biri, insanın "daemonic" taraflarının yaratıcı bir yönü olabileceğini kabul etmemesi ve hatta böyle bir teklife bile şiddetle tepki göstermesidir.⁴⁴

Düalist evrende "Tanrı-olmayan"ın da ağırlıklı bir konumu vardır. Yani varlığın negatif ve kötücül tarafı, Mardin'in deyişiyle demonik ilke, kurucu bir ilke şeklini alabilir. Bu durumda, metnin bir başka bölümünde denediğimiz gibi, İslam mistisizminin veya tasavvufun, Mardin'in de işaret ettiği düalist, demonik, dünyeviliğe ve bedenleşmeye açık temalarını açıklamak temel bir önem kazanır.

Şerif Mardin, kısa denemesinde "naif (çocuksu) kalmış" Türkiye'li aydınları demonik düşünceden uzak kalmakla eleştirir: "Ne kadar derin bilgilerle mücehhez olursa olsun, daemon konusundaki görüşleri mahalle adabından öteye geçemeyen"⁴⁵ Türk aydınının eli ayağı bağlanmış gibidir. Sahip olduğu derinlik sathi bir görüntüden ibarettir. Ancak Şerif Mardin böyle bir aydın tiplemesi çizerken, kendi savlarının arkasındaki saklı Avrupa-merkezli düşünceyi hesaba katmaz. Demonik düşünceyi mutlak bir olumluluk, tüm medeniyetlerin kaçınılmaz bir yazgısı gibi dile getirir. Demonik bakış açısının doğrudan uzantısı olan düalist düşünceyi yararlı bir motifmiş gibi işler. Oysa düalist düşünce eğilimi ve Kartezyen dünya görüşü, modernlik sonrası Avrupa düşüncesinin yükünden kurtulmak istediği bir ağırlıktır.

Mardin, Türk psikiyatrisinde de demonik olandan uzak kalmış olmanın yarattığı eksiklikleri işaretler. Ona göre Türk psikiyatrisinin sathi oluşu, "daemon'un dayanak bulamamasının bir diğer sonucu"dur. Mardin, Türkiye'de psikolojinin davranışçı modele (*behaviorism*) yatkın oluşunu tanımlarken, "Türk ruhbilimcilerinin de ekseriyeti daemon'u kabul etmezler,"⁴⁶ diye yazar. Buna göre, "kutu doldurmak"tan başka bir çabası olmayan Türk ruhbilimcisi için psikoterapinin, görünür davranışların okunmasından başka bir anlamı yoktur. Terapilerde derinlemesine bir analiz, terapi edeni ve edileni içsel tecrübeye çağırان bir etkinliğe rastlanamaz. Davranışların temsil ettiği ruhsal sıkıntıya kestirmeden reçeteler ve formüller uydurulur. Bu "azgelişmiş" disiplin içinde, terapi edilenin kendi



Çalan, dans eden melekler ve cinler.
Fâlnâme, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1703.

içşelliğini inkâr etmesi ve içiyle olan tüm bağlantıların kesilmesinden başka bir çare önerilmez. Bu durum "demonik yanı gelişmemiş" terapistin çaresizliğinin sonucudur; kendi "içeri"si olmadığı için karşısındakinin içine de bakamayan terapist, kendisini ve hastasını bu tekinsiz alandan kurtararak, karşısındakinin içini davranışçı kalıplara uygun olarak şekillendirmeyi ve bazen de kazımayı dener.

Benzer şekilde, Türk ruhbilimcisi gibi, bireysel dinamikleriyle tanışık olmayan Türk edebiyatçısı da kendisini "içsel" sahada rahat hissetmez:

Yazarın kültür dağarcığında kendi içindeki "daemon"u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur. Bundan dolayı, herhangi bir anlatım modelini kurarken "dıştan gelen tehlike"yi anlamakta birinci derecede maharet sahibiyiz. Aynı öykünün "içerden" anlatılmasında ise bir aşılmazlık, bir sun'ilik, en azından belirli bir "kalıp" üslubu giriyor. Bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit'in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır. "Daemon" bizde yanlış şekliyle tanınmıştır.⁴⁷

Demonları, eğer aşkın, büyük, kutsal söylemlere, metinlere, anlatılara üşüşen ve bu söylemleri, yazıları geçersiz kılan, sofuluk biçimlerini dağıtan küçük ve eleştirel cinler olarak tanımlarsak, demonik düşüncenin tüm "büyülü" anlatılar için bir tuzak olduğu söylenebilir. Demonlar, her anlatının, söylemin altında hazır bekleyen, kaçınılmaz uçurumları görünür kılan, hiçliği işaret eden eleştirel kavrayışın küçük parçalarıdır. Demonlar, despotik işaret sistemlerini kuşatıp bütünlüklü söylem ve metafiziklerden, tekil işaretler, *monad*'lar, bakış açıları, "parçalı şeyler", çoğul bir dünyada serbest gezinen "fark"lar, "kendinde nesneler" açığa çıkarırlar. Tüm bu parçalı şeyler "modern-sonrası" düşüncenin temel uğraşı, malzemesidir. Öyle ki bu dağınık görüntüye, bu parçalar birikintisine uygun düşen, temsil eden kapsayıcı bir resim bulmak zorlaşır. Demonlar, en sonunda çokparçalı, çokkültürlü bir ilintisizliğe neden olurlar. Demonların gözetiminde kendi varlık nedenine kavuşan ve kendi merkezkaç eğilimlerini yaratan tekillikler serbestçe dağılırlar. *Logos*'un, Yasa'nın inşa edilemeyeceği bir düzeydir bu. Bu

"çokkültürlü zemin"de temel bir hak göndergesine yaslanarak kapsayıcı bir adalet formu da tanımlanamaz. Aynı durum etik, estetik ya da siyasal bütünlükler için de geçerlidir. Kendi cinlerini şımartan bir düşünce meyili, yoldan çıkmaya ve yenileşmeye ayarlı bir estetik kaygı, en sonunda kendi nesnesine ve varlık koşullarına göz dikmeye başlar. Avrupa bağlamında demonik eğilim ve yaratıcılık öyle bir noktaya gelir ki, her şey beklenmedik şekilde sanatsal teşhirin ve temaşanın nesnesi halini alabilir.

Şerif Mardin, söz konusu denemesinde dile getirdiği tüm bu özellikleriyle, Cumhuriyet kadrolarının, pek de ardını düşünmeden, Batı düşüncesine duyduğu imrenmenin hâlâ işler durumda olduğunu da kanıtlar. Neredeyse ayaküstü, hem Sabri Ülgener'in çıkmazlıklarını teşhis eder, hem de Türkiye'nin düşünce dünyasına ilişkin bir dizi önemli "sorun"un gerçek kaynağına dokunur. Onun vardığı sonuçlara göre, bilgikuramsal kayıtlar ve kısıtlar nedeniyle, Türk aydını kendi bilgisini ve görgüsünü ne kadar artırırsa artırsın, eksik ve çocuksu kalmaya yazgılıdır. Çünkü böyle sınırlamaların içinde, kendisini çevreleyen dünyanın ancak yarısını görür ve geçerli bir tahlile, bir terkibe ulaşamaz. Öte yandan varsayımlarının ardındaki Avrupa-merkezli normatif kavrayış düzeni ise saklı kalır.

Şerif Mardin'in Batılı olmayan düşünüş ve yaşayış formları için işaret ettiği tüm bu "yetersizlik" varsayımları kimi yazarlar tarafından eleştirilir. Ahmet Oktay, Selim İleri'nin romancılığı üzerine yazdığı, *Şeytan, Melek, Soyтары* kitabında, Mardin'in fikirlerini bir tür oryantalizm olarak görmektedir.⁴⁸ Oktay başka denemelerinde de, sanki Mardin'in düşüncelerini tashih eder gibi, Türk edebiyatında ve kültür dünyasında demonik ve trajik unsurları yeri geldikçe işaretler. Mardin'in tezlerine karşı örnekler geliştirir ve Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nahid Sırrı Örik ve Selim İleri'nin yapıtlarında, Mardin'in yazdıklarını tekzip edecek türde trajik, yer yer "kötü niyetli" ve acımasız karakterlerin gezindiği demonik bir yaratıcılığın izlerini bulur. Oktay'a göre demonik iz-

48. Ahmet Oktay, *Şeytan, Melek, Soyтары: Selim İleri'nin Romancılığı ve Romanları*, İstanbul: Oğlak, 1998. Oktay, "Nahid Sırrı Örik Nerede Unutuldu?" adlı söyleşide Orhan Koçak'la birlikte Örik'in yapıtını değerlendirir ve ondaki demonik yaratıcılığı işaretler: "Onda güzelliğin içinden bile kötülük ve acımasızlık çıkıyor gibidir", *Virgül*, Sayı 1, Ekim 1997, s. 54.

lek, Tanzimat yazarlarınca fark edilmiş ve meşrutiyet yazarlarınca da genişletilmiştir.

Diğer yandan Hilmi Yavuz, Mardin'in fikirlerini benimser:

Geçenlerde Prof. Şerif Mardin'in bir konferansı oldu. Şerif Mardin şunu söyledi: *Bugün bizim karşı karşıya olduğumuz sorun, düşünce özgürlüğünün dışarıdan kuşatılması ya da kısıtlanması değil, bizim için asıl sorun kendi hayal gücümüzü içerden kısıtlamamızdır.* Yani bizim edebiyatımızda uçan yazar yoktur. Şeytani olan karakter yoktur, demonyak olan tipler yoktur. Kendi deyişle şeytani yaratıcılık. Tabii bizde şeytan kavramı var. Ama şeytan kavramı her zaman dışarıda, yani içselleştirilmemiş bir kötülük söz konusudur. Daima dışarıdadır. Hal böyle olunca da, belki de bizim hayal gücümüzün arkasındaki imgesel jandarmalar ya da imgesel savcılar ya da imgesel polislerden söz edilebilir diye düşünüyorum. Bu çok önemli bir nokta ve çok doğru. Dolayısıyla bizim edebiyatımız başından itibaren çok dürüst bir edebiyat. Çok uysal, geleneksel olarak verilmiş olan normlara – ki ahlak normlarına çok uyan, onların dışında kendini herhangi bir biçimde konumlandırmayan bir edebiyat.⁴⁹

Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* adlı çalışmasında, Türk ve İslam kültüründe yaratıcı insanların önündeki kısıtları değerlendirdikten sonra, Türk edebiyatından ve popüler kültüründen çıkarılabilecek kötü ve trajik unsurların altını çizer. " Gürbilek, *Huzur* romanında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Suad karakteriyle böyle bir demonik "efekt" yaratmak istediğini düşünür. Ancak bu karakter son derece yüzeysel kalmış ve Avrupai anlamda demonik bir yön bulamamıştır:

Tanpınar, Suad aracılığıyla kendi estetik tavrının karşıtını da içermeye çalışmış, kötülüğü yalnızca bir dışsal düşman olarak değil, cazibesi olan bir içsel güç olarak da anlatmayı denemiştir. Sorun da burada: Romandaki tüm asli rolüne rağmen, inandırıcı bir karakter değildir Suad. Hatta birçok bakımdan bize bir taklit kahraman olarak görünür. Fazlasıyla kitabı, fazlasıyla temsili, fazlasıyla simgeseldir. Sanki sırf kötülüğü temsil etsin diye oraya konmuştur (...) Kendisini bir türlü müsveddelikten, yabancı bir "mefhum" olmaktan kurtaramaz.⁵¹

49. Murat Gülsoy, "Edebiyat Söyleşileri: Hilmi Yavuz", *Yeni Binyıl* gazetesi, 7 Ocak 2001.

50. Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis, 2000.

51. A.g.y., s. 67, 68.

Benzeri bir yaklaşım, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı için de uygulanabilir. Pamuk bu metinde, Türk sanatı ve kültürü içinde, demonik yaratıcılığın izlerini, biraz da zorlama ve yüzeysel yollardan, kendi kurguladığı bir tarih içine yerleştirmek ister. Bu sayede, sanki bir "yanlış anlama"yı düzeltmek ister gibi görünür.



Büyük aşkların minyatürlerinde yarı zındık, gündelik sahneler görünür. Ferhat'ın Şirin'i atıyla beraber sırtına yüklemesi grotesk bir görüntüdür. İlk bakışta naiv görünen bu tür sahnelerin ardında çoğu kez göz kırpan küçük detaylar, hazcı çizgiler fark edilir. Hamse, Nizâmî, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1510.

Minyatür

Tanpınar'a göre 17. yüzyıldan başlayarak, "sanatlarımızda resim ve heykel tesirlerine doğru bir açılış vardır". Bu açılışla birlikte resimle, figürle kurulan sakınlı ilişki biraz olsun çözülür. Ancak yine de tedirginlik devam eder. Resim, "asıl olan"ı bozulmaya, yer değiştirmeye zorlayan bir ifade yolu sayılır. Resim ödünç aldığı hakikat parçasının yerine göz diker. Resimli ifadelerdeki teşbihler ve mecazlar, "asıl olan"ı tehdit eder. Mecaz aslına bulaştıkça, "birbirine benzetilen şeylerin" sınırları iç içe geçer. Teşbihler ve benzeşimler, benzetilen iki şeyi birbirine dolar, "asıl olan"ı belirsizleştirir. Zıncılaşma da, asıl olanla kopyasının birbirine karıştığı ve birbirinden ayırt edilemez duruma geldiği bu belirsiz aralıkta ortaya çıkar. Asıl olanın kopyalarından ayırt edilemediği bu aralıkta, kutsallık ve ötedünya varlıkları arasında doğrudan bir münasebet kurulur ve "Varlık'la var olan arasında geçirgen bir uzam" açılır. Oysa İslam düşüncesinin ve estetiğinin geleneksel tavrı, sınırın ardında yatana teşbih ve mecaz yoluyla değil, sakınlı ve tenzih yoluyla dile getirmek yönündedir. "Varlığın uzaklığı ve mutlaklığı" bu sayede korunmuş olur. Ancak "Batı dizgesi", "sınırın ardında yatana" sakınarak yaklaşmaz ve *sub-limen*'i, yüceliği *mimesis* yoluyla "bilgi nesnesi"ne dönüştürür; *mimesis* yoluyla, "kökeni taklit ederek onunla benzeşen kopyalar üretme" yolunu seçer. "Sınırın ardında yatan ve görünmemesi gereken tanrısallık", kendini ele vermeye, görünümüler sunmaya zorlanır. Metafiziğin tanımı da budur zaten: "görüngülerin sınırlı perspektifinden bakarak kendinde şeylerin varlığını belirlemek". Saplantılı bir mevcudiyet arayışı içindeki "Batı, evreni tanrının ken-

disini yansılayarak gerçekleştirdiği –yani cismanileştiği– bir uzam olarak kurgulamıştır". Batılı mecaz, teşbih ve ikonlar yoluyla "tanrısız uzaklığı yakınlaştırmak", "varlığı var olanlara çevrimlemek" ister.⁵³

Zeynep Sayın'a göre "Batı dizgesi"nde, modernliğin de habercilerinden olan Kant'la birlikte bir kırılma ortaya çıkar ve "yücelik", kendi imgesinden bağımsız, benzeşim ilkesiyle temsili olanaksız bir kendilik sayılmaya başlar. Oysa 13. ve 14. yüzyıllarda İbn-i Arabî Batılı olmayanlar için farklı bir yön saptamıştır: "İbn-i Arabî'yle birlikte Batı düşüncesine ters bir kopuş yaşanmış, Kant'ın ideyi görüngüden arındırmasının tersine İbn-i Arabî, İslamiyetin farklı bir okumasına giderek, Allah'ı tecellisine benzer kılmıştır."⁵⁴ Kant, yüceliği duyuların eriminden çıkarmak isterken, İbn-i Arabî, İslam geleneğinin arasına girerek, kutsallığı dünyevilikten tümüyle arındırmak istemez. Böyle bir belirleme sonradan, tasavvuf okullarının sahip çıkacağı zındık ve dünyevi açılımlara yer bırakmış olur. Bu sayede İslam düşüncesine ve müminlere olanaksız düşünmek, ötedünyayı yakınlaştırmak konusunda bir cesaret kazandırır.

Zeynep Sayın'ın bu varsayımlarını modern zamanlara kadar izlediğimizde şunu söyleyebiliriz: Batılı sanatçı, mevcudiyet arayışını resimli ifadeye fazlaca tahvil ettiğini düşünmüş olsa gerek, bu aşırılığını bastırmak ister, ikonkırıcı bir tavır içine girer;⁵⁵ deformasyona ve soyuta kayar, klasik ölçü, güzellik ve gerçekçilik anlayışından uzaklaşmaya başlar.⁵⁶ Batılı olmayanlar ise artık resim çizmek, ötedünyayı ve bu dünyayı serserpe temsil etmek isterler. Bu serserpelik, Osmanlı'da Lale Devri boyunca iyice belirginleşir. "Adını mahlası ardına gizleyen" şairlerin, imzasını yapıtına atmak-tan çekinen nakkaşların çizimlerine yavaştan bir rahatlık gelir. Lale Devri'nden çok önce, Sinan Bey'in, minyatürle Batılı portre geleneğini buluşturan Fatih'in resmi bu rahatlamanın, genişlemenin ilk

53. Zeynep Sayın, *a.g.y.*, s. 32, 74.

54. *A.g.y.*, s. 134.

55. Bu dönemle birlikte, özellikle avangard sanatçıların Bizans ve Uzakdoğu sanatına gösterdikleri ilgi bunun bir kanıtı sayılabilir.

56. Enis Batur, "Bir Kollokium: İmge Kurmak, İmge Kırma", *Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı*, Sayı 69-70, s. 129-36.

belirtilerindendir. Özellikle Lale Devri nakkaşı Levnî üzerinden bu değişimin izlerini okumak daha kolay ve ilginçtir.

Levnî'de, "kavram resmi olmaktan, tabiatı ve nesneleri daha somut ve optik gerçeğe uygun biçimde yansıtmaya doğru ilerleten bir sanatçı" kimliğiyle karşılaşırız.⁵⁷ Levnî, minyatürlerine çeşitlemeler (*tenevvü*) yoluyla değişiklikler sığdırır. Bu eklemeler, Rönesans Dönemi Flaman resminde olduğu gibi ilk bakışta bağımsız, küçük, zındık ayrıntılar gibi durur. Bu ayrıntılar, nakışı dolduran kişilerin ve şeylerin, "ferdiyet" ve "hususiyet"lerinin ayırt edilmesini sağlar, dünya üzerindeki yerlerini saptar. Ama bu çeşitlemeler kendi başlarını alıp gitmez, bağımsızlaşmaz, hep bir bütünün parçası gibi var olurlar. Levnî, bu çeşitlemeleri nakışın genel bütünlüğüne yedirmeyi becerse de, biçim kalıplarını ve şemalarını zorlayarak, minyatür geleneğinin sınırlarında gezer.⁵⁸ Ancak geleneksel nakışın tümüyle dışına çıkmaz: "Çeşitlemeler sayesinde her sahne, bir ayırım, bir bağımsızlık kazandığı anda, hemen bu ayrımı ve bağımsızlığı yitiriverip, tamamlamak, eklemek zorunda olduğu bir bütüne katılır."⁵⁹ Kendi başına görünen parçalar bütüne katıldığında, belirli bir sıraya ve diziye dahil edilmiş olurlar. Bu yüzden Levnî'nin tüm yapıtında, Avrupalı anlamda sanatsal incelikler sergilemek, hüner göstermek gibi çabalara rastlanmaz. Anlatıma kazandırdığı "özel bir çeşni"ye rağmen minyatür geleneği dışına çıkmaz. Ancak yine de Levnî'nin nakışları, dışarı ile içeri arasındaki gerilimi kanıtlar. İçine dalmak istediği dünyevi resimle büyülediği, yapıtlarındaki karnaval havasından ve zındık detay tutkusundan da bellidir.

Avrupalı resimlemede, esaslı ayrımlar daha çok yer yüzeyinde, eşyanın kabartısında aranır. Yaratıcılık cinleri dünyevi mekânda gezinirler. Böyle bir dünya görgüsü içinde doğal nesnenin kıvrımları sanki varlığın hareketini de dolaysız olarak ele verir. Varlık gezindiği yerde görünür etkiler, mevcudiyet biçimleri ve belirtileri bırakır. Batılı kozmolojide pagan anlayışın üzeri, örneğin sünni İslamda olduğu gibi sıkı sıkı örtülmediğinden, yeryüzü betimlemeye de-

57. Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1988, s. 8.

58. Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, İstanbul: YKY, 1997.

59. A.g.y., s. 34.

ğer sayılır. Oysa geleneksel nakışta, dünyevi olanla bu türden aracı-sız bir temas bir sapkınlık, bir yoldan çıkma belirtisi sayılır. Eşya-nın doğal hali diye bir şey yoktur. Var olanlar, ancak ötedünyanın izini, kutsal olanın suretini taşıdıkça hakikatli bir varoluş kazanabi-lirler. Eşyanın kabartısı, duyulara değen kısmı, ancak abes meşgu-liyetlerin malzemesi olabilir. Dünyevi gölge oyunları ile fazlaca uğraşmak kötücül bir çabadır. Frenk ressamı gibi, dünyayı "gö-ründüğü gibi" tasvire kalkışan, yerle gökyüzünü birbirine karıştı-ran, var olan her şeyi varlık zincirinden koparan nakkaşlar olsa ol-sa "şeytani bir derinliği" resimleyebilirler.

Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı* romanında, klasik minyatür geleneğiyle Batılı üslupların karşılaştığı yerde ortaya çıkan bu şey-tani derinliğin yarattığı hezeyanları, gerilimleri çarpıcı bir şekilde hikâye etmektedir. Romanda, "benzersiz ve müstesna olma iste-ği"nden kurtulamayan maktulün ifadelerinde bu derinliğin tarifi bulunabilir: "Frenk üstatların anlayışı ve benim kendi kalemimle eklenmiş bir gölgeleme çabası vardı. Ufuk çizgisini ve bulutları bir-birine karıştıran şeytani derinliği işaret ettim."⁶⁰ Bu türden şeytani, demonik yaratıcılık biçimleri, nakkaşın iç gözünün ayarını bozar ve onu sathi, dünyevi olana yöneltir. Şeytana, demonik içeriklere kapı-lan nakkaş, sakınmadan "ben" demeye başlar ve kişisel üslubunu ortaya koymaktan çekinmez olur. Şeytan ve küçük cinler tarafından ayartıldığı için, dışarıda duranla daha fazla ilgilenmeye başlar. As-lında bu kötücül unsurların varlığı, temel bir kozmik ayrımı, mede-niyetler arası bir sınırı da işaretler: "İlk Şeytan'dır, ben diyen ... Şey-tan'dır bir üslubu olan, Doğu ile Batı'yı birbirinden ayıran" (329).

Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı*'da bir yandan da Şerif Mar-din'in ortaya koyduğu⁶¹ varsayımlarla hesaplaşır gibidir. Tüm İslam coğrafyasını ve Türkiyeli aydınları kestirmeden demonik dünya gö-rüşünden yoksun sayan Mardin'in fikirlerine karşı Pamuk, roma-nıyla adeta bir karşı kanıt, bir istisna sunmak ister. Romandaki nak-kaş tiplerinin tümünün, onları ayartmak isteyen "nakış cinle-

60. Metin boyunca tüm alıntılar aksi belirtilmedikçe: Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim, 2000.

61. Şerif Mardin, "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*, Sayı 24, Kış, s. 9-16.

ri"yle, demonik dünya görüşüyle, ne kadar sakınsalar da gizliden ya da açık bir hesaplaşmaları vardır. Böyle bir resimleme tavrına ya çok tepkisel ya da çok içli dışlı görünürler. Bu hesaplaşmayı en yoğun yaşayan ise katildir. Öyle ki, "ne Batılı ne de Doğulu" oluşunun, şeytanı ne buyur eden ne de yadsıyan duruşunun cezası, yaşadığı belirsizliğin bir sonucuymuş gibi cinayet işler. Demonik dünyayla ölçüsüz bir alışveriş, ona "yalınkat kötülüğün" yollarını işaret eder. Bu konuda cinayetin kurbanı da hiç masum sayılmaz: "İçimde kıpır kıpır bir şey var sanki ve bütün kötülüğü bana o yaptırıyor. Ama çok da ihtiyacım var ona. Nakşetmek için" (193). Ancak tüm ayrılıklarına rağmen, demonik ve dünyevi olanla bu yakınlığın "nakşa yarayacağını" tüm nakkaşlar bilmektedirler.

Demonik olana kapılarak yoldan çıkan nakkaşlar, kendi cemaatlerinden, okullarından uzaklaşır, kendi şahsi üsluplarını geliştirmeye koyulurlar. Ancak Pamuk romanda, şeytana koşulsuzca kapılan nakkaşlarla, "nakış cinleri"nin arda yol gösterdiği nakkaşları ayırt eder. Nakış cinleri, nakkaşların tam olarak yok edemedikleri, büyük, ayartıcı bir Şeytan'dan arta kalan parçalar gibidirler. Nakkaşa hüner ve yaratıcılık katarlar. Ancak nakış cinlerini fazlaca dinliyor olmak da tehlikeler taşır ve nakkaşın büyülenmesine, kendisini nakışın gerçek sahibi saymasına yol açabilir. Nakkaşlar okullarda, ölçüyü bulabilmeleri, muvazeneli olabilmeleri için, içlerindeki "şeytan ölüp nakış cinine dönüşecek diye saatlerce sopalar ve cetvellerle" (361) dövülürler. Bu nakış cinleri, henüz marifet sahibi olmamış nakkaş için gereklidir. Nakış cinleri, alelade görünen varlıklar, belirli üsluplar dahilinde estetik görünümünün oluşmasını sağlarlar: "Pek çok kişinin benim elimin bir mucizesi olarak gördüğü resimlemimi, ben bu cinlerin ve şeytanların yardımıyla nakşettim" (142).

Ancak zamanla nakkaş ustalaştıkça, marifet kazandıkça dış gözü kapanır ve tümüyle içine döner. Dışına bakan gözü körelidikçe aydınlanan, gönül gözü açılan nakkaş, tanrısal göze öykünmeye başlar; Şeytan ve onun küçük, müzevir temsilcileri alt edilmiştir artık. Nakış cinleri yatıştırıldıkça, nakışın sathı daha bir sadeleşir, resimlenen eşya esaslı olana yaklaştıkça daha bir yalınlaşır. Ancak nakış cinleri tümüyle geri çekildiğinde, bu sefer de dünya ıssızlaşır, çizilmeye değer bir şeyler göze çarpmaz olur. Bu seviyede nakkaşın kendisini sessizliğe, hiçliğe teslim etmesi gerekir. Dolayısıyla

estetik nesnenin, az da olsa "kötücül" ve "demonik bir derinlik"ın olmadığı yerde açığa çıkamayacağı söylenebilir. Katil de itiraf eder zaten bunu:

Kötülüğün dayanılır bir şey olduğunu, hatta nakkaş için gerekli olduğunu da hissediyorum ... O sefili öldürdüğümünden beri daha iyi çiziyorum, daha parlak ve cesur renk çekiyorum ve en önemlisi hayal gücümün harikalar yarattığını görüyorum. (119)

Henüz "Frenk usulleri"yle karşılaşmamış bir nakkaşın, ayırt edici bir üslubunun, "kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir rengi, sesi" olması pek olanaklı değildir. Geleneksel nakış terbiyesi alan nakkaş, öylesine zorlu (ve bol dayaklı) bir eğitimden geçer ki, resimlediği sahneye, kendi ayrımlarını, beğenisini, kişisel izlerini taşıma cesaretini gösteremez olur. Resimlediği yeri kendisinin, kendi tecrübesinin bir yansıması saymak da aklından pek geçmez. Bu yüzden, nakışın altına herhangi bir imza atmaması da, yüce gönüllülüğün yanında, eldeki yapıtın asıl sahibi olmadığını bilmesindenidir. Nakışın altını imzalamak bir çeşit şirk sayılır ve kişinin kutsal sözü kendi ifadesiymiş gibi sahip çıkmasından pek farkı yoktur. İmza hevesi taşıyan, müşrik bir nakkaşın kendi izlerini bıraktığı resim, kişisel izlerin yarattığı kusurla bozulur, değerini yitirir:

Üslubun bir nakkaş bir diğerinden ayıracak herhangi bir kusur olduğuna inanırım; bazılarının övünerek söylediği gibi, kişilik değil... Üslup diye tutturdukları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca. (116, 27)

Klasik minyatür sanatçıları için "üslup izleri", kişisel imza merakı, gölgelemeler ya da perspektif, estetik anlamda bir yoldan çıkmaya işaret eder. Tüm bu resimleme teknikleri, görülen dünyayı kendinde bir mekân olarak anlama ve yorumlama isteğinin bir yansımasıdır. Oysa yeryüzü şekilleri ezberden, araya dışarıdakileri alımlayan ve stilize eden kişinin eli ve bakışı girmeksizin, alışkanlıkla, tanrısal olanın doğrudan yansıması olan kıvrımlarla çizilebilmelidir. Resimleyen kişi, gördüğünün kopyasını, temsilini sunmak için çaba göstermemeli, sadeliğin peşinde olmalıdır.

Ancak Frenk usullerine göre çalışan ressam, nesnenin aslı yerine geçebilecek bir temsilini yaratma çabası içine girer. Oysa "Batılı olmayan" bir dünyanın sunumu, sınırlı sayıda dokunuşla, müm-

künse uzayan tek bir çizginin aldığı kıvrımlarla sunulabilmelidir. Dünyevi hayata ilişkin bir meşguliyetin izleri ve fani olana kapılmanın işaretleri nakıştan uzaklaştırılmalıdır. Romandaki nakkaşlardan Zeytin, bu türden bir dünyevi kalabalığı üzerinden attuktan sonraki rahatlamasını dile getirir: "Gözlerim artık bu dünyanın pisliğine hiç takılıp kalmadığı için, Allah'ın bütün güzelliklerini hafızamdan en saf şekliyle çizebilirim" (93).

Ancak kaçınılmaz bir Batı ya da Frenk tesiri nakkaş okullarına nüfuz eder ve minyatür sanatı geleneksel tavrından uzaklaşmaya başlar. Bu anlamda, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaşları yerleştirdiği dönem çok yerindedir. Lale Devri, Osmanlı yaşam biçiminde ve dünya görgüsünde bir yön değişimine, "yoldan çıkma"ya işaret eder. Bu dönem Osmanlı için kültürel bir Rönesans sayılabilir. Ancak Avrupa'da dünyevi kültür, endüstriyel bir gelişmenin ve burjuva bir sınıfın gelişmesiyle ilişki içinde ortaya çıkarırken, Lale Devri'ne eşlik eden değişimlerin altında, Osmanlı hükümlanlık biçimlerinde yaşanan "dekadan"ı ve çözölmeyi bulabiliriz.⁶²

Lale Devri, Osmanlı idaresinin hükümlanlık ve kendi yönetimindekilere nüfuz biçimlerinin zayıf düştüğü bir dönemdir. Katıldığı savaşıardan çoğunlukla yenilerek ayrılan bir devletin büzümesi anlamını da taşır. Bu değişimi bir içedönüş olarak değerlendirmek de olanaklıdır. Ancak Osmanlı'nın egemenlik biçimleri, hikmet-i hükümet usullerindeki bu bozunuma, dekadan döneme, beklenmedik bir sanatsal ve kültürel yükseliş eşlik eder. Lale Devri, Osmanlı için önüne geçilemeyen bir kültürel zındıklaşmanın, dünyevi açılımların yaşandığı zamandır. Bu dönemden başlayarak, Osmanlı'nın güvenceye aldığı yaşam biçimlerinde bir gevşeme, geri çekilme de kendini gösterir. Osmanlı, "başka olana" ve özellikle de Avrupa'ya bu dönemde yüzünü çevirir.

Victoria Holbrook, Osmanlı coğrafyasında dünyevi kültüre dönük bu yön değişimini açıklamak için, Fuzuli'nin 1534 yılında Bağdat'ta yazdığı *Leylâ ve Mecnun* mesnevisiyle, Lale Devri şairi Şeyh Galib'in 1783 yılında İstanbul'da yazdığı, Lale Devri kültürünü

62. Lale Devri ile Avrupa'da dünyevi kültürün şekil bulduğu Rönesans, tümüyle kendine özgü dönemlerdir ve bu dönemler arasındaki bire bir karşılaştırmalar, zihin açıcı olsalar da kolaylıkla yanlış yerlere varabilir.



Husrev Şirin'i yıkanırken seyrediyor.
Bakî, Dîvân, British Library, Or. 7084.

yansıtan *Hüsn ü Aşk* mesnevisini karşılaştırır. Galib'in mesnevisi, artık neredeyse bir roman gibi okunabilir. Mesnevi'de, Hüsn ile Aşk'ın ilişkisi yarı dünyevi bir anlatı halini almıştır.

Hüsn ü Aşk'in sonu, Fuzuli'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unun sonunu tersine çevirir. Fuzuli'nin Leylâ'sı Mecnûn'un Tanrı eğretilmesiydi; sonunda Mecnûn sevdiği göstergeyi, onun gösterilenine ulaşmak için geride bırakmıştı: Kız Tanrı'nın insan kılığına girmiş haliydi ve Mecnûn Leylâ'yı biçimsel bir kılıf diye reddetmişti. Fuzuli'nin bitirişi tinsel bir zaferi ve dünyevi bir trajediyi betimler. Oysa Galib'in Aşk'ı Mevlana'nın üçüncü şehzadesi gibi her şeyi, hem biçimi hem de anlamı kazanır. Onu Hüsn'le ilgili tüm arzularının keyfini çıkarmak üzereyken bırakınız.⁶³

Pamuk'un romanında, Lale Devri yaşantısına Batılı resimleme tavrının nüfuz etmesiyle birlikte, nakkaşlar arasında ortaya çıkan ayrılıklar daha kapsamlı bir değişimin eğretilmesi gibi de görülebilir. Bu durum, alttan alta işleyen zındık ve dünyevi bir kültürün yüzeye çıkmasının işareti sayılabilir. Böyle bir "bozunma"nın içinde, İslamın ya da Osmanlı hükümrancılığının gizlediği ve bastırdığı zındık bir yaşam biçiminin adı da konmuş olur. Kaçınılmaz olarak "Doğulu estetik"in sahne düzeni de değişmeye başlar; alışılmamış, yeni ve geçici olan da (kısacası modern estetiğin temel içeriği) resimlemeye değer sayılır. Özellikle dönemin önemli nakkaşı Behzat'ın çizimlerinde böyle sahneler rastlanabilir:

Leylasına aşkından deliren Mecnun'u herkes çöllerde perişan resmederken, büyük usta Behzat'ın nasıl onu yemek pişiren, üfleyerek odunları tutuşturmaya çalışan, çadırlar arasında yürüyen kadınların kalabalığı içinde, ama daha da yalnız gösterebildiğini anlatırdım. (32)

Holbrook benzeri bir eğilimi, Galib'in metinlerinde de bulur: "Galib'in hikâyesiyle bütün diğerleri arasındaki büyük fark, hikâyenin sonunda Aşk'ın Hüsn'le evlenebilmesidir. Bu, Osmanlı 18. yüzyılında Mevlevî-Melamî bağlantılı Galib'in farkıdır. Tinsel kavrayış bu dünyada yaşanmalıdır."⁶⁴ Tasavvufun yarattığı bir evren tasavvuru içinde var olan her şey Allah'ın güzel isimlerinin birer çe-

63. Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç, İstanbul: İletişim, 1998, s. 261.

64. A.g.y., s. 256, 261.

şitlemesi, tanrısal olanın sureti, açılımları sayıldığı içindir ki dünyevi şeylerde de kutsallığın izlerini bulmak olanaklıdır. Tasavvuf yoluyla, doğrudan olmasa da, çeşitli dolambaçların arasından dünyevi kültüre, zındık bir dünyaya açılmak zor değildir. Tasavvufi kozmolojide dünyevi şeyler, tanrısal nefesin dünyaya değdiği yerde yaratılırlar. Bu yüzden yeryüzü, tanrısal nefesin biçim bulduğu yarı kutsal bir mekândır.

Zındık bir kültürün yoğunlaştığı bir dönemden beslenen Behzat'ın, Levnî'nin nakışları ya da Galib'in metinleri böyle bağlantılar içinde dünyevi olana göz kırparlar. Yeryüzü bitimsiz bir yaradılışın, tanrısal soluklanmanın yansımasıdır; evrenin doğuş hikâyeleri ya da "kozmogoni sürekli olarak yeniden yazılmaktadır". Tinsel ve dulusal olanın uyum içinde yan yana geldiği böyle bir alanda "çoğulluk doğar", "cismani tezahürler" değer kazanır ve yenilenen dünyayı izah eden, betimleyen sözün sonu gelmez; Galib'in deyişiyle, "her solukta bir başka âlem resmedilen" bu mekânda sonsuz bir "söz zincirinin halkaları birbirine ulanıp gider".⁶⁵

Benim Adım Kırmızı'nın tarihsel sahnesi olan Lale Devri, Galib'in Behzat'ın tasvir ettiği türden bir geçişimin, hal değiştirmenin ara dönemidir. Bu dönemde, Osmanlı idaresinin hükümrانlık alanı daraldıkça, "başka" bakma ve görme alışkanlıkları yaşamın her alanına yerleşmeye başlar. Lale Devri, Osmanlılığı kültürel olarak ayakta tutan bir metafiziğin, kozmolojinin kırıldığı dönem sayılabilir. Bu dönemden başlayarak, "Başka bir medeniyet" in düşünüş, yaşayış kalıpları tüm yaşam alanlarına ihtiyatsızca buyur edilir. Bu iki medeniyetin buluştuğu, karıştığı yerde ve zamanda, mekânlarüstü, tarihdışı, anakronik haller ortaya çıkar. Bu "başka" medeniyet, kökenlerine Antik Yunan'ı, Roma'yı, Ortaçağ'ı, Rönesansı ve Sanayi Devrimini yerleştirmiştir. Oysa "Doğu bu çizginin dışında kalır".⁶⁶ Başka bir medeniyet için "nizam verici güç"ler alınıp bu tarafa taşındığında, "modalar, günlük hevesler ve taklit"ler şeklini alır. Avrupa-merkezli ve oryantalist metinlerin "Doğu" olarak tanımladığı coğrafya parçasına, "Batılı" değerler ölçüsüzce, ihtiyatsızca taşındığında, tali, sathi yaşam biçimleri ortaya çıkar. Roman-

da Frenk resminin çekimine kapılan nakkaşların kuşkulu halleri, "dengesiz" tavırları da biraz bu köksüzlüğü yansıtır. Cinayet de böyle bir belirsizlik anında, cinayetin faili nakkaşın "ayarsız" bir ruh hali sırasında işlenir.

Nakkaşlar buyur ettikleri yeni dünya görgüsüne cevap vermekte zorlanır ve kendilerini huzursuz hissederler. Üsluplarında kaymalar, kaypak çizgiler ortaya çıkar. Geleneksel, ezberden çizilen hikâyelerin arasında kendi kişisel ayrımlarını ortaya koymaya, "tam bir hünerbaz"lık tutkusuyla çizmeye başlarlar. "Nakkaş olarak herkesten ayrı bir edası, bir havası olsun istiyor, bunu da nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koyarak kanıtlamaya çalışıyor" (74). Nakış arada bir yerde, her iki dünya görgüsünü de kesen bir mekânda ortaya çıkar: Çekingen, kendisini tutamayan bir el, "resmin bir köşesine, hiç görülmez sandığı bir köşeye imzasını atar" (78). Frenk usullerinin nakkaşların arasına sızmasıyla, resimlerin arasına "gizli kusur"lar yerleşir. Zaten bu kusurlar da, "üslup denen şeyi başlatan" işaretlerdir. Bundan sonra detay düşkünü, farklılığı sathi olanda, gelip geçende arayan, ayrı bir resimleme tavrının açığa çıktığı söylenebilir:

Frenk ressamların hüneriyle yüzümdeki, elbiselerimdeki tüm kırışıklıklar, gölgeler, sivilce ve çibanlar, sakallarımın dokusuna kadar her şey, bütün renkleri en küçük ayrıntılarıyla tastamam ve kusursuz olmalıydı. (454)

Orhan Pamuk, bir yandan da, "tasvir yasağı" gibi yakıştırmaların, müslüman sanatçıların yapıtlarını açıklamaktan tümüyle uzak tanımlar olduğunu kanıtlamaya koyulur. Özellikle şarkiyatçı estetik kuramların, tüm İslam coğrafyasını kapalı devre bir sosyallik olarak tanımlayan nazariyeleri içinde, dünyevi, zındık, demonik, trajik yaşam nüvelerinin Doğu'da ortaya çıkamayacağı varsayımı çok belirgindir. Bu durağan şark peyzajında, sanki tüm insanlar kendilerini çileci ayinlere vermektedir ve yeryüzüyle, fani ve sonlu olanla sathi bir ilişki kurmaktadır. Nakış bu tür varsayımları bozabilecek bir yerde durur. Çünkü nakış, ancak dünyevi olana, maddesel görünümlere dolanarak var olabilir; hattatlıkta olduğu gibi tümüyle soyutlamalar düzeyine, renksiz, kokusuz bir anlam katına çekilemez. En başta, kutsal kelamın güzelliğini ve sonsuzluğunu görünür



**Sinan'ın II. Mehmed portresi. Bir kırılma, bir ihlal,
bir yön değişimi, belki de bir sapmanın başlangıç anı.
15. yüzyılın ikinci yarısı.
Topkapı Sarayı Müzesi, H 2153.**

kılan, menkıbeleri, kıssaları süsleyen ve çoğu zaman da hattatlığa eklenen nakkaşlık, zamanla "yoldan çıkar" ve ayrı bir ifade alanı oluşturur. Romandaki kimi nakkaşlar da nakışın hattatların çalışmaları için bir "eklentî" sayılmasına karşı çıkar ve "nakışın hattı öne çıkarmak için bir bahane olduğunu söyleyen renk ve nakış düşmanları"ndan dert yanarlar (73). Dünyevi kültürün etkisiyle, şeylerin dış yüzeyi, "suret"i veya duyumsal tarafı, bedensiz bir "mana" dünyasının önüne geçtikçe, "eklentî" olmaktan çıkan ve "başına buyruk" hale gelen nakış kendi başına kalır:

Hangi hikâyeyi *süslemek* ve *tamamlamak* için bu resim yapılmıştı. Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi. Bir hikâyenin *uzantısı* değildi de resim, *kendisi için bir şeydi*.⁶⁷

Henüz kendi yolundan sapmamış olan "geleneksel nakış" anlayışında münferit ayrımlar, figürleri birbirinden ayıran sınırlar, eşyanın doğadaki görünümüyle uyuşmaz. Gözün gördüğü paranteze alınır, indirgenir ve "Allah'ın gördüğü âlem hatırlanmaya çalışılır" (370). Kendinde bir güzellik yoktur ve güzellik yalnızca kutsal olanın suretiyle buluştukça açığa çıkabilir. "Güzellik, aklın kendinden bildiğini, gözün dünyada yeniden keşfetmesidir" (323). Bu yüzden dışarıyı, nakkaş için farklı ve çarpıcı görünümler alanı değildir, daha çok iç gözün ayarını bozan, esaslı olanı görmesini engelleyen bir perdedir. Yeni usuller, yeryüzünü farklı sunacak üsluplar geliştirme çabası da bu oyalanmanın bir parçasıdır. Nakışın sathına, dışarıdaki eşya görüldüğü haliyle işlenmez, daha çok eşyanın manasını ele veren birkaç sahipsiz iz bırakılır. Sonuçta nakkaş kendisini ve dışarısını ne kadar unutabilirse, o ölçüde itibarlı bir eser yaratmış sayılır. Nakkaş, kendi içinde olup bitenlere ve hezeyanlarına değer vermemeli, gündelik ve maddi dünyaya ölçüsüzce bulanıp, güzel olanı eşyanın dış yüzünde aramamalıdır. "Üstat nakkaşın kalemi Allah'ın tasarladığı resme yaklaşması için", "Nakkaşın eserinde kendini, ruhunu hiç mi hiç göstermemesi" zorunludur (191, 292). Mu-

67. Vurgular benim, s. 36. Osmanlı coğrafyası için dünyeviliğin kültür tarihi, resim-nakış ve yazı-hat ilişkisinin tersine dönmesi üzerinden de okunabilir. Bu tarihçe içinde, nakış'ın hat'ın etrafına çerçeve çektiği, süslediği, "güzelyazı"yı görünür kıldığı bir ifade biçiminden, görsel kültürün "resimallı" yazılarına taşınmak olanaklıdır.

teber Nakkaş, kendisini tutmayı öğrenir ve zamanla etrafındaki kalabalığı "birbirinden farklı şeylermiş gibi ne görür ne de çizer" (302). Hele hele portrede olduğu gibi, "Frenk resmi"nde kişisel ayrımların ve iç dünyanın yansıması olan türden bir işçiliğin sözü bile edilemez. Öyle ki, bir putperestlik emaresi sayılan portre en büyük günahıdır (446).

Eşya ile, dış dünyayla geleneksel münasebetlerin henüz değişmediği klasik minyatür geleneğinde, varlıkları derli toplu gösteren bir perspektif bulunmadığından, satıh üzerindeki figürler gelişigüzel bırakılmış, serpiştirilmiş gibi dururlar. Her şeyin sahipsiz gibi durduğu satıhta, gözüne gördüğünü hizaya sokan katı bir perspektif olmasa da, eşyayı varlık zincirindeki yerine göre yerleştiren, sıraya sokan bir başka düzen bulunabilir. Yakınlık ve uzaklığın tanımı değişir; şeyler büyük çiziliyorsa bu yakında oldukları için değil, hakikatin merkezine daha yakın durdukları içindir. Bu düzenin odağında, perspektifte olduğu gibi fani bir göz değil de, tanrısal bir bakış durduğu için, var olanların sırası ve yeri de buna göre yeniden düzenlenir. Oysa "Frenk resmi"nde "şeyler Allah'ın aklındaki önem sırasına göre değil de, gözlerimize gözüktüğü gibi" (446) çizilir ve bu "sapkın" tasnif biçimi içinde, "Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp", Padişah ile bir atsineği aynı büyüklükte resmedilebilir. "Frenk kâfiri" eşyanın önem sırasını unuttukça, "sokaktaki serseriyle itin, dükkândaki tezgâhtarla kerevizlerin durduğu yerden seyredipresmeder her şeyi" (84). Bir karnaval sahnesinde olduğu gibi var olanlar arasındaki "önem sırası", sıradüzen kaybolur, birbirine karışır. "Yoldan çıkma"nın ve dünyeviliğin başladığı yerde, görünümleri bir tenzih duygusu içinde birbirinden ayıran, sıraya sokan, kutsal ve dindışı olanı aynı sahneye yerleştirmekten sakınan bir elin yerini, görünen her şeyi dünyevi bir optikten bakarak, konik bir temsil alanı içine sığdırmaya çalışan bir başka el ve göz almaya başlar. Nakkaşlar, "benzersiz ve müstesna" olanı yeryüzünde aramaya başladıkça, şeyleri birbirinden ayıran farklar dünyevi kılıklarda resimlenir ve "esaslı ayrımlar" yok olmaya başlar.

Dünyevi ve fani olana yaklaşmak konusundaki çekingenliklerini üzerlerinden atmaya başlayan nakkaşlar, yeryüzündeki renk ve ışık oyunlarına gözlerini açarlar. Karşılarında tasvir etmeye değer bir dünya, bir genişlik, eşya bolluğu açılmıştır sanki. Bilinmeyen

dünyalardan gelen karartılar çekildikçe göz alıcı bir dünya kalır geriye. Oysa geleneksel nakışta, bakışın tanrısal gözle eşleşmesi, üst üste binmesi çabası vardır. Bu sadeleşmiş bakışa, dünya üzerinde görmeye ve çizmeye değer kendinde bir şeyler cevap veremez. Kutsallığa fazlaca sokulan usta nakkaş, tanrısal gözden bakmaktan ve fazla nakış işçiliğinden yorulduğunda körleşmeye başlar. Körlük tanrısal göze yakınsamanın bir işaretidir. Nakkaşın eline yolunu gösteren, dünyevi detayların dışına taşınmış olan "eşyanın esası"dır: "Elli yılda gerçek nakkaş kör olur ve eli çizdiği atı ezberler. En gizli, en erişilmez atı" (28). Oysa zamanın "Frenk ressamı", en ince detayı seçebilmek için, gözlerini büyük büyük açarak, mükemmelliği, ayrıntı zenginliğini yakalama çabası içine girer. Geleneksel nakışta, ayrıntısından sıyrılan, yalınlaşıp sadeleşen çizimler, ilk örneğine geri dönerek itibar kazanır; ikonik bir nesneye, ara biçime dönüşür. Detay düzeyinde olanı, farklı duranı yakalama çabası tümüyle abes bir uğraştır: "[Kulak] herkeste farklı ve herkeste aynı şey: Tam bir çirkinlik" (292). "Frenk ressamın" gözünü yoran böyle "tali detay"larken, nakkaşların gözlerini yoran ve yavaş yavaş körlüğe taşıyan neden, ilk örneklerin sahih çizgilerine öykünebilecekleri bir el yordamını elde etme çabasıdır.

İlk çizgilerini dünyevi görünümlerden alan nakkaş, yavaş yavaş çizgilerin dokunduğu esası ayırt etmeye, resimlediği sahneye fazladan eklenmiş kıvrımları, renk ve ışık katkısını indirgemeye, paranteze almaya başlar. Sadeleştirilen çizimlerin mükemmelliği, dünyevi olana perde çekildiği, ancak gerçek aydınlanmanın yaşandığı körlükle tamamlanır. "Nakış, Allah'ın âlemi nasıl gördüğünü nakkaşın aramasıdır ve bu eşsiz görüntü, ancak yoğun bir çalışma hayatından sonra gözler yorulup, nakkaş iyice yıprandığında ulaşılan körlükten sonra hatırlanarak olur" (96). Allah'ın elinden tutarak yönlendirdiği böyle bir körlüğün düşsel mekânı nakkaşlar için öylesine ayartıcıdır ki, kimi sabırsızlar, "körlüğe kasten ve hızla yaklaşıp" böyle bir âleme kestirmeden varmak isterler. Nakkaş, körlükle açılan bu "mutlu âlem"de sınıra ve sonsuzluğa değer ve görececek bir şeyi kalmadığında, her şeydeki esası görmeye başlar. "Zamanın dışındaki o derin karanlığa" taşınan nakkaşın tüm melekeleleri körelir, bir şey çizemez olur. "Nakşın en derin yeri"ne ulaşan, "Allah'ın karanlığında belireni" görebilen, eşyanın esasına dokun-

maya başlayan nakkaş, aslında hiçliğin mekânına ermiştir ve bu yüzden perde ardında çizilecek bir şey kalmamıştır. Bu düzeyde, dünyevi olanın ardında sakladığı, kendi gürültüsü ve telaşıyla boğduğu, esaslı bir şeylerin olmadığı da ortaya çıkar. Nakkaş çizdiklerini sildikçe gerçekten çizilmeye değer olanı yakalar. Detayları silinerek sadeleşen eşya, bakışın eriminden çıkar, sonsuz bir yalınlığa erişir ve yok olur: "Kör nakkaşın hatıralarının Allah'a ulaştığı yerde, mutlak bir sessizlik, mutlu bir karanlık ve boş bir sayfanın sonsuzluğu vardır" (97).

Bölüm 4

Mistisizm: Sınırsız Bir Dünya Tasavvuru

Kalabalıklar ve Mistikler

Kutsallığı dünyanın dışında bırakan kozmolojilere karşı pagan maneviyat türleri, dünyayı tanrısal olanla panteistik bir uyuşum içine taşırlar. Pagan kültür içinde şekillenen kalabalıklar ya da halk, tektanrılı dünyaya katıldıklarında, ötedünyalı varlıklarla, suretlerle buluşamaz olurlar. Kutsallığın bir soyutlama şeklini alması, kalabalıklar için dayanılmaz bir engeldir. Dünyevi tasalarını yansıtmadıkları bir kutsallık, onlar için anlaşılmaz görünür. Anlaşılmazlıkla, ötedünyayla kurdukları iletişimi ve dolayımı yitiren kalabalıklar, tanrılarıyla yüzleşebilme ve ona seslenebilme becerilerinden yoksun kalırlar. Alistıklarından farklı olarak, kendilerine sunulan yeni ve örgütlü maneviyat türlerinde, yaratan ile yaratılmış olanın karşı karşıya geldiği mekânda korkunç bir asimetri açığa çıkar. Bir yanda var olanların tümünden sorumlu ve her şeye gücü yeten bir güç, diğer yanda aciz ve haddimi aşarım korkusuyla kıvranan, çekingen bir mümin tiplmesi yer alır. Bu asimetrinin yarattığı boşluğu dolduracak ve inanç sahiplerine ötedünyayı anlaşılır şekillerde izah edebilecek yarı-ilahi ara biçimlerin, arayüzeylerin gereksinimi kendisini gösterir. Zamanın ve mekânın ısrarla dışında duran soyutlamaları, görünür, duyulur şekillerde tarif edebilen, sonsuzluğun ele gelir, dokunulabilir temsillerini yaratabilen, ötedünyayı gündelik yaşamın içine oturtabilen, yeryüzüyle yürütülmesi zorunlu pagan söyleşiyi çekip çevirebilen bir aracıya duyulan gereksinimdir bu.

Pagan kozmolojilere karşı tektanrılı Yasa'nın¹ araya çektiği sınırlar, perdeler, sapma yönelimlerini, şeylerde biriken şeytani enerjiyi ve "lanetli yanı" soğurabilmelidir. Tanrı'nın varlığı, ayaltı evrende oynanan her şeyin ötesinde bir yerde, aşkın ve nüfuz edilemez bir Varlık, dünyevi amellere ölçüsünü veren temel bir kıstas

1. "Yasa", İslam için şeriat olarak karşılanabilir.

gibi güvenceye alınmalıdır. Tanrı'nın yeryüzüne düştükçe bulanıklaşan sureti, anlamlı ve yerinde sözleri (*logos*), kelamı, varlıklara ölçüsünü veren bir izan gibi, gölgelenmeden, kusur kondurulmadan saklanmalıdır. Bu dünyanın varlıklarıyla ötedekiler arasındaki uygunsuz katışmaların ve birleşmelerin önüne geçilmelidir; bu kişileri aşan ölçü bulandırılmamalı, üzerine kuşku düşürülmemelidir.

Kutsallığın yarattığı tüm bu sınırların, güvenceli terkinin, kutsanmış bütünlüğün arasına giren ara biçimler, özellikle de mistikler, bu varlık alanının dışındaki bir yerlere dokunurlar. Mistikler, sufiler, dervişler için dünyevi içerik, kutsallığa eksik bir eklenti, bir bezeme, sahibini silen bir arabesk olmaktan çıkar. Yasa'nın boş bıraktığı yerde açılan bu aralıkta nesneler başıboş kalırlar; herhangi bir üstdilden, aidiyetten bağımsızlaşırlar. Ara mekânlarda soluyan mistikler, katı metafiziklerin çözüldüğü içkin bir yüzeyde seyretmeye başlarlar.

Mistiklerin batını düşünme yolu, kutsallığı, sınırsız tanrısal mekânı ve zamansız olanı deneyimleme çabası olarak da görülebilir. Sufilere yüzünü gösteren batını anlam parçaları, yoğunlukları, izleri, bu deneyimin arayüzeylerini oluştururlar. Kutsallıktaki sınırsızlık, sufilerin bedeninde açılan batını bilgi aracılığıyla yeryüzünde karşılık bulur. Herkesin ve her şeyin sahibi tektanrıyı, panteistik bir yönelimle yaymaya ve dağıtmaya yönelen batını anlayış, sınırları belli bir ötedünya görüşünün yerine "genelleşmiş" bir tanrısallığı yerleştirir. Tanrısal olandan dağılan kutsallık suretleri ya da batını izler, varlıkları ayakta tutan, belirli bir kıvam ve biçim veren ruhsallık parçaları (*eidos*) ya da dirim (*dynamis*) gibi tarif edilebilir. Kendisine suretini açan, cazibesine kapıldığı batını bilgiyle kendinden geçen derviş, istemeden de olsa, bütünlüklü bir kutsallığa ters düşmeye başlayabilir. Mistik kişinin vecd hali içinde, yenden tanımlandığı tanrısal varlık kipi, kutsallığın sonsuz açılımlarına, farklı görünümüne karşılık düşer. Mistikler bu deneyimleriyle, tanrısallığı dağıtarak, elle tutulabilir, duyumsanabilir, dile getirilebilir kılarlar.

Kalabalıkların pagan, kutsallıkla samimi, aracısız söyleşiyi arayan bir yanları vardır. Kalabalıkların dünyayı anlama biçimi olarak bu pagan kavrayış, yazılı ve sözlü olanı resimleştirir ve soyutlamalara maddi karşılıklar yakıştırır. Bu şekilde görünmez olan duyular

düzeyine çekilir ve anlaşılır hale gelir. Pagan, aklından geçeni, zihnine üşüşeni görsel şemalar, belirli mevcudiyet kipleri içine oturtmadığı sürece huzur bulamaz. Paganlığa ve onun bir değişkesi gibi görülebilecek olan şamanlığa ait ritüelleri arka planda, kolektif aklının berisinde yaşatmaya devam eden kalabalıklar, kutsal olanla söyleşebilen bir aracı, bir *medium* sayesinde, özünde çoğul olan tanrılarını daha tekin ve duyumsal, kendilerine yakın bir varlık olarak yaşamlarına yerleştirebilirler. Tanrısal olanı, kamunun duyusal erimine taşıyan ve başka bir bilgi katından çağırdıkları anlamları eşyanın arasına katan mistik, şaman, derviş, veli veya sufiler, tanrısal olanla kalabalıklar arasında uzayan mesafeyi kısaltıp, cemaatle Tanrı arasındaki sakınlı ilişkiyi yeniden düzenlerler. Tektanrı, büyük sorumluluğunu kendisinden türeyen daha küçük varlıklarla, cinlerle, meleklerle, mistiklerle, batıl temsilleriyle, fetiş varlıklarla paylaşmaya başlar. Böylece tüm bu araçlar dolayısıyla tanrısal olanla, yer yüzeyine ait şeyler arasında bir söyleşi aralığı da açılmış olur.

Tanrısal, tinsel varlıklar ile yeryüzündekiler aynı mekânı solu-maya başlarlar. Yeryüzünü dolduran cinler, her türlü gündelik, dünyevi alışverişin içine katılırlar. Kendi tanrılarını yanı başlarında, bir ikon suretinde, yarı-dünyevi kılıklarda görmeye alışmış olan kalabalıklar, tektanrılarıyla aralarındaki tekinsiz boşluğu mistiklerin varlığıyla doldurmaya çalışırlar. Oysa yaratanla yaratılmış olanı bir ruhban, ruhani öncü olmadan baş başa bırakan tektanrılı yasa müminlerin aklını karıştırır. Kendi yaşamlarının hep devamı gibi gördükleri kozmik yasayla ya da yazgıyla buluşabilecekleri bir aralık bulamayan ve tektanrılarıyla dilleri sürçmeden nasıl baş başa kalabileceklerini bilmeyen müminler, mistikleri tanrısal bir üst dili kendilerine izah eden birer mütercim olarak da görürler. Anlaşılmaz ve uzaklığı ölçüsünde tekinsiz bir varlıkla buluşabilmenin yolunu gösteren mistikler, kalabalıklara güvenle sahiplenebilecekleri bir tabiyetin, maneviyatın kapılarını açarlar.

Ahaliyi hariçte tutan ve onlara Tanrı'nın azametine uzaktan katılmaktan başka bir varoluş biçimi önermeyen bir dinsel yapı karşısında mistikler birer *kuth*, birer tanrısal odak ve ara biçim olarak kabul görürler. Var olanlar içinde, yeryüzünde bir velayet odağı ya da tasavvuftaki karşılığıyla bir *kuth* arayışı, varlığın kişileri aşan, insanbiçimli olmayan yapısını bozmak anlamına gelir. Tasavvufta,

var olanların hakiki olana açıldığı, kutsallığı araladığı *kuth* odakları, yeryüzünün ilahi bir mekân olarak kurulmasını sağlar. Bu yolla, zamanın dışında duran, mekâna sığmayan bir kutsallık, dünyevi sınırlar içine sığdırılır. Zamandışı mekânlar, ötedünya, yeryüzünde açıldıkça, Varlık dünyevileşir. İlahiyatın odağı, şekilsizleşmeye ve kamuya, kalabalıklara mal olmaya başlar. Bu yolla kutsallık "ehil olmayanlar"ın, marifet sahibi olmayanların da eli altında hazır bekleyen bir sermaye şeklini alabilir.²

Mistikler, tanrılarla ayrıcalıklı söyleşi koridorları açarlar. Fani-ler, onların gözetiminde kutsallığın cisimleşmesine, mevcudiyet kazanmasına tanık olurlar. Halkın kutsallıkla sakinmadan buluşmalarına aracı olurlar. Cisimsiz varlıklar, onlar tarafından dünyevileştirilir, kalabalıkların erişebileceği bir mesafeye getirilir. Kalabalıkların etrafını çeviren şekilsiz güçlerin, tekin olmayan hayaletlerin, karartıların içine gömülen mistikler, gündelik olanın ardında oynayan bir güç alanı içinden, kalabalıkların kavrayabileceği türde deneyimlerle geri dönerler. Mistiklerin varlığını meşru kılan anlayış da budur.³

Marifet sahibi mistik ya da tasavvuf ehli, her ne kadar niyetini belli etmese, ötedünyadan devşirdiklerini saklamak istese de, deneyimlerini halkın iştahından kurtaramaz. Kalabalıklar velilerden, kutsallıkla aralarındaki ilişkiyi açıklıkla tanımlayan elkitapları, risaleler, meseller, menkıbeler, kıssalar isterler. Tektanrılarını soyutlamalar ardında yalnız bırakmaz, onu çeşitli suretler ve temsil biçimleriyle kendi dünyalarına taşımak, kutsallığın ele gelir bir imgesini, şeylere ilişmekten yüksünmeyen bir tasavvurunu geliştirmek isterler. Bir kibrin, büyüklenmenin sonucu olarak yarattığı âlemde geri çekilmiş bir Tanrı değil de, her an yanlarında duyabilecekleri, ara ara yeryüzüne inen, gelip geçici olanla söyleşmekten uzak dur-

2. Burada Yaşar Nuri Öztürk tarzında bir ifade bulunsada, mistik ile şarlatan arasındaki sınırları tayin edecek ölçünün kimseye bahşedilmediği söylenebilir. Yani mistiklerin deneyimlerinden artan kutsallık payını ya da şarlatanca hezeyanları hesaplayacak, değerlendirecek bir otorite yoktur.

3. Osmanlı'da tekkeler bu yüzden halkın üzerinde bir yük değil, cemaatin simgesel evrenini çekip çeviren bir tapınak gibi iş görürler. Dervişleri yedirip içiren ve onları gündelik sıkıntılardan uzak tutan halk, dervişlerin abes çabaların içine girmelerini de engellemiş olur.

mayan, alçakgönüllü ve kibirsiz pagan tanrılarını geri isterler. Mistikler biraz da kalabalıkların bu yeni durumlarıyla barışık olmalarının güvencesi gibidirler. Onları alışık oldukları, bildikleri ile, resmi dini tabiyetleri arasında bir yerde tutmaya uğraşırlar.⁴

Tasavvuf öğretisinin kimi sahipleri, ehil olmayanların elinden tutar ve onları öte taraflara taşırlar, kimileriye takiyyeci, biraz daha gizemci olurlar ve batını bilgiyi kıskançlıkla kendilerine saklar ve etraflarını saran kalabalığa ancak kutsallığın kırıntılarını bırakır, Melametiler gibi "avamı ikrah eden" ve onların midelerini ağızlarına getiren ameller içinde bulunurlar. Ancak hepsi halk tarafından, kutsallıkla buluşabilen araçlar olarak görülürler. Çünkü tektanıyla söyleşebilmek yolunda ortaya çıkan kısa devreleri ancak bu yarı-meczip kişiler yeniden inşa edebilmektedirler. Kendi gizli yasasına kalabalıkları ne kadar uzak tutmak ve hariçte bırakmak istese de, kalabalıklar bu kadar örtünmeyi ve gizlenmeyi seven tektanılarını ifşa etmek isterler. Mistikler de kendilerini çevreleyen bu cemaatin iştahıyla beslenir, zorlukla, çileyle ve derin düşüncülerle elde ettikleri marifetlerini, biriktirdikleri *gnosis*'i onların anlayabilecekleri bir dile çevirirler. Ancak dervişlerin kalabalıklara bağışladığı *gnosis* ya da batını bilgi, zamanla "aslını" yitirir ve sahipsiz kalarak, batıl olana dönüşerek hurafeler şeklini alabilir. Bu arada velinin kendisi de putlaşır. Batın ve batıl arasındaki belirsiz, kaygan alandır burası. Bu aralıkta mistiklerin ilahi olandan çekip çıkardıkları batını bilgi, popüler kavrayışın kurduğu bir ikonografiye hurafeler şeklinde eklenir.

Melametilerin, böyle bir "bozulma"yı engellemek için "halkla ilişkiler"de izlediği yol oldukça çarpıcıdır.⁵ Bunun için, kasıtlı olarak zelil tavırlar içine girerler ve bu sayede halkla aralarına güveneli bir mesafe koyarlar. Avamı hor gören bir kinizm sayesinde tekelerinin etrafını boşaltır, tefekkürlerini kimsenin bozmasına fırsat vermezler. Kalabalıkların tüm vecdi dağıtan ilgi dolu bakışları der-

4. Reha Çamuroğlu'nun dervişlerin Anadolu'da yarattıkları "barışık evren" tanımı biraz da bu duruma karşılık gelir. Velilerin, Osmanlı idaresi karşısındaki yarı-özerkliği ve imtiyazları da bu işlevin bir devamı gibi görülebilir.

5. Türkçede "lanetlenecek davranış" olarak karşılanabilecek olan "melanet" deyişi de sanki Melametilerin halk üzerinde yarattığı ve horgörüyle karışık ürküntünün sonucudur.

vişlerin üzerinden çekildikçe, Allah'ın suretiyle aralarına giren zındık uğultular da kaybolmuş olur. Çünkü etrafın ilgisi tefekkürün içine karıştıkça gerçek marifet yüzünü göstermez. Marifete erişme yolundaki dervişin önündeki temel engel, halkın bu oyalayan ilgisi ve merakıdır. Melameti derviş halk tarafından hor görülüp aşağılandıkça, Allah karşısında sınırsızca ufalır ve benliğinden yükselen gösterişten, gururdan da sıyrılmış olur. Melameti derviş bu tavrıyla, çileci mistiklerden farklı bir yol izlese de, benzer bir yere varır: Derviş'in varlığı hor görüldükçe ufalır, büzülür; tanrısal azametini kendi bünyesine sınırsızca sokulmasına ve zor kullanmasına izin verir. Benliği ve gururu inceldikçe, kutsallık üzerine daha iyi siner. Bu sayede marifetin ilişebileceği beden, tüm benlik izlerinden arındırılır ve derviş tam bir yalınlık içinde, sınırsız bir azameti karşılamaya hazırlanır.

Ne var ki sonunda kalabalıkların dünyeviliği baskın çıkacaktır. Çünkü popüler tasavvur, şimdi ve burada'nın sınırları içinde ve ele gelebilir olan üzerinden işler. Mistikler, yeryüzüne sığmayan ruhani dünyayı anlaşılır kılmak üzere kalabalıklar ve tanrısal olan arasına sokulurlar. Kalabalıkları hesaba katmadan işleyen kozmik şemaları, taslakları, akıl sır ermeyen güçleri tanımlamak ve halkın gündeliğine yakınlaştırmak üzere, dünyevi cemaatin arasına katılırlar. Mistikler, kendilerini çevreleyen ve gnostik bilginin dünyevi temsillerine aç insanlara karşı ne kadar mesafeli davransalar da, ne kadar kutsallığı "ayağa düşürmek" istemeseler de, dünyevi bir kültüre aracı olmaktan kurtulamazlar. Tarikatlarda biriken sırların sık dokusunu aralamayı bilen meraklı kalabalıklar, kulaklarına çalınan batını bilginin artıklarından bir hurafe yığını ortaya çıkarırlar. Mistiklerin üfürükleri ve dokunuşlarıyla sonlu dünyaya bırakılan batını nefes, popüler kavrayış içinde hurafeler şeklinde yeniden biçimlenir.

Harici ve Batını

İbrani yaratılış mitine göre, yeryüzüne düşen ve yazgısını Tanrı'dan ayıran insan, kendi varoluşunu yeniden anlamlı kılmak ve güvende olabileceği bir metafizik inşa etmek, kozmik yarasını telafi etmek durumunda kalır. Bu yüzden İbrani metafiziğinden başlayarak yeryüzü bir kefarete sahnesi olarak tanımlanacaktır. Bu kozmolojide, yeryüzü ve yerdekiler, kutsallığın kaynağından uzak sayılır. Oysa içinde İbrani mitlerini taşıyor olsa da Müslümanlığın mistik yorumlarında, yeryüzünde olmak bir günahın bedeli, kefareti sayılmaz. Maddi olanla etkileşim konusunda mistikler kesin hükümler koymazlar. Müslümanlığın yorumlarında böylesine koyu bir sofuluğa rastlanamaz; yeryüzüyle daha barışık bir kutsallık kavrayışı bulunur. Böyle bir kültürde, yaratılmış olana temaşayla yaklaşmak ve "güzele bakmak" (sevap olmasa da) hor görülecek bir tavır sayılmaz. Tasavvufi öğretiyeye göre yeryüzündeki her oluşum Allah'ın kutsal suretinden izler taşıdığından, dünyadaki varlıklar üzerinden gerçek anlamda bir çirkinlik ve kötülük tanımı yapılamaz: "Her şey Bir'den hiçbir güçlük olmaksızın tam bir nizam içinde, nasıl olmaları gerekiyorsa öylece sudur etmiştir. Bu sudur ilahi rızaya uygun olduğu için de iyidir, 'adaletli'dir."⁶ Bu yüzden Platon'a kadar geri götürülebilecek "maddenin eksikliği" düşüncesinin, tasavvufi metafizikte tam bir karşılığı yoktur. Çünkü dünyevi olan basitçe maddi olan ile, beden bulmuş olan ile eş tutulmaz. Beden bulmuş, cisimleşmiş varlıklar, kestirmeden fenalıkla eşitlenmez. Bu öğreti içinde, çirkin ve kötü bir varlık tasarlamak, Allah'ın suretinden yaratılmamış ve onun güzel isimlerinin açılımları olmayan habis bir

6. Farabî'den aktaran Cafer Sadık Yaran, *Kötülük ve Theodise*, Ankara: Vadi, 1997, s. 141.

şeylerin imasını taşır: "Yokluk, mahluk değildir, yaratılmamıştır... Şu halde bir varlıkların bir de yoklukların yaratıcısı olmak üzere iki yaratıcının varlığından söz edilemez."⁷ Bu yüzden kutsal bütünlüğü bozabilecek çirkin, kötü bir iradenin izlerini bulmak zordur. Tasavvufi öğretide dünyevi çeşitlilik, kutsallığın, "tam bir yetkinlikle tüm nesnelerin içinde her şey olarak tecelli"⁸ etmesi olarak görülür.

İslami tasavvur içinde Allah, tüm evreni kucaklarken, bu evrenin hem dışında hem de içinde kalabilir; hem varlık hem de yokluk alanına geçebilir. Tanrıyı, dünyevi şeylerle karıştırmayan ve sonlu varlığın uzağında tutan bu bakış, harici düşüncenin temelini oluşturur. Harici düşünce motiflerinde dünyasal olan, yokluk ile eş sayılır. Zahiri, şekilde kalanı, eşyanın dış yüzünü ya da duyusal olanı, ilahi soyutlamalardan kesin sınırlarıyla ayırt eden bu kavrayış, maddenin ardındaki ruhsallığı yakalamanın ve ilahi olana dolaysızca işleyebilmenin, ondan bir içtihat imkânı çıkartmanın zorluğu üzerine kurulur. Dünyevi görünüşleri kendinde bir varlık saymanın ve görünenin ardında saklı kalmış olabilecek izler aramanın sapkınlık sayıldığı harici düşüncede, duyusal olandan esaslı anlamlar çıkarmak tenzih perdelerini yırtmak anlamına gelir. Bu yüzden hakikati yerde aramak lüzumsuz ve abes bir çabadır. Sınırlı bir aklın çeperlerini zorlayarak, kutsallığın yasalarına dokunabilmek olanaksızdır. Bu dünyada Varlık'ın kendisini açtığını ve sonlu varlıkların anlayabileceği bir söyleşi içine girebileceğini tasarlamak veya hakikatin kör edici ışımasına dayanabilecek, bunun karşısında durabilecek bir insani algının varlığına inanmak boşunadır. Kutsal kelam dışındaki dolayımrlarla kutsallığın yüzünü gösterdiği bir âna tanıklık etmek de aynı ölçüde abestir. Harici düşüncede kutsallığın suretini, temsil edici bir resmini aramak küfür sayılır.

Hakikati fani ve geçici bir yeryüzü sahnesinde arayan bir düşünme meyiline kapalı olmak anlamına gelen harici düşüncede bu dünya, İbrani mitlerinde olduğu gibi, geçici bir kefarete yeri, "asıl olan" ile ilintisini koparmış, liyakatını yitirmiş bir mekân sayılır. Maddi görünüşlerden yayılan bir kutsallık tahayyülü, sonlu ve ek-

7. Mutahhari'den aktaran Cafer Sadık Yaran, *a.g.y.*, s. 139.

8. Charles Werner, *Kötülük Problemi*, çev. Sedat Umran, İstanbul: Kak-nüs, 2000, s. 128.

sik olmakla lekelenmiştir daha en baştan. Varlık alanı, gündelik olana karışmayan, sonlu maddeye ilişmeyen, eğreti oluşumlara bulaşmayan, saklı ve kibirli bir anlam katmanı olarak dünyevi telaşın uzağında tutulabilmelidir. Varlığın, yaratılmış olan ile aynı mantık içinde buluşamayacağı katı bir sıkıdüzen kurulabilmelidir.

Dünyevi mekânın dışında tutulan bir kutsallık varsayımıyla haricilik, İslam düşüncesinin sınırlarından birini temsil eder. Tanrı, kendi sonlu yaratısına hiçbir yerde ilişmez ve maddiyata bulaşmaz; kendi aşkın mantığı içinde, ötesine geçilemeyecek perdeler ardında saklanır. İslam düşüncesinin diğer sınırını ise "vahdet-i vücûd" düşüncesi ve batını öğreti oluşturur. Bu iki düşünce yolu İslam felsefesinin olanaklı olduğu aralığı da tanımlar. İslam felsefesinin gerçek geriliminin harici düşünce ve vahdet-i vücûd öğretisinin kurduğu çerçeve içinde ortaya çıktığı söylenebilir. Böyle bir düşünce aralığı, aşkın olanı nüfuz edilemez bir kendilik sayan bir kavrayışla, içkin bir yaratıcı tasviri bulunan ve batını bilme yollarından destek alan bir nazariye arasında şekil bulur. Ancak ortodoks İslam içindeki ağırlıklı düşünme geleneği harici düşünceye yönelir. Estetik ve felsefi türdeki İslami yapıtlar da çoğu yerde harici düşünce eğilimini yansıtırlar. Bu yapıtlarda, düşünsel ya da estetik kalıpların çeşitlemeleri yoluyla belirli bir çekirdeğe doğru yaklaşma çabası vardır. Kutsallığın alanı, tenzih dolu bir dokunuşla, temsil yoluyla değil de, imalarla etrafından dolaşarak, alçakgönüllülükle, varlığın çekirdeğine dokunulmadan terk edilir.

Bir tarafta zahiri görünüm ve tanrısal sıfatların çeşitlemeleri yoluyla varlığa alçakgönüllü ve mesafeli bir sokulma şekli olarak harici düşünce, diğer tarafta kendisini dünyevi olana açan bir kutsallık inancıyla, tanrısal yasaları kimi yerde görmezden gelebilen batını düşünce vardır. Düşüncenin bu iki eksenini veya yönelimi, aynı zamanda, İslam felsefesi için belirgin birer hat veya sınır çizer. Örneğin İslam düşüncesi bu hatların dışına çıkarak, Leibniz ve Spinoza'nın ortaya koyduğu anlamda gerçek bir panteizme varmaz. Tanrıyı var olanlara tümüyle içkin sayan panteistik düşünceden farklı olarak İslam düşüncesinde Varlık, var olanlar tarafından kuşatılamayacak bir fazlalık taşır. Varlığın taşıdığı kutsal büyüklük, var olanların fiziği tarafından kucaklanamayacak ölçüde azametlidir. Kutsallık, dünyevi sahneye sığdırılamayacak bir aşırılıktır.

Harici düşünce içinde, dünyevi akışta gizlenmiş içkin bir hakikat ve kutsallık kavrayışına yer yoktur. Allah'ın sıfatlarının ilişebileceği arılıkta ve kusursuzlukta bir madde tasarlamak olanaklı değildir. Yeryüzünde kutsal bir odak işaretlemek madde-oluş'un mantığına da aykırıdır. Çünkü yer yüzeyinde terk edilmiş ve madde biçiminde taşlaşmış olmanın tarifi, sonlu ve eksik oluş'tur. Onlar için dünyevi şeyler, Varlık'ın ıssız bıraktığı yerde ortaya çıkar. Var olanları, Varlık'la yan yana getirmek yolundaki katı engeller ve düşünsel kısa devreler, yeryüzünü bir içkinlik alanı, panteistik bir yüzey, şeylerin doğasını ele geçirme yolunda bir araç, bir dolayım olarak konumlamak konusunda esaslı bir engeldir. Harici motiflerin baskın olduğu bir düşünme modeli içinde, doğanın bu derece kuru, hakikatten, varlığın nabzının attığı yerden bu kadar uzakta, haricte işleyen bir amaçsızlık olarak tarif edilmesi, müspet bilimlerin pratik yaşamın süfli dokusunu ele geçirmeye çalışan safsatalar olarak tasarlanmasına neden olur. Bu yüzden bilimsel görü böyle bir kavrayışta kolaylıkla yer bulamaz, gelişemez.

Harici düşüncede maddi olan paranteze alınır.⁹ Duyuların eriminde duran şeyler, göz boyayan, semavi olanı çarpıtan dolayimler sayılmalıdır. Eşyanın şekilsiz bir yığını olan dünyevi sahne ardında, herhangi bir yananlam, aşkın olanı anıştıran bir imayı saklamaz. Görünen ne varsa basitçe yoklukla özdeştir. Yeryüzü, kutsallığın herhangi bir "velayet" izinin saklanamayacağı, geçici ve bozulmuş bir mekândır.¹⁰ Bu yüzden, kutsal olanın izlerini taşıyan bir

9. Bu noktada harici düşünceyle, Descartes, Husserl, Heidegger ve sonradan Merleau-Ponty'ye izafe edilen görüngübilim geleneğinin temel varsayımları arasında benzerlikler ve farklılıklar yakalamak ilginç olabilir. Esaslı varlık ve onun çoğul görünümünü ayırt edip, hakikatin bilgisine erişmek görüngübilimin temel yöntemi, yaklaşımıdır. Esas olan, ancak görünümüler paranteze alındıkça, indirgendikçe yakalanabilir. Descartes bu indirgemenin sonunda, zihinsel olanı, *cogito*'yu bulur, hariciler azametli bir kutsallığı. Görüngüler, görünümüler birer belirti, hakikate dair saklı izlerdir. Ancak benzerlikler kadar büyük bir fark da vardır: Hariciler için görüngüler bir boşluk, nedensizlikten başka bir şey ele vermezler. Kutsallık görünümülerıyla anlaşılamaz.

10. Aleviliğin, sünni düşüncesinden belirgin ayrımı da burada bulunabilir: Yeryüzünü velayetin kutsanmış sahnesi sayan Alevi düşüncesinde, yeryüzüyle barışık durulabilecek aralıklar, yersel olanla dolaysız rabitanın sağlanabileceği mekânlar bulunabilir. Dünyevi olan basitçe, eksiklik ve yoksunluk olarak işaretlenmez.

velayeti, maddiyatın açtığı bir zaman ve yere iliştmek en büyük küfür sayılmalıdır. Maddi evreni Varlık'la buluşturmamak mümkün değildir. Varlık'ın kıyısına atılmış olan maddiyat, hariçte, güvenli bir mesafede tutulmalıdır ki, bu görünümle varlığın büyüüne karışıp ilahi olana bulaşmasınlar.

Harici düşünce, ilahi varlığı temsil edebilecek ve insan aklının devamı niteliğinde olan herhangi bir ölçüyü daha en baştan reddeder. Varlık'ı dünyevi bir ölçeğin ve hesabın dar sınırları içine sıkıştırmaya çalışmak, sonuçsuz kalmaya yazgılıdır. Aşkın olanın şekli ve ölçüsü konusunda varsayımlar geliştirmek boşunadır. Aslında herhangi bir gündelik mevzu için akli yormak da gereksizdir. Arında kutsallığın izlerini saklamayan maddiyat, gerçek mümin için ayak bağından başka bir şey değildir. Dünyevi kalabalığı derinlemesine araştırmak, kararını bulmamış bir resimden anlamlar çıkarmak bu yüzden gereksizdir. Çünkü maddiyatın ele verdiği her şey kutsallığın geri çekilmesinin izlerini taşır. Ruhsuz bir beden gibidir; maddi olanın ardında saklı batını anlam katlarına, varlığın suretini çağrıştıran açılımlara rastlanamaz. Yeryüzüne düşmüş her şey basitçe içiçe geçmiştir, kofluktur, köhneliktir. Varlığın kendi kuvuğunda taşıdığı imalara göz diken dünyevi görüngüler birer kabuktan ibarettir. İçinde bir şey saklıyormuşçasına duran şeyler aslında boş bir birikmenin, oyalayıcı bir oyunun parçalarıdır. Şeylerin yeryüzündeki kibirli duruşu, içi boş görünümlemlerden ibarettir ve tüm bu sahne bir gözbağcılığını beslemekten başka bir işe yaramaz. Bu yüzden var olanları sınıflandırmanın ve merakla irdelemenin de lüzumu yoktur. Çünkü var olanları temel bir sınıf altında toplamak mümkündür: Yokluk.

Başkası Olmanın Yolları: Derviş

İslamın harici, ortodoks yorumları içinden bakıldığında, kutsallığın ellenebilir, erişime açık, dokunsal hali bir yoldan çıkma belirtisi sayılır. Şimdi'nin içinde açılan ve kendisini ele veren bir kutsallık anlayışı, kişileri aşan bir hakikate zaman ve yer mefhumu ekler; bu yolla hakikati bir tarihçeye, sonlu varoluşa doğru çeker. Kutsal olan yere yaklaşır ve batını bilgi, maddiyatın satır aralarına sokulur. "Batını düşünce" bu yarı-dünyevi aralıkta şekillenir.

Kutsallık yeryüzünde suretler halinde açıldıkça, fani olanların da erimine girer. Var olanlarca baştan çıkarılan ve maddi dokuya sinen kutsallığın görünümleri çoğalır, dünyevi varlıklarla birleşir. Şeylerin suretlerini dolduran, sonlu varlıkların içine sinmeye başlayan kutsallık, odağını yitirir, çoğaldıkça şekilsizleşir. Hariçte tutulanlar, Varlık'la yan yana gelirler. Sünni Müslümanlıkta böyle tedirgin edici bir dünyevileşmenin önüne şeriatın yasaları çekilir. Buradan bakıldığında şeriat ya da tektanrılı "Yasa", var olanların birbirine ve kutsal varlığa ölçüsüzce karışmaması için duvarlar inşa eden bir söylem olarak görülebilir. Varlık'la arasına yerinde bir mesafe koyamayanlar, ölçüsüz davrananlar, Yasa'nın sınırlayıcı duvarlarına değerler ve sınırın aşıldığı her durumda olduğu gibi şiddete çağrı yapmış olurlar. Hariçte tutulan ve karışmaması gerekli şeylerin bir araya gelmesiyle, var olanlar arasındaki yerinde birlikteliği yeniden kurmak üzere tektanrılı Yasa uygulanır. Yasa'nın güvenceye aldığı kutsallığa, heretik anlam katlarının, varlığın doğasına ilişkin sapkınca imaların karışması engellenir.

Oysa tasavvuf öğretilerinde olduğu gibi batını düşünce içinde dünyevi sahne, basitçe içi çekilmiş bir kabuk, suret, gölge değil, yeryüzüne düşmüş ötedünya varlıklarının ardında kımıldadığı bir içkinliğin kaynağıdır. Batın olanın işlediği yer yüzeyinde, maddi olanın ardında, belli belirsiz de olsa kutsallığın suretleri gizlenir.

Mistik düşünce dolayımıyla, kutsallığın batını bilgisi, bir karartı, bir taslak gibi maddiyatın şekilsiz akışı arasından çekilip çıkarılır. Maddeyi ve kişileri aşan anlamlar, "izler" halinde, batını kodlar olarak şeylerin arasına katılır. Bunu ancak marifet sahibi kişi fark edebilir. Tasavvuf tarikatları da, varlığın sindiği bu ince kıvrımların, arkaik izlerin, batın bilginin yayıldığı mekânlar sayılırlar. Şeylere nüfuz edebilen ve her türden varlıkla arasında bir aşk ilişkisi kurabilen marifet sahipleri, kutsal varlıkların kımıltılarına eşlik edebilen sismik bir yetiyle donatılmış kişilerdir. Onlara göre, yeryüzünde kaynaşan, iç içe geçen ve şeylerin oynaşması olarak görünen, aslında varlığın açığa çıkışının belirtileri, kasılmaları gibi okunmalıdır. Görünen dünyanın arasına hakikatin izleri sıkışıp kalmış ve salıverilmeyi bekler gibidir. Dervişlere düşen de, bu arketipler için bir dolayım, bir *medium* işlevi görmek, bu şekilsiz, vahşetli izleri sonlu bir beden üzerinden, dünyevi suretler üzerinden dışarı bırakmaktır.

Kutsallığın yansımadığı, gölgesinin düşmediği bir evrende batını bilgi ya da *gnosis* yakalanamaz; boş kalan yerleri şeylerin kabuksu varlığı doldurur. Oysa kutsallık yeryüzüne katıldığında, şeyleri bir haleyle kuşatır, ötedünyadan yüzler getirir. Kutsallığı giyinen ve hakikati eksiksiz saklayan *monad*'lardır bunlar. Tanrının bütün tünlülükli varlığından parça parça sökün ederek yeryüzüne dağılan batını bilgi ve arketipler, dervişlere ya da tasavvuf ehline yüz vererek cisimleşir, şekilsiz, *gnostik* bir anlam olmaktan çıkar. Batını bilgiyi cisimleştiren, bir suret veren, sınırsız olana bir mekân, zaman dışı olana bir tarih yakıştıran dervişler, aşkın varlığı fanilerin dünyasına taşıyarak, ötedünyanın görünümlerini gündelik dünyanın içine ne bırakırlar. Sonsuzluğun içinde yolunu bulabilen, dünyanın içini dolduran ve kutsallık izlerine dokunabilen insanlardır dervişler; sonsuzluk karşısında donanımlıdır. Necip Fazıl'ın deyişiyle, "keyfiyetin giriftliği" içinde yolunu bulmaya çalışan dervişler, "gâipin perdesine el dokundurup cereyana kapılmaya istidatlı tiplerdir".

Sonsuzluk, kutsallık, yeryüzünü büyüleyerek baştan çıkarır. Bu yülü bir dünyada soluyan derviş, içine çektiği sonsuzluk izleriyle

batını içerikle kendinden geçer. Onun deneyimi içinde, kutsal olanı, etrafı saran duyulabilir dünyadan ayıran, hariçte bırakan düşünce yok olur; zahirde görünenin ayrıcalığı kaybolur, Tanrı bir soyutlama olmaktan çıkar. Batını düşüncede Tanrı, yeryüzüne aranıp bulunmayı bekleyen izler bırakmış sayılır. Dervişlerin üzerine düşen de bu terk edilmiş, çokanlamlı izleri cesaretle açığa çıkarmak, sahip çıkmaktır. Derviş, ötede durana katılmaktan geri duramaz. Yeryüzü, taşıdıklarının ağırlığıyla dervişlere göz kırpar, davetkâr çağrılar gönderir. Duyulara çarpan her şeyin yarı-kutsallık konumuna erdiği bu büyülenmiş dünyada dervişler, etraflarını saran ağır havanın etkisiyle yarı-mecsup gezinirler. Cisimsiz varlıkların taşıdıkları anlam yoğunluklarının ağırlığını duyar, bu yükü kendilerinden geçerler.

Tanrının suretleri çoğaldıkça, şeylerin içinden kendisine yer açan kutsallığın odağı kaybolur. Kutsal bünye, arketipler halinde yer yüzeyinde kendisine yer açar, batını kodlar şeklinde dünyevi kalabalığın arasına sokulur. Dervişlerin dokunduğu arketipler yeryüzünde beden bulur, onların dokunuşlarına açılırlar. Dervişin yakaladığı kutsal bünyenin izlerini ve yüzünü taşıyan arketipler, sonsuzluğun içinden çekilip çıkartılan Varlık'ın kırılğan imgeleridir. Bu imgeler, kendisini gizledikçe açan, belirlediği anda silinmeye başlayan Varlık'ın izleridir.

Dervişin bedeni, gündelik yaşamla kutsallık arasında bir arayüzey oluşturur, bir ara biçim şeklini alır. Kendinden geçmiş olan ermiş kişi, bu arayüzey üzerinde, dünyevi olanla ötedünyanın buluştuğu yerde ortaya çıkan suretleri canlandırır. Batını kodlar tarafından sarmalanan ermiş, tarifsiz acıların da nesnesi olur. Marifet denilen de bu zorlu karşılaşmaya hazırlıklı olmak demektir. Sonlu bir bedene sonsuzluğu sığdırmak isteyen derviş, kendi içine sığmayacak bir büyüklüğü zorla içine almaya çalışır. Tanrısını içine sığdıramayacağını bilen Hallac-ı Mansur'un yakarışı da burada anlam kazanır: "Ey Müslümanlar, beni Allah'tan kurtarınız. ... Allah benim kanımı size helâl kılmıştır; beni öldürünüz."¹²

12. Hallac-ı Mansur, *Tavasın: Enel Hak*, çev. Yaşar Günenç, Ankara: Yaba, 1995, s. 7.

Arketipler, batını izler, ermişin bedenine zor kullanarak açılmak ister. Batını izleri kat eden ermiş, bu izleri sonlu bir dile ve süfli şeylerin içine katmak isterken kendinden geçer. Varlık, mevcudiyet kazanır, vücûd bulur. Batını düşüncede hakikat eksik, kesik kesik de olsa şekil buldukça, dünyevileştikçe var olur. Hakikat, sonlu zamana, anlık da olsa değip geçmeden var kalamaz. Dervişlerin yaptığı da bu benzersiz ânın –sonsuzluğun var olanları bir noktada kesip tekrar silindiği o eşsiz ânın– yolunu gözlemektir sabırla.

Dervişin batın olanı kat eden bedeni, hâriçte kalan gündelik varlıklar arasında bir geçişim olanağı açar. Onların vecd halindeki bedenleri, faniler için, hâriçte bırakılmış şeylere ya da Varlık'ın geri kalanına değebilme, nüfuz edebilme aralığı yaratır. Bu sayede batın olan dünyevileşir, nesneler içinde çözünür ve özel, anlaşılması zor bir dilin içinden de olsa açığa çıkar. Batını izler aracılığıyla kutsallık, herhangi bir nesneye bulaşarak, görünümünün, var olanların dünyasına katılır.

Batını düşüncede her türden eşya, tanrısal olanın olası görünimleri sayılır. Dervişler bu görünümünün, şeylerin arasında gizlenmiş *gnosis*'in ardına takılırlar. Her tasavvuf öğretisi ya da yolu da bu ardına takılmanın özel ve farklı bir biçimine denk düşer. Tarikatlarda derviş, kutsallığın bir sureti, bir ikonu, ara biçimi olmayı öğrenir. Batını bilme yolu çokbiçimlidir ve dile sığıdığı yerde taşmaya, silinmeye, kendisini yalanlamaya başlar. Batını tema, geçip gitmekte olanın, geçici bir süre için dünyevi olanda konaklamasıdır. Batını bilgi dolayımıyla dervişler, ilahi olanla kurdukları yakınlaşmayı dünyevi olana tercüme ederler. Böyle açılımlar, kutsallığın sonsuz olabilirlikleri içinden çekip çıkarılan, kırılğan ve sabitlenemez mana kalıntılarıdır. Batını bilgi, dünyevi olmayanla kurulan ve zorunlu olarak bu dünyanın dili içinde dile gelen bir rabita, iletişimdir.

Bektaşî'nin Resimli Sözleri

Bektaşî, fıkra içinde bir tipleme halini aldığında, az sözle çok şey söyler, söyleyeceğini kestirmeden, dolandırmadan söyler. Bu başladığı gibi biten anlatı biçiminde bütün dolayimler aradan çıkar. Anlatılacak olan husus her ne ise, hemen maddileşmek, az sözle şekillenmek zorundadır. Bu yüzden anlatıcı, birkaç satırda sadede gelir. Söz dağılmaz, belirli bir maksat etrafında, dolanmaksızın dile getirilir. Söz müşahhaslaşır, maddileşmiş gibi elle tutulur bir gerçeklik halini alır. Bir çeşit halk latifesi olan Bektaşî fıkrası, tüm diğer fıkralar gibi, en ufak fazlalık taşımayacak kadar incelik, fazla sözden ayıklanır. Maddeselleşen sözler bir resim çizer ve fazla sözü gereksiz kılar. Fıkra dili, adeta elle tutulur, gözle görülür bir somutluk kazanır. Önceden halk belleğinde kurulmuş kalıp tipler, kalıp sözler de araya katıldığında bu ele gelirlilik daha da belirginleşir. Kısa hikâyelerde, bildik bir Bektaşî, bir Osmanlı idarecisi, bir imam, bir tarikat mensubu, ulema takımından bir âlim, fazla tarıfe gerek duyulmadan üst üste sıralandığında, sahne de kestirmeden kurulmuş olur. Önceden biçimlenmiş bu farazi kişiler, genel hal ve duruşlarıyla, giyinişleriyle, kişiliklerine atfedilen güzel çirkin tüm yönleriyle dile getirilmiş olurlar. Tüm bu kişiler, ortaklaşa kurulmuş, sınıflandırılmış şahsiyetleri temsile hak kazanmış anonim tiplerdir. Kolektif bir bellekte belirli bir resme sahip olduklarından, adeta maddileşmiş, sözün içinde bir kabartı gibi ellenebiler hale gelmişlerdir. Fıkralarda, masal ya da destanlarda olduğu gibi, kalıp ifadeler ve hazır mizansenler yardımıyla bu kabartı daha da belirginleşir ve ortaya tümüyle belleğe seslenen bir resim-söz çıkar. Ezberi de kolay olan bu resimli sözler uyaklı bir şiir ya da tekerleme gibi unutulmaz, her yerde tekrarlanabilir hale gelirler.¹³

Bu yüzden "[Fıkra] halk mizahını temsil eden en tipik estetik yapı"¹⁴ sayılabilir. Bu fıkraların öznesi olan Nasreddin Hoca, bir Bektaşî gibi görünse de, esasında zındık bir düş gücü içinde anonim olarak şahsiyet kazanmış "halk adamı"dır. Tuhaflıklarıyla normalleşen bu insanlar, kimsenin cesaret edemeyeceği işleri yapar, canları nasıl isterse öyle söyler ve davranırlar.

Geçmişin Bektaşî fıkralarında, kısa hikâyelerinde ya da meselerinde, dünyevi yaşam kültürü çok belirgindir. Bektaşî dervişlerine, veli ya da erenlerine –biraz da onların gerçekte nasıl davrandıklarından bağımsız olarak– zındık bir düş gücü izafe edilir. Bektaşî tüm bu anlatılarda bağdaştırıcı bir tiplendirme olarak ortaya çıkar. Bu dünyalıyı, yerdekini, ötedekiyle bağdaştıran bir ara tiplendirme olur. Onun kişiliği üzerinden dinsel ya da idari baskı biçimleri, yaşamı ciddiyete çağıran tüm etkiler, geçici bir süre için de olsa askıya alınır. Bu dünyaya sığmayan akıl almazlıklar, görünmez güçler bu kısa hikâyelerde sorgulanır ve tersyüz edilirler. Bu hikâyelerde çoğu durumda doğrusal bir mantık vardır. Gördüğünden ve duyduğundan başkasına kuşkuyla yaklaşan bir tavrın alaycı eleştirisi de bulunabilir. Görülmedikleri, ortada olmadıkları halde yaşamı idare eden güçlere yönelen dokundurmalarıdır bunlar.

Bektaşînin zındık tavırlarıyla, ortada görünmeyen güçler bu dünyanın mantığına, işleyişine çağırılırlar. Hiçbir şey maddenin, fiziğin kurallarına karşı duramaz. Örneğin Bektaşînin kendisi de, etrafındakiler çok isteseler de hikmet gösteremez, fizikötesiyle ilgili bir beceriksizlik sergiler. Hikmet gibi görünenin de rastlantıdan ibaret olduğu ortaya çıkar. Gündelik yaşamın içine oturmayan inançlar, hurafeler boşa çıkartılır. Bektaşînin nükteli sözlerinde, bu inanışların ardındaki boşluk kendisini teşhir etmeye zorlanır. Hikmetinden sual olunmayacak durumları da karşısına alabilir. Üstelik bu sual

13. Ancak bu resimli sözlerin yan etkileri de vardır. Kısa, uyaklı ve resimli ifade belleklerde kurucu birer motif olarak kolaylıkla kalıcılık kazanır. Resimler sözlü ifadeden daha etkin şekilde besler inancı. Taşlaşmış, kalıp sözler ve ifade biçimleri çoğunlukla dindışı bir alanda hurafe ve batıl inanç biçiminde yaşatılırlar. Tasavvuf tarikatlarına da çok etkisi olan bu popüler inanç biçimlerini, maddileşen sözün bu yan etkilerini başka bir bölümde anlatıyoruz.

14. Dursun Yıldırım, *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, Ankara: Akçağ, 1999, s. 9.

edilemeyecek olan, ortadaki adaletsizliğin esas kaynağı gibi gösterilir. Adaletsizlik hep görülmeyen, duyulmayan bir yerlerden, bir et-kiden gelir gibidir. Bedensizliğin ve maddesizliğin kendisi ahlakdışı bir durumdur çünkü. Dürüstlük ise açık saçıklıkta, ikiyüzlülükten uzak bir şekilde, çekinmeden teşhir etme tavrında bulunur. Haksızlığı görünmeyen bir alana ve yazgıya tevil eden her işleyiş, böyle bir açık saçıklıkla, açıksözlülükle karşılaşınca bütün ikna ediciliğini yitirir, işleyemez hale gelir. Bektaşî de tam da bunu yapmak istermiş gibi, aklına geleni etrafındakilerden sakınmaz, içinden geldiği gibi davranır.

Bektaşînin kıssadan hisse çıkardığı hikâyelerde, ötedünya sakinleri olarak Tanrı, melekler ve tüm diğer kalabalık, görünür şekillere, değişik kılıklara sokulur, her türlü yakıştırmaya açık hale getirilirler. Bektaşî tiplemesi, perde ardında saklı varlıkları dilediği şekle ve duruma sokmaya, keyfi şekillerde anlatmaya hak kazanmış gibidir. Yeryüzüne, görünür şeylerin yakınına taşındıklarında bu kılıksız varlıklar, dünyevi çevrim içinde yerleri yokmuş gibi yakışksız ve tuhaf görünürler. Özellikle görünmeyen varlıklar üzerinden geçinen ruhbanlar da bu teşhirle birlikte sahneye çıkarlar. Her türlü sosyal ve dinsel yapının ardındaki bedensiz, görünmez varlıklar bu şekilde görünür ve ellenir olduklarında, artık göze sonlu ve aldatıcı görünmeye başlarlar. Bektaşî, alaycı tavrıyla etrafındaki tüm mesnetsiz soyutlamaları yer seviyesine taşıyarak tuhaflaştıracaktır.

Yer yer zındıklaşabilen bir tipleme olarak Bektaşî, her türlü sofuluğu, alaycı bir duruş, dünyevi bir akıl yürütme çabası ve mantık içinde önce teşhir eder, sonra geçersiz kılacak şekilde alaya alır. Resmi yaşamı çekip çeviren sofuluk biçimleri konusunda kalabalıklarda birikmiş kuşku ve yan düşünceler bu kısa hikâyelerde birdenbire açılır, örtmecelerinden kurtulmuş halde orta yere bırakılır. Bektaşînin yaptığı, esasen bu zındık niyetleri elle tutulur, gözle görülür hale getirmektir. Tüm örtmeceler, gizli niyetler ve yüksek sesle söylenmemiş düşünceler Bektaşînin serüvenleri arasında serbest bırakılır. Burada Bektaşînin gerçek tarihsel kişiliğinden çok, ona yakıştırılanlardır önemli olan. Bektaşî, kendini sakınan bir ötedünyayla ve ötekilerle uzlaşmayı mümkün kılan bir ara biçim halini alır. Aslında bu uzlaşma genel olarak tüm diğer velilere ve derviş-

lere de atfedilebilir. Ancak yer yer zındıklığa varan dünyeviliği ona fazladan bir şöhret ve yakınlık katmıştır. Bektaşî, yarı dinsel yarı dünyalı tarafıyla, ağır ve ciddi dünyaların gerekleriyle, dünyevi mekânın şimdisini, hafifliğini, tuhaflığını buluşturan bir aracı gibidir.

Bektaşî, birçok yönden eksiksiz bir Bahtin kahramanı sayılabilir. Kimi fıkralarda Gargantua'dan farksız tasvirlerine rastlanır; şişmandır, pisboğazdır, kural tanımazdır, ortalık yerde nasıl isterse öyle davranır; her şeyden önemlisi alaycı ve zındık bir mantığı kullanmaktan çekinmez. Sadece biraz daha "edepli" gibi görünür. Bahtin'in Gargantua gibi Rabelais kahramanlarında bulunduğu türden "maddi bedensel imge" çok fazla ortaya çıkmaz. Bektaşinin hikâyesi görece daha az suya sabuna dokunur; siyasal ve dinsel yapıları daha edepli bir üslupla karşısına alır. Ancak temel benzerlikleri bu alaycı tavrın çıkış yeridir: halk mizahı. Bektaşî tiplemesi grotesk bir imgenin taşıyıcısıdır. Onu her türden sahneye yerleştiren halk, yarı-zındık ve meraklı kalabalık, onun sayesinde dinine ve devletine daha tabi görünür.

Bektaşî, grotesk bir kahraman gibi, dünya hazları ve özellikle yeme içme konusunda kendisini hiç denetlemez. Kesinlikle çileci değildir. Yemeği fazla kaçırır, günün ve yılın herhangi bir zamanında ortalık yerde "demlenebilir". Demlenmek için uygunsuz zaman yoktur onun için. Hatta Ramazan'da demlenmek konusundaki rahatsızlığı, onun ikiyüzlülüğünden uzak tavrını açıkça gösterdiğinden özellikle vurgulanır. Ramazan vakti ortalık yerde yer içer, çok da تنها sayılamayacak yerlerde haşhaş çeker. Dünya üzerindeki her şey onun için birer nimet sayıldığından, yediği, içtiği, elini sürdüğü ve hatta gözüne görünen her şeyle kendisinden geçer. Helenler gibi, burada, dünyadan zevk alıyor olmak ile güzel ahlaklı olmak bir ve aynı şeydir. Çünkü dünyevi hazları görmezden gelen, tüm bu güzel, cezbedici çokluğun yaratıcısını reddetmiş sayılır. Her şey güzel yaratılmış olduğundan, tadılmayı, içilmeyi, dokunulmayı hak etmektedir. Yaratılmış olana yönelik bir kibir, Bektaşîye göre tanrıtanımazlığın bir başka yüzüdür. Ancak bu sefahat ve kendinden geçme tavrı kimselere dokunmamalı, zarar vermemelidir.

Kendi gerçeğinden ve tarihinden koparılmış olan Bektaşî tiplemesi, zındıklığın ve dünyeviliğin bir göndergesi, halk adamının abartılı bir eğretilmesi halini alır. Bu nedenle zındık bir tipleme

olan Bektaşî, popüler mizahın beden bulduğu, sofuca yaşayış biçimlerinin eleştirisinin ve alayının maddileştiği, anonim, kendi tarihsel varlığının çok berisine ve ötesine geçen bir tipleme sayılmalıdır. Bu tiplemede sofuluğun karşısına çoğu zaman sefahat çıkarılır, çilenin karşısına kendinden geçme deneyimi yerleştirilir. Kişiyi dünyadan ve gündelik yaşamın maddiliğinden uzak tutan çileci tavırlar, alaylı yollarla teşhir edilir. Tüm sofuca davranışlar sanki hep bir çıkarı, bir ikiyüzlülüğü saklıyor gibi gösterilir – sofuca bir adanmışlık, bu kadar kendine çağırın, baştan çıkarmak için türlü nedenler yaratan bir dünyada ancak ikiyüzlülükle olanaklı olabilirniş gibi. Dünya-dışı bir adanmışlığı dürüstçe yürütmek, hazlarla dolu ölümlü bir bünyede olanaksızmış gibi tarif edilir. Çünkü Bektaşîye göre kişilerin "doğal halleri" zaten zındıklığa meyillidir.

Bölüm 5

Dünyevi Teolojiler: Modernlikte Maneviyat Arayışları

Yeni Maneviyat Arayışları: Romantikler

Dünyanın sisinin dağıldığı, yerdeki yaşamın fazlasıyla aydınlandığı modernlik ile birlikte fizikötesine dair derin kuşkular da başlar. Modern yapının esaslarından olan bilimsel ve dünyevi bir bakış içinde, tüm varlıklar görünür biçimler alır, duyulabilir, aydınlık bir alana taşınırlar. Temel varsayım şudur: Var olan, mevcut olan kendisini bir şekilde duyurur ve şekle girer. Üzerinde düşünmeye değer her şey görüngübilimin nesnesi olabilir. Karanlık bölmelerin olmadığı, karartıların geri çekildiği yerde yokluğun bir varlığı olmaz. Modernlik, görünmeyene ve ortada olmayana dair metafiziklerin, ikonografilerin çözüldüğü bir zamandır. Bu kuşku çağında kalabalıkları kuşatan dinlerin yerine, kesik kesik, ortak temaları olmayan maneviyat biçimleri ortaya çıkar. Neredeyse her bireyin kendi ikonlarını, kişisel metafiziğini yaratabileceği çoğul bir kutsallık alanı açılır. Bireyliğin ifadesi olarak "yaşam biçimleri" bu kutsallığın deneyimlendiği alan halini alır. Kişilerin diğerlerinden farklılığı üzerinden kurulan maneviyat biçimleridir bunlar. Böylece kutsallık da kişiselliği bezeyen, süsleyen bir alan halini alacaktır. Böyle bir maneviyat, esasen dünyevi mekânda inşa edilir; ötedünyalarla, ötedekilerle ve başkalarıyla olan bağlantıları zayıflar. Kendi farklılıklarına, farklı bilme, özne olma hallerine fazlaca sahip çıkanların, kendi bireyliklerinin daha büyük bir varlık tarafından kuşatıldığı bir maneviyat alanı içinde rahat etmeleri zorlaşır. Modern özne fazlasıyla içe kapanık yaşar ve başkasıyla bağlantı noktaları köreldikçe kolektif bir dinseliliğin gereği olan, diğerleriyle bir bütün olma becerisini de yitirmeye başlar. Belirli bir aşamada kişi özünü inkâr edemez duruma gelir ve onu bir kolektivitenin, bütünlüğün parçası olmaya çağırmak zorlaşır.

Ancak diğer yandan da, çelişkili bir şekilde, faşizm gibi, kitleselliğe ve kutsallığa dair modern deneyimler de ortaya çıkar. Faşizm, modern ayrışmanın telafisi, bütünlüğünden ve doğadan koparılmış yaşamların büyülenmesi, akıldışı bir ikonografiyle birleştirilmesi anlamını da taşır. Faşizmde siyasal olan, etik ve estetik olanla, kutsallığın tarif edildiği yaşam alanlarıyla üst üste biner. Ancak bu habis deneyimin ötedünyayla ve başkasıyla olan ilişkisi tek taraflıdır. Kitlelere fazlaca mitoloji yükleyen bu modern uygulamada, başkasının sesi şiddetle bastırılır. Faşizmde, görünmeyen ve var olmayan varlıklar şiddetle yeryüzüne uğrar, gündelik yaşam döngüsünü zor yoluyla bozarlar. Kişisel alışkanlıklardan ve normal yaşamdan söz etmek imkânsızlaşır, ötedekinin buyruğuyla her şey askıya alınmıştır artık. Yani isteklerini ve egosunu sınırsızca büyütmüş modern bireyin arkasından, çelişkili bir şekilde, sınırsız bir itaatin ve bağınazlığın taşıyıcısı bir başka insan çıkabilmektedir. Bu durum başkasıyla ve ötedekiyle kurulan iletişimdeki "bozulma"yla açıklanabilir. Yani ya dünyevi taraf ağır basar ve kibirli modern özneler ortaya çıkar, ya da ani bir dönüşümle sağlıklı bir maneviyat baskın çıkar ve kişiler öteden gelen buyruklara koşulsuzca teslim olurlar.

Faşizm, ötesindeki varlıkları, fizikötesini kovan modernliğe bir cevap gibi görülebilir. Ötedekiyle, bu zaman ve mekânda olmayanla kurulan ilişkileri kutsallığın esası olarak tanımlarsak, Faşizmin modernliğin boş bıraktığı bu alanı, tuhaf içeriklerle, akıldışı ara biçimlerle doldurduğu söylenebilir. Büyüsü bozulmuş, maneviyatları dağılmakta olan yaşamları, örneğin Yahudi düşmanlığı gibi içeriklerle doldurur. Yahudi'nin başına gelenlerin sorumlusu, biraz da kutsallıkla, başka dünyalarla "sağlıklı" ilişki, iletişim kuramayan modernlikte aranmalıdır. Yahudi tiplmesi burada bir ara biçim olur ve ırkçı yargıların sahiplerini, birer dindar gibi bir araya getirip uzlaştırır. Ama Yahudi düşmanlığının Yahudi'nin kendisiyle çok az ilgisi vardır. Örneğin Nazi Almanyası'nda, bu düşmanlığın en yoğun yaşandığı yerlerin Yahudi nüfusun en az olduğu yerler olduğu bilinmektedir. Yahudi sanki bir boşluğa verilmiş tesadüfi bir ad gibidir. Yahudi, boş kalmış bir ara mekâna zorla yerleştirilir ve sorumlusu olmadığı bir eksikliği, yoksunluğu telafi etmeye zorlanır. Kurbanlık koyunun tanrısal düzenin bozulmasında ne kadar sorumluluğu varsa, Yahudi'ninki de ona yakındır. Ötedekilerle ilişkileri ona-

ran bir adaktır ve bu yüzden Yahudi, zelil, mide kaldıran bir yaratık olduğu kadar, kutsanmış bir varlıktır aynı zamanda.

Oysa "sağlıklı" bir etik çerçevede ve kutsallık içinde ötedekinin sesi buyurgan değil, bir sorumluluğa çağırır gibi, daha kırılğan gelir. Böyle bir iletişim kaybolduğunda ötedeki ya hiç duyulmaz olur ya da yerdekilere çok buyurgan şekillerde seslenir. Bu iletişimin bir zamanlar ideal ve doğru bir şekilde kurulabilmiş olduğunu söyleyen muhafazakâr tınılı bir varsayım ya da vaazda bulunduğumuz zannedilmesin: Modernlik sağlıklı bir kutsallığı bozmuş değildir, sadece şeklini değiştirmiş, yeni sorunlar eklemiştir. Öncelikle kalabalıkların bireyler ve küçük cemaatler şeklinde dağılması ve kopuk, parçalı deneyim alanlarının yaratılması, kutsallığa farklı bir şekil vermiştir. Bu değişimler daha kişisel, farka dayalı bir maneviyatı olanaklı kılmıştır. Böyle bir maneviyat, ara biçimlerin, ikonların etrafında değil de, fetişlerin etrafında dönmeye başlar. Sonsuzluk yeryüzüne indiğinde, modern birey için çoğunlukla saplantılı bir dindarlığa evrilir ya da fazla bilen, fazla aydınlanmış ve bu yüzden akıllı fazla dağılmışların zındık tecrübeleri arasında kaybolur. Yaşamı çekip çeviren bütünlüklü dinseliliklerin yerini, dünyevileşmiş yaşam biçimleri içindeki zorunluluklar, sorumluluklar doldurur.¹ Gündelik telaş içinde genişliğini yitiren, daralan sonsuzluk mekânı, özneliliğin dünyasında sıkışıp kalır. Sonsuz olan öznel farkta, kişisel telaffuzların ayrımlarında aranır olur. Bundan böyle akıllı olan, düşünen ve şüphe eden herkes kendi sonsuzluk mekânını kurabilir, sadece kendisinin tapınacağı fetiş nesneleri yaratabilir, kendisine ait bir "yaşam biçimi" içinden konuşabilir. Kutsallık bu "geri çekilme"yle birlikte, yaşam biçimleri içindeki ince beğeniler, tercihler üzerinden tarif edilir. Dünyeviliğin ve zındıklığın hiper boyutudur burası; tüm yaşam biçimleri kendi sonsuzluklarına açılır, dışarıdaki kutsallık içeriye taşınır. Kartezyen dünya görüşünün ütopyasıdır burası.

1. Üstelik bu kadar genişleyen egoların ve sık yaşam biçimlerinin ihtiyaçları başkalarına yer bırakmayacak kadar büyüyebilir. Nefse düşkünlüğün yarattığı bir ekolojik çıkmazın ortasındaki en temel ve acil etik öneri de kişilerin kendilerini sınırlamaları yönünde olabilir. Bu tartışma için bkz. Nathan Gardels (haz.), *Yüzyılın Sonu: Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor*, çev. Belkıs Çorakçı, İstanbul: İş Bankası, 2003.

Maneviyat biçimlerini, alanlarını böylesine çoğaltan, görelî kılan ve kişisel sınırlar içine kapayanların başında romantik düşünür ve yazarlar gelir. Kendi zamanlarının huzursuz ve uyumsuz sakinleri olan romantikler, aydınlanmakta olan bir dünyanın içine tekrardan bazı hayaletler bırakırlar. Onlara göre, dünya sanki aydınlandıkça daha fazla kararmaktadır. Aydınlik yerde, yaşamı çekip çeviren karanlık güçler geri çekilmiş görünürler. Ancak bu karartıların geri dönüşleri, faşizm örneğinde olduğu gibi, yine ani ve dehşetli bir şekilde gerçekleşir. Kendi karartısıyla, karanlık yanlarıyla uzlaşamayan, diğer taraftakilerle bir arada olmayı, akıldışı varlıkların öfkesini yatıştırmayı bilemeyen bir zamanın insanları için bu vahşet kaçınılmaz gibidir. Kendi hayaletleriyle yan yana yaşamayı bilemeyen topluluklar, karanlık güçlere karşı da savunmasız kalırlar. Geçmişe ya da geleceğe doğru, ötelere kaçan, şimdi'den ve dünyevi mekândan uzak bir yaşam süren, ancak bastırıldıkları yerde bir gün geri dönmek üzere bekleyen bu hayaletleri yoğun ve saplantılı bir biçimde deneyimleyen romantikler, modern dünyanın rahatına düşkün sakinlerini bekleyen dehşeti çok erken bir kehanet gibi dile getirdiler.² Onların geçmişe ve geleceğe dönük sevgileri, hep bu karanlık tarafla olan bağlantılarının delili olmuştur. Şimdi ve burada olan her şey onlara içi çekilmiş, kasvetli, köhnemiş görünür.

On sekizinci yüzyıl sonlarında şekillenen romantik düşünce içinde, fazla aydınlanmış ve dünyevileşmiş bir yaşama, akıldışı, duyuları aşan bir içeriği yeniden taşıma çabası bulunabilir.³ Onların varlığıyla birlikte, dünyanın ve yaşamın kendi kendisini açıklamaktan uzak olduğu, saklı nedenlerin bu açıklamaları eksik bıraktığı düşüncesi tekrar ortaya çıkar. Açık seçik, sarîh bir yaşamın ötesinde, görmezden geline karartılar, gölgeler ve hayaletler roman-

2. Romantik düşünürlerin yapıtlarından bugüne kalan önemli temalardan biri de, modern yaşam kültüründe faşizme evrilmesi kaçınılmaz olan nüvelerdir.

3. 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başları arasında yer alan ve gerçek bir düşünsel devrim sayılabilecek olan Romantizm'in bu yorumu özellikle dönemin Alman düşünürleri için geçerlidir. Dönemin Almanyası içe kapanık ve sofu ruh hallerinin yaratılması için uygun bir ortam hazırlamıştır. Bu kapsama girebilecek düşünürler Schelling, Scheller, Herder, Fichte, Novalis, Kleist ve Holderlin gibi kişiliklerdir. Bu yönde kusursuz bir tartışma için bkz. Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, çev. Mete Tunçay, İstanbul: YKY, 2004.

tiklerle birlikte tekrar ifadesini bulurlar. Romantikler, görünenin hep bir eksiklik taşıdığını düşünürler; görünenden artan esası, nedenleri, art ve metruk bölgelerde ararlar. Hakikat kimsesiz, sahipsiz yerlerde yakalanabilir. Görünür dünyaya bulaşan karartılar, yaşamı zamanın ve mekânın ötesine çağırır gibidirler. Tüm varlıklar, onların baktığı yerden bir kararsızlık taşıyormuş gibi görünür. Klasik görünüm bakışımı, kendisine yeten nesneleri dağılmaya başlar. Şeyleri benzerlikleri değil de, sanki ayrılıkları, benzemezlikleri birbirine bağlamaktadır. Onlarla birlikte, Herder'in ilk kuramcısı olduğu, çokkültürlülüğün, etnik merkeziliğin başlangıcı sayılabilecek bir düşünme alışkanlığı da ortaya çıkar. Yani ortak olana değil de, farklı ve istisnai olana dönük bir bakış belirginleşir. Hakikat, kamunun erişiminden uzakta, istisnai, etnik farkın taşıyıcısı varlıkta görünür hale gelmektedir.⁴

Dünyanın yeterince aydınlık bir yer olmadığı, romantik düşünceyle birlikte tekrar anlaşılır. Yazgı, kaçınılmazlık, trajedi gibi temalar yeniden işlerlik kazanır. Şeyler tamamına ermemişlerdir – bir eksiklik ya da farklılıkla malul görünürler. Kaynağı belli olmayan güçler, her an zor kullanarak şeylerin doğası gibi görünen düzeni bozabilir. Bu yüzden kişilerin kendi başlarına, kendilerinden büyük bir işleyişe karşı mücadeleleri ancak trajik bir yıkımla sonuçlanabilir. Ancak trajik yazgıya sahip çıkan romantik tiplere, yazgısının buyruklarını derinden duysa da, karşı koymaktan çekinmemelidir. Kendisinden büyük olan karşısındaki yenilgisi onu "kahraman" yapar. Kendini yok etme estetik bir değer halini alır.⁵ Yaşamın içinde hareket eden karanlık güçleri yakalama konusunda ustalaşmış olan romantik, bu işleyişe karşısına aldığı anda kendi yıkımını davet ettiğini bilir, ama bundan geri duramaz. Romantik, modern bireyliğin dar sınırlarını aşıp, sonsuzluğa değmek isterken tra-

4. Kamunun, birbiriyle özdeş varlıkların yönetimini olarak demokrasi, Romantiklerle birlikte istisnai, kimseye benzemeyeni de içererek genişletilebilir. Bu noktada radikal demokrasi kuramlarıyla buluşuruz.

5. Romantikler, kusursuz roman kahramanını yaratırlar. Kendine yeten, ne yaptığını, aradığını bilen, başkalarından tamamen farklı, hatları belirgin bir kahramandır bu. Romanlarda her kahramanın bedensel ve ruhsal tasvirinin yapılması da bu yönde bir kahraman arandığının yansımasıdır.

jik bir tip halini alır ve üstelik bu durumdan haz duyar. Ancak bu deneyimi çoğunlukla bireysel düzeyde kalır.⁶

Romantikler, her sorunun akılcı, müspet yollardan cevaplanamayacağını, bazı soruların üzerinde karartılar dolaştığını, bazı varlıkların yokluktan türediğini yeniden hatırlatmışlardır. En azından bazı soruların yanıtlarına bu dünyanın bakışıyla erişilemeyeceği yönünde bir sav taşırlar. Bazı cevapları bulabilmek için ayakların yerden kesilmesi zorunludur. Kişi yere basmadan, güvencelerinden ku rtulmuş olarak uçabilmelidir. Bunu deneyimleyecek romantik tiplere, sınırlarda gezinen bir münzevi olabileceği gibi, kendisini ölçsüz bir şehvet düşkünlüğü içine de bırakmış olabilir. Romantik deneyimde çile ve kendinden geçme aynı yere varabilecektir. Bu durum romantizmdeki çoğul mistik kökenlerle de ilişkilidir. Romantik, mistikler gibi, kimi şeylerin diğerlerinden farklı görüldüğünü bilir. Her gördüğünü hakiki sayan, öykünen bir bakış en baştan yanlış sayılır. Etraftaki nesneler kararsızlaşır, büzülür, genleşirler. Romantik bakış görüneni zamanın ötesine, batını, gizemli anlamların dünyasına taşıyabilmelidir.

Sözgelimi bir ressamın yapması gereken, gördüğünü ikinci dereceden kopyalarla çoğaltmak değil, nesnenin ötesindeki, berisindeki ideal, cisimleşmeye direnen sert anlam parçasını yakalamaktır.⁷ Görüleni bir münzevi gibi sadeleştirmek ya da kendinden geçmiş biri gibi bezemek, stilize etmek, abartmak gerekir. Eğer bir varlık tümüyle kendisini ifşa ediyor ve ele veriyorsa onun sonsuzlukla ilgisi olamaz, onun üzerinde oyalanmaya değmez. Bu yüzden romantik bir tiplere, hiçbir sonuca varmamak üzere yola düşmeyi göze alabilmelidir. Ele gelmiş, kavranmış, yerini bulmuş olan, ro-

6. Mihail Bahtin, Romantiklerin karanlık olanı dile getirme çabasını önemli görür. Ancak bunu yaparken bireyliğin dar sınırları içinde kaldıklarını düşünür. Bahtin'e göre, kozmik dehşeti bireysel yollardan aşma çabaları onların en önemli eksiğidir. Onun tercihi, şenlik yoluyla, dehşeti insani kılıklara sokan ve gülünçleştiren Rabelais gibi Rönesans kişiliklerinden yanadır. Bu kapsamlı tartışma için bkz. Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı, 2005.

7. Bu yüzden Romantikler, Rönesans resmiyle ve özellikle Kuzey sanatıyla uzlaşamazlar. Onlara göre Kuzeyli bir ressamın yaptığı, asıl olanın suretlerini boş bir çabayla detaylandırmaktan ibarettir.

mantiklerin aradığı şey olamaz. Sürekli farklılaşan, anlık suretler şeklinde açılan, cazibeli bir şeylerdir aradıkları.⁸

Romantikler, kültürel anlamda yeniden puslu bir düşünce iklimi, karamsarlık ve kararlar yaratırlar. Aydınlanmış Avrupalı'nın hem geneli, hem de yerel ve özel olanı açıklama konusundaki hazırcıca yaklaşımını bozarlar. Romantiklerin de yardımlarıyla Avrupalı düşünce yeniden kendi üzerine kapanır, Ortaçağ'dan kalma, karanlık ve akıl almaz bir büyüklük üzerine inşa edilmiş Gotik düşünce-nin kalıntıları yeniden kendisini gösterir. Romantik görüş, genellemelerin arasında farklı, sınıflandırılamayan, kendine has olanı yakalama uğraşını içerir. Onların yaklaşımı, dünyaya soğuk ve mesafeli bir bakış değil, tutkulu bir katılımdır. Dünya ancak acı ya da haz yoluyla deneyimlenebilir.

Romantizm, bir yandan da, bilinçli bir maneviyat, dünyevi kutsallık biçimleri yaratma çabası sayılabilir. Korkuların, akıldışı tutkuların, bilinçsiz güdülerin yönlendirilebileceği bir maneviyat kaynağı, ruhsal doyum odağıdır bu aranan. Romantiklerin de varlığıyla 18. yüzyıl yalnızca aydınlanmanın değil, aynı zamanda bir kararmanın da çağı olur. Tam da akılcılığın serpildiği bir zamanda ortaya çıkan romantikler, bir taraftan da akıldışına yönelik bir merakın ortasında bulurlar kendilerini. 18. yüzyıl, büyük ve aydınlık düşüncelerin yanında, fesat dolu takıntıların kendisine çokça taraftar bulduğu, batıl düşüncelerin, ruh çağırma seanslarının, falcılığın ve gaiple her türden ilişkinin yoğun olduğu zamanlardır.⁹ Akıldışının şekli de değişmiştir. Böyle zamanlarda bilimsellikte hurafe dolu yaklaşımlar, fizikle metafizik harmanlanmış görünür.¹⁰ Yarı-aydınlanmış bir aklın hurafeleridir bunlar. Farklı mistik tavırlar, okült bilimlere yönelik ilgiler bu zihniyetten beslenirler. Bu "yarım görgü" içinde duyular, mantık, sezgiler, akıl ve akıldışı birbirine karışır.

Romantikler, fazla uygarlaşmış insandaki karanlık, barbar yanı yakalar, tahrik ederler. "Yapay, kırıtkan, sıradan küçük insan"dan,

8. Slavoj Žižek gibi söylersek, romantik tiplere tam da arzının nesnesini, *objet petit a*'yı arayandır.

9. Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 67.

10. Örneğin fizyonomi böyle bir bilme yoludur. Fizyonomide yarısı hurafe yarısı bilimsel yollardan tanımlanan görünür bir fizyoloji ile ruhsallık arasında doğrudan ilişkiler yakalama çabası vardır.

"kabuğunu kırıp ortaya çıkmak isteyen, şiddetli, cüretli, karanlık, suç işlemeye meyilli" kahramanlar çıkarmaya uğraşır,¹¹ evcilleşmeyen, şeytana, demonik içeriklere açık tarafları bulgularlar. Akla, duylara ve ele avuca sığmayan görünümünün, uyumlu bir şekilde ortaya çıkamayan, belirli bir *Gestalt*'a varamayan, biçimsiz, istisnai temaların peşine düşerler; bu sayede belirli bir yapıya sığmayan, genellenemeyecek olan bireysel ve yerel aidiyet fikrinin yaratıcıları olurlar. "Her şeyin olabildiği kadar neyse o olmasını" isterler. Özellikle Herder, "özel olan, tuhaf olan, yerli olan, el değmemiş olan her şeyden hoşlanan bütün o gezginlerin, bütün o amatörlerin babasıdır".¹² Sürekli farklılaşan ve şekil değiştiren içerikler üzerine kurulu bir düşünüm geliştirmiş olan Herder'in dünyası, romantiklerin ruhsal mekânını eksiksiz bir biçimde yansıtır.

Romantikler iki karşıt çabayı harekete geçirirler: Bir yandan akla ve görüye kapalı alanları dile getirirken, bir yandan da bireyliği, insani varoluşu daha fazla derinleştirmek isterler. Romantik tip, kendi içine daha fazla kapanıp, öznel boyutta bir derinliği, sonsuzluğu yakalamaya çalışır. Mutlak bir kahraman, tüm trajik güçlerin üzerinde yükselebilmelidir. Bunun için donanımlı, tüm akli ve akıldışı algıları açık olmalıdır. Ancak doğal tüm sınırları aşabilen bir kişi, kendi yazgısına da yön verebilecek bir olgunluğa erişebilir. Bu yüzden uyumlu olmamalı, biraz habis ve cüretkâr olmalıdır. Belirli bir doğası olmadığı için, sürekli genişleyen bir gerçeklik karşısında hazırlıklı olmalıdır. Bu yönden her romantik tip, bir ara biçim gibi sonsuzluk ile dünyevilik arasında konumlanabilmelidir. Romantiklerin gezindiği imkânsızlığın alanında, ara mekânlarda, kesin kurallar ve sınırlar yoktur. Kendi kurallarını ve nesnelerini yaratırlar, kendi yazgılarını biçimlendirirler. Romantik tip, kendi maddesel, bedensel sınırlarının ötesine geçmiş, hafiflemiş olmalıdır. Doğal sınırlar, üç boyutlu, mekânda yer tutan varlıklar için geçerlidir. Dünyevi görünümüler doğal yaptırımlara tabidir. Ancak kişi kendi ruhunu, maneviyatını sınırsızca genişletip, fizikötesi, kural-dışı yerlere varabilir.

Yeni maneviyat biçimleri, Bataille'in da bize öğrettiği gibi, hazır inanç kalıpları içindeki ihlallerin sonucunda, sınırlar aşıldıkça ve

sapkınlıkla ortaya çıkabilir. Bunun için yerden uzaklaşmak, zamanın ötesine geçmek zorunludur. Tüm mistik öğretilerin ve romantiklerin izlediği yol da az çok budur. Sonsuz olana sonludan, madde-den yola çıkarak, sadece bedensel melekeler yoluyla erişmek olanaksızdır. Bu amaçla, ya yer kaplamayacak kadar küçülmüş, daralmış ya da ötedünya yasalarını aşabilecek kadar büyümüş, genişlemiş olmak gerekir. Romantikler çoğunlukla ikinci yolu tercih ederler. Bedenlerini ve ruhlarını tıka basa doldurur, duyurgalarını sonuna kadar açıp tüm maneviyat türlerine, Doğulu, Batılı, vahşi, egzotik, Uzakdoğulu diye ayırt etmeden iştahla saldırırlar. Aşırı miktarda simge yüklenirler, çok tüketirler ve kendilerini belirleyen tüm sınırları aşmak için çabalarlar.¹³ Karşılarına dehşetli bir belirsizlik çıktığında hazırlıklı, donanımlı olmak isterler. Bu çabasıyla romantik tiplere modern, kartezyen özneyi daha da içinden çıkılmaz, sofistike bir hale sokar. Romantikler hem modernlik karşıtı, hem de aşırı modern bireyler halini alabilirler.¹⁴

Romantikler, birer mistik gibi, görülenin ardındaki varlık ve marifet katlarının arasına atarlar kendilerini. Sonsuz, tüketilemeyecek, dünyevi çerçevelere ve resimlere sığmayan bir şeylerin peşine düşerler. Bu hazmetmesi olanaksız genişlik, alışılmış simgeler dünyasının, gündelik ifade ve görünümünün, imgelerin içine sığdırılamayacağından, içi fazla doldurulmuş simgeler, alegoriler, ikonik temsiller kullanırlar. Metinler bu yoğun simgesel içerikle ağırlaşır, "çokanlamlı" yapılar halini alırlar. Romantik yazarlar kendi niyetlerini, bilgilerini, görgülerini aşan yeni görünümüler açarlar. Bu görünümüler, imgeler, ikonlar, aynı zamanda yeni maneviyatların, kutşalın deneyiminden artan resimlerdir.

Romantikleri fazlasıyla meşgul eden sonsuzluk, burada olmayandır, yabancıdır, garip ve egzotik olandır, simgeler dünyasında yeri olmayandır. Aynı zamanda, Batılı ve modern olmayandır. Ama

13. Romantik tip, modern-sonrası zamanların, şık yaşam biçimlerine sahip, gezip gören, boş zaman sahibi, tüketmeyi bilen, ötekinci ve farklı olana açık kentli üst sınıf öznenin bir prototipi gibi de görülebilir.

14. Romantizmdeki türden bir içe kapanış bireysel düzeyde kaldığında sorun çıkmaz; ancak bu benlik, kişiler üstü, sınıfsal, yapısal ağırlarla ya da bozulmamış bir halk kavrayışıyla birleştiğinde, faşizmde olduğu gibi saldırgan bir şekil alabilir. Bu yüzden Romantizm, faşizmin bir prototipi, ilksel modeli gibi de işleyebilir.

romantikler sonsuzu ararken, mistiklerden farklı olarak, karşılıklarına çıkan aşılabilir boşlukları doldurmak isterler. Sonsuzluk arayışlarında, mistik deneylerde olduğu gibi sonsuz olana koşulsuzca teslim olmaz, onun içinde kibirden arınmış şekilde eriyip gitmek istemezler. Sonsuzluğu kendi bireysellikleri içine sığdırmaya çalışırlar. Bu şekilde romantizm, mistik deneyimin modern, dünyevi ve biraz da yoldan çıkmış bir değişkesi sayılabilir. Romantikler sonsuzluğu yerde ararlar; uzak yerlere giderler, Batılı olmayan yaşamlara karışır, farklı maneviyat biçimlerine gömülürler. Ancak erişildiğinde hiçbir yer yeterince uzak ve farklı görünmez onlara.

En gündelik olanda bile saklı olabilecek sonsuzluk belirtilerine dikkat kesilirler. Hiçbir şey kendisini öyle kolayca ele vermez, tam olarak kuşatılamaz – şeyler romantik izleyicilerine sadece anlık görüntüler verir, imalar, saklı anlamlar sunarlar ve izlendikçe daha da şekilsizleşirler. Her bakışa farklı bir nesne cevap verir. Zaten romantik bakışın peşine düştüğü de bu ele gelmeyen, merakla ve hayretle izlenecek değişimin kendisidir. Ele gelen bir şeyler varsa, zaten çoktan taşlaşmış ve ortadan kalkmış demektir. Bu yüzden klasik görüş, bilimsel düşünce ve mantıksal akıl yürütmeler ölü varlıklar olarak görülmeli, geçmişin anlık resimleri üzerine yapılmış ve çoktan ortadan kalkmış yorumlar sayılmalıdır. Hareket eden ve sürekli şeklini bozan bir varlık karşısında, bakan ve düşünen bir özne olmaktan çıkıp akışın içine gömülmek gerekir.¹⁵

Romantik yazın, kesin önermelerden, aksiyomlardan uzak, simgesel, söylenceli metinlerden oluşur. Söylence yaratma pratiği yaşam için kaçınılmazdır. İnsanlar fazla aydınlıkta huzurlu bir yaşam süremezler. Yaşamın içine "çözülmez gizemler" katmak zorunludur. Romantikler biraz da bu sorumlulukla, "çağdaş söylenceler" yaratma çabası içine girerler. İsaiah Berlin bu durumu çok çarpıcı bir şekilde belirler: "Bilim onları öldürdüğü için, hiç söylence kalmadığından, yenilerini yaratmalıyız. Sonuç olarak bilinçli bir söylence-kurma süreci vardır: Ondokuzuncu yüzyılın başlarında, tıpkı

15. Bu türden vurgularıyla Romantikler, 19. yüzyıl sonu yaşam felsefecilerine, vitalistlere (dirimciler) ve 20. yüzyılın varoluşçularına çok şey bırakırlar. Romantiklerin yoğun benlik vurgusu ve yarattıkları öznel derinlik, modern psikolojinin de başlangıcına işaret eder.

eski söylencelerin Yunanlılara hizmet ettiği gibi, bize hizmet edecek söylenceler yolunda bilinçli ve acılı bir çaba gösterildiğini görüyoruz."¹⁶

Şekle sığmayan, yaşamı yeni anlamlara çeken, karanlık bir tarafın varlığı Modernler için de zorunludur. Romantikler bu zorunlu karanlığı, çoğunlukla bilinçli bir şekilde yaşamın içine bırakırlar. İyiliğin ve uzlaşmanın karşısına, kötücül, bozucu, habis içerikler yerleştirirler. Karanlığı her yerde ararlar – geçmişte, gelecekte, uzak coğrafyalarda, yabanide, tanıdık olmayanda. Bu yüzden romantik bir tip her kılığa girebilir; yüzünü geçmişe ya da geleceğe dönebilir, tutucu ya da devrimci olabilir. Şu anda ve burada olmayan her şeyin şeklini alabilir. Çünkü ona göre yaşamın kalbi geçmişte veya gelecekte atar. Maneviyatın malzemesi olacak ilksel şeyler, idealar ancak güncel olanın dışında bir yerlerde bulunabilir. Bunun için görüleni görülmeyene, karartılara bağlayan çoğul anlamlı simgeler kullanmak gerekir.¹⁷ Gündelik apaçıklığın, göz önünde duranın arka yüzünü aralamak, açmak gerekir.

Ruhunu ve maneviyatını fazla genişleten romantik kişi, yaşadığı dünyaya sığamaz hale gelir. Dünyayı eğip bükerek kendisine uydurmak, doğal, biyolojik ve bilişsel sınırların ötesine geçmek ister. Bu ya aşırı incelemekle ya da büyük bir barbarlıkla, şiddetle olanaklıdır. Dolayısıyla romantiklerin bohem, incelikli tavırlarıyla, şiddetle, yabancı olana dönük ısrarlı vurguları kolaylıkla aynı ruh halinden beslenebilir. Gündelik döngüyü aşan bir yerlere varabilmek için, en küçüğe ya da en büyüğe doğru uzun bir yolu kat etmek zorunludur. Sonsuzluğun yüzü, baş döndüren bir hiçlik olarak, ya da hazmedilemez, tüketici bir bolluk, doluluk olarak deneyimlenebilir. Trajik ve romantik tiplere ya sınırsızca içeri döner ya da dış dünyanın ötelere geçer. "Sahici, otantik varlık parçaları" çok içlerinde ya da çok ötelere aranır. Bu arayışın sahibi gerçeklikle yüz-

16. Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, s. 146.

17. Romantikler için böyle bir ütopik simgesellik ancak müzikte, özellikle sözsüz müzikte yakalanabilir. Romantik Çağ'dan önce aşağılanan sözsüz müzik, romantikler tarafından yüceltilir. Sözsüz müzik soyut, yaşama öykünmeyen, doğrudan bir ifade yolu sayılır. Söz, yazı ya da renklerdeki mevcudiyet çağırısı ve dünyeviliğe açıklık sözsüz müzikte bulunmaz. Bu tartışma için bkz. Isaiah Berlin, *a.g.y.*, s. 154, 155.

leşecek kadar cesaretli ve trajik bir tiplene olmalıdır; rahatını düşünmekten vazgeçmelidir. Ancak yine de romantik tip, gerçekliğin huyruğuna tam olarak teslim olmaz. Romantik tip, başka dünyalarla, sonsuzlukla söyleşide, kutsallıkla yüzleşmek için zorunlu alçakgönüllülüğten yoksundur. Ağır bir benliği vardır ve bu yüzden eline aldığı bir parça bozar, çarpıtır. Romantik, fazla büyümüş, kabarmış, taşkınlıklara açık benliğiyle, özellikle mistiklerde bulunabilecek sadelikten, sabırdan ve huzurdan yoksundur. Sonsuzluk, bu kibirli büyük özneyi içinde eritemez, dışarı atar. Hep kendi benliğine dönen, nereye gideceğini önceden bilen ve kendi niyetlerinden bu kadar haberdar bir kişiye, yaşamdışı varlıklar kendilerini pek göstermeyecek, suretlerini açmayacak, yüz vermeyeceklerdir.

Modernlikte Kutsalın Deneyimi: Bataille

Modernlikte mümkün olabilecek kutsallık biçimlerini arayan Georges Bataille, Sosyoloji Okulu için hazırladığı seminerlerde, Avrupa'daki kutsallık krizini aşma konusunda bazı çözümler önerir.¹⁸ Faşizmin, komünizmin ve liberal demokrasilerin yarattığı ya da bozduğu kutsallık ve maneviyat biçimlerini tartışır. Temsili politikanın, kurumlaşmış dinin ve akademi merkezli bilgi biçimlerinin dışında bir kavrayış dile getirir. Bataille bu seminerlerinde, Durkheim'ın "kutsalın belirsizliği" konusundaki tezlerini, Mauss'un "karşılıksız armağan" ve "genel ekonomi" üzerine çalışmalarını temel metinler olarak ele alarak yeniden okur. Bu metinler üzerinden dünyevi ve akılcı bir zamanda ortaya çıkan akıldışı görüngülerin doğasını açıklamaya çalışır. Bataille'in yapıtı akılcı, aydınlanmış görünen toplumların nasıl olup da faşizme evrilebildikleri konusunda ipuçları da verir. Ona göre "aydınlanmış" bir medeniyetin merkezinde yaşanan faşizm olgusu, gündelik ve akılcı hesapların ötesinde, belirsiz, "tümüyle başka" bir alana işaret eder.

Bataille ve arkadaşlarının yeniden okudukları Durkheim'ın çözümlemesi içinde dinsel yaşam bir belirsizlikte, dünyevi olanla ötedünyalı varlıkların birbirine dolandığı bir müphemlikte şekillenmektedir.¹⁹ Almanya'da 1930'lardaki kitlesel yürüyüşleri, yükselen faşizme ait ritüelleri izleyen Durkheim, dindışı bir dünyadaki değişik kutsallık kalıntılarının izini sürer. Ona göre dinsel etkinlik esasen, dünyevi şeylerle teması düzene sokan, saf ve kirli olan arasında kesin ayrımlar yaratan katı bir düzenlemedir. Dinsel etkinlik, biçimsiz bir akış ve karmaşa içinde, temel bir ölçü ve kozmik bir be-

18. Bataille'in, Caillois, Klossowski, Quenau ve Leiris'le birlikte oluşturduğu gizli topluluk (*College de Sociologie*, 1937-1939).

19. Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, Oxford: Oxford World Classics, 2001.

lirlilik yaratır, dünya üzerinde sınırlar yerleştirir. Ancak simgesel bir düzenin kurulduğu ve yaşamla ölümün yüz yüze geldiği bu aralıkta bir müphemlik açığa çıkar. Bu ara mekânda kutsal sayılan ile dünyevi varlıklar arasında belirgin bir sınır kalmaz. "Gerçek kutsallık" deneyiminin yaşandığı ara mekânlardaki bu belirsizlik, mistik deneyimin eriştiği sürekliliğin, korkuyla karışık esrimenin karşılığıdır. Dinsel deneyimin sınırında, kutsal ve dindışı içerikler fark-sızlaşır ve zorlanmadan birbirine dönüşebilirler. Bu deneyimin yeri Bataille için "içsel deneyim"in, "teopatik durum"un mekânıdır. Örneğin mistikler, bu düzeye eriştiklerinde bir hiçliğe, boşluğa açılır, "kendinde" ve "yerinde" bir nesneye erişemezler. Panteistik görüşte bu hiçlik, tanrının suretiyle, "tanrısal şeylerle" veya *monad*'larla, *minima*'larla doldurulur. Oysa Bataille için buradan sonrası, ileride değindiğimiz gibi, *heteroloji*'nin ve "genel ekonomik" işle-yişin alanıdır.

Bataille, modernliğin kutsallık biçimlerini tarif ederken, farklı dindarlık biçimleri üzerinde durur. Ancak çoğu zaman dünyevi bir dinselliğe işaret etmektedir. Modern zaman aralığında mümkün olabilecek bir dindarlık, maneviyat arayışı içine girer. Ona göre dindarlık, tüm zamanları aşan bir deneyimdir ve her farklı dönem kendi dindarlık biçimine sahiptir. Böyle bir dindar tiplemesini ararken de, toplulukların altında kaynaşan "tümüyle başka" dünyaları anlamak ister. Onun yazılarına yukarıdan bakıldığında görülen "açık saçıklık", pornografik düş gücü de, bu görünenin altını yoklama çabasının sonucu gibi durmaktadır. Bu metinlerdeki "ölçsüzlük" ve "edepsizlik", Bataille'in temel izleğidir. Modern düşünce ve yaşam biçimlerinin altındaki akışa, düşüncenin gerçek ölçüsünü aldığı "dolaysız malzeme"ye, "maddi bedensel düzeye" dokunmak ister. Şekilsiz artıklarla fazlaca uğraşır. Dinsel, ekonomik ya da sosyal dünyaya ilişkin metafiziklerin dışında kalan ve bu yüzden mide kaldıran fazlalıklara, aşırılık biçimlerine odaklanır. Dışarıda, ya da öte tarafta bırakılmış olandan yayılan "edepsizlik"lerin kaynağıyla, türdeş olmayan, "heterojen" artıklarla ilgilenir.²⁰ Heterojen malze-

20. Maurice Blanchot, Bataille'in edepsizce olana yönelik yoğun ilgisini onaylamaz. Blanchot'ya göre edepsiz kişide tüm ahlaksal ölçüler son bulur; bu da başkasını hesaba katan bir etiğin oluşmasını engeller.

me, "kısıtlı ekonomiler" tarafından dışlanan, şekilsiz ve parçalı şeylerdir. Tüm düzen ve yapılar kendi artıklarını üretirler. Örneğin tektanrılı evren tasarımları ve dinbilimlerinde, *logos*'un ya da *ke-lam*'ın içine sıkışıp kalmış bir kutsallık alanı güvenceye alınırken, mistik bir görüyle yakalanabilecek "aşırı" içerikler dışarıda bırakılır. Aynı şekilde modern ekonomik işleyişin failleri de faydalı, kullanışlı ve akılcı hesaplara odaklanarak, "verimsiz harcama"yı, "koşulsuz armağanı" ve adakları dışarıda bırakacaklardır. Sonradan tanımlayacağımız gibi, "genel ekonomi", görünür olanın altındaki "büyük alışveriş" in tanımıdır. Böyle bir ekonomik işleyiş, işe yaramaz, artık malzemelerin değiş tokuşu, alışverişi üzerinde kurulur. Bu büyük alışverişin sonuçları çoğu yerde akılcı hesaplara uymaz. Bu yüzden Bataille'in düşüncesine kulak verdiğimizde, "güvenceli alışverişler" içinde beklenmedik şekilde ortaya çıkan, sözelimi toplama kampları türünden toplumsal hezeyanların ne tür bir işleyişin sonucu olduğunu açıklama şansını elde ederiz.

Bataille'in yapıtı, yüzyıl başında Avrupa'da yaşanan krizlere ve faşizmdeki yükselişe bir cevap gibi de okunabilir. Ona göre faşizm, modern Avrupa düşüncesi ve metafiziğindeki çıkmazlıklara ya da sıkışmaya doğrudan bir cevap sayılmalıdır. Bataille'in düşüncesinde faşizm, kendi gündelik çıkarlarının ve hesaplarının ötesinde, "mitolojinin düzeni olan içten düzen" içindeki ödevlerini bilen bir insan topluluğu yaratma çabasıdır. Toplulukları içine kapanık bireyler halinde bölen bir işleyişe tepki olarak faşizm, "sapkın" bir toplumsallaşma önerisi gibi de görülebilir. Modern düşüncenin geçersiz kıldığı mitik yaşam alanları faşizmle bedenleşir. Topluluklar, kendi yaşamları üzerinde güç sahibi olan "akıldışı" bir başka dünyayı yeniden şekillendirirler. Bu yüzden faşizm, silinmeye başlayan bir kutsallık çerçevesini yeniden tanımlama yolunda bir öneri taşır. "Kutsallık-sonrası", dünyevi bir toplumun, yeni maneviyat kâlıpları ve ikonografi arayışının da doğrudan bir sonucu sayılmalıdır. Modern demokrasilerin ve komünizmin sağlayamadığı bir hareketliliği ve iletişimi bedenleştiren faşizmde, modern insan, kutsal olanın taşıdığı yaptırımların ve sorumlulukların arasına yeniden ve zor kullanılarak yerleştirilmeye çalışılır.

Faşizm, tümüyle dünyevi, "aydınlanmış" bir yaşamın olanaksızlığını da kanıtlar. Akla sığmayan bir başka dünya, görünmese de,

dünyevi ilişkileri sarmalamaya devam etmektedir. Faşizm, bir aşırılık biçimi olarak, dünyevi yaşamın dışına atılan karartıların, hayaletlerin geri dönüşlerini de temsil eder. Faşizmdeki şiddet, "ayrık şeyleri" birleştiren bir güç gibi işleyerek, dünyevi ilişkilerden geri çekilen "vahşet" katını yeniden ortaya çıkarır. Ötedekiyle, burada olmayanla, organik bir cemaat yaratmak adına zorla iletişim kurar. Böylece kişiler, sınırsız bir egemenliğin bedenleştiği bir devlete yapışarak, tek bir bünye gibi, "aşırı politik" failer halini alırlar.

Ayrık ve bir başına duranların "büyük yaşam akışı"na katıldığı yerde, sınırsız bir içkinlik alanı, "içtenlik düzeni" ortaya çıkar. Ancak faşizm, tüm toplulukların yaslandığı bu içtenlik düzenine şiddet ve savaş yoluyla varmak ister ve "düzensiz bir fıskırma"ya yol açar. Bu yolda yapılan "savaş, gözüpek bir ilerlemeyi temsil eder ama bu ilerleme düşük niteliklidir".²¹ Faşizmdeki şiddet, içine aldığı faileri "zararlı bir içtenliğe teslim eder". Bataille yine de savaşı destekleyecektir; "ikiyüzlülük ve erkeklik eksikliğinin maskesini çıkarmak" için savaşın zorunlu bir şiddet biçimi olduğunu düşünür. "Tanrısal görkem" ve gerçek bir "içtenlik" için "cinayet"in ve "kurban verme"nin zorunlu olduğunu düşünür. Ancak yüzyılın savaşları onun bu beklentilerine cevap vermez: "20. yüzyıldaki savaşların aşırı bir boşalım izlenimi verdikleri doğrudur. Ama korkunçlukları ne kadar büyük olursa olsun, bu boşalım ölçülüdür. Bunlar, disiplin içindeki eksiksiz bir alçaklık olmuştur."²² 20. yüzyılın büyük savaşları modern yaşamın dışarıda bıraktıklarıyla gerçek bir "iletişim" kuramamış, sonunda yine "akla teslim olmuş", gündelik hesapların oyalayıcı dünyasına geri dönmüştür.

D. H. Lawrence da savaş için benzer ifadeler kullanır: "Bu savaşta yıkma, parçalanma ve ölüm yoluyla bütünleşmeyi, yetkinleşmeyi değil, tamamen yok olmayı seçmiş bulunuyoruz."²³ Savaş "erkekliği" yeniden inşa edememiştir. Hatta D. H. Lawrence, Bataille'in ötesine geçerek, kişinin kendi hayvan tarafıyla uzlaşabileceği bir olanak olarak söz eder bu savaştan. Hayvanlığın, uygar insa-

21. Georges Bataille, *Din Kuramı: İnsanlaşma Sürecinde Din'in Oluşumu*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe, 1997, s. 46.

22. Georges Bataille, *Eros'un Gözyaşları*, çev. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe, 1997, s. 68.

nın alter-egosu, arka yüzü olduğunu düşünür. *Aaron'un Asası* adlı yapıtında, koru bekçisi Annable'in ağzından kendi metafiziğini belirgin bir şekilde açar: "Yozlaşmamış dürüst bir hayvan ol; içgüdülerine uy."

"Hayvan-oluş"un ayırt edici yanı, üreme ve boşaltım işlevlerinin henüz birbirinden ayrılmamış olmasıdır. Bitişik bu işlevleri insan ne kadar birbirinden ayırırsa o kadar uygarlaşmış sayılır. Ne var ki Lawrence'ın püriten, tutucu bir yanı da vardır. Ona göre, Viktor-yan bir sofulukla, ölçüsüz cinsellik aynı bozulmanın iki yüzünü gösterir ve her ikisi de "sağlıksız" bir medeniyetin işaretleri sayılmalıdır. Gerçek bir "kurtuluş", erkek cinsinin özgür ve sağlıklı hale getirilmesiyle olanaklıdır. Lawrence için, erkeklerdeki hayvani tarafı, doğal dürtüleri ortadan kaldırmaya çalışan kadınlar, bozulmanın ve dolayısıyla uygarlığın gerçek failleridir. Bu durumda uygarlık kadınlaşmanın bir başka ifadesidir. Ancak, "kadın" ve "dişi"yi birbirinden ayırır.²⁴ Dişiliği gerçek bir erkeği tamamlayacak ilke gibi tanımlar. Erkekliğin kendi sınırını görmesi, uygarlığın ötesindeki "yaşamın insansı olmayan niteliğinin heybetini", "bilinmeyenin kıyısını" görmesi için dişi varlıkla gerçek bir birleşmeye ihtiyacı vardır. Dişi, Lawrence'ın gerçek erkeğinin kozmik çiftidir ve bu ikisi birlikte, kaybedilmiş olan pagan uyumu yeniden yakalama şansına sahiptir. Bunun yolu da sevişmedir: "Cinsel ilişki, bilinmeyene anlık bir geçiştir." Kendi kozmik eşini bulmuş "doğru çiftler" arasındaki bu sevişmenin sonucunda, "Kadın ile Erkek'i kendinde birleştirip bağdaştıran, üçüncü bir güç, yeni bir ilke, başka bir istenç oluşacaktır".²⁵

D. H. Lawrence ve Bataille için savaş, Batı'nın kendi üzerine kapanışını açacak bir olanaktır. Modern uygarlığın erkeklikten uzaklaştıran etkisi ancak bir yıkımla ve savaşla ortadan kaldırılabilir. Erkekliğin, savaşın, modernlik karşıtlığının harmanlandığı, fa-

23. Frank Kermode, *Lawrence*, çev. Kemal Özyurt, İstanbul: Afa, 1993, s. 43, 44.

24. Sonradan bu ayrımı Baudrillard da yapar ve "dişiliği" pederşahi düzen için gerçek anlamda bir fark, başkalık ve baştan çıkarma nüvesi sayar: *Baştan Çıkarma Uzerine*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

25. Lawrence'dan alıntılan Frank Kermode, *Lawrence*, çev. Kemal Özyurt, İstanbul: Afa, 1989, s. 13.

şizme yüz veren bir düşünce eğilimidir bu. Savaş, dirimin, yaşam enerjilerinin açığa çıkmasını engelleyen tortuları temizleyecek, uygarlık için (tabii ki Batı uygarlığı için), "çok geniş çaplı ve ıstıraplı bir kültürel sağaltım süreci"ni yaratabilecek bir şiddete sahiptir. Lawrence savaşı kökenlerini unutmuş, efsaneleriyle bağlantılarını kesmiş uygarlıklar için "çok geniş çaplı ve ıstıraplı bir kültürel sağaltım süreci" sayarak onaylar. Ona göre savaşın sonunda "dünyanın yeni mimarisi" ortaya çıkacaktır. Savaş, doğurganlığını, yeni ve yaşamsal olanı yaratma yetisini yitirmiş, dünyasını kendi kabuğundan ibaret sayan "kınkanatlı" varlıkların doldurduğu bir coğrafyanın yenilenmesine aracı olacaktır. Savaş, yozlaşmanın ve yıkımın en doğrudan ifadesi olarak, "bozunmuş" her şeyi ortadan kaldırarak, yeni yaşamların büyümesi için boş bir yüzey açacaktır.

Yozlaşma, çürüme, çözülme, imha yenilenmeyi çağırır, üzerimizdeki ölü kalıplarını bizim yararımıza parçalar... Bozulup yozlaşmışlığın içine daha da batarak kendi sahte, düzmece evrenimizin dışına çıkabilir ve her şeye yeniden başlayabiliriz.²⁶

Lawrence'in kendi zamanının birçok başka düşünürü ve sanatçısıyla paylaştığı beklenti, savaşın "yaşamın doğal akışı" üzerinde gerili kabuksu yapıları ortadan kaldıracığı yönündedir. Onlar için savaş, insanlığın "körelmeye yüz tutmuş sinir merkezlerine işleyecek," ve var olan her şeyi birbirine karıştıracak, yeni yaşam olanakları için alan açabilecek bir güçtür. Savaşla birlikte yaşamı yeniden tanımlamak için bir yıkıntı alanı açılır. Topluluklar, yenilenmiş bir dirimle yeniden doğrulabilmek için, bu yıkıntıya katılıp yaşamın dibine kadar inmeli. Savaş, yaşamın inorganik düzeyine inebilmeyi sağlayacak vahşeti taşıyan yegâne araçtır. Var olan her şeyi kuşatarak, yaşam ve ölüm akışlarını birbirine katacak, uzlaşımsal sınırları hükümsüz kılacaktır. Yaşamın savaşla açılan bu mineral düzeyinde, yaşam ve ölüm belirtileri ayrışmadan bir arada yer alırlar. Bu sınırsız ayrışma düzeyine erişmek zorunludur ve buradan başlayarak, Lawrence'in yapıtlarında kurduğu metafiziğe uygun, "benzersiz insan" modeli inşa edilebilecektir. Öyle ki "bağırsaklarımızdaki ayrışma ve çürümenin, damarlarımızdaki yaratış ve yenileni-

şin bütünleyicisi" olması gibi, orta sınıf kalabalığının sahip çıktığı o derinlemesine değil de "sürtünmeli" ve "yüzeysel" ilişkilerin, "sıçan cinselliği"nin şekillendirdiği uygarlığın yok oluşu, Lawrence'ın *Ölen Adam* yapıtında tarif ettiği gibi, "ölümden yaşama geçiş" için zorunludur: "Uygarlığımızın en aşırı, en uç noktasına değin gitmeliyiz ki, ondan kendimizi kurtarabilelim" (160).

Ancak savaş ertesinde ortaya çıkan sahne, daha önce belirttiğimiz gibi bütün umutlarını kıracaktır: "Bu savaşta yıkma, parçalanma ve ölüm yoluyla bütünleşmeyi, yetkinleşmeyi değil, tamamen yok olmayı seçmiş bulunuyoruz."²⁷ Onun mesihçi düşüncesinin bir uzantısı olarak, yaşam ve ölüm akışlarını uzlaştırıp, bağdaştıracak bir güç böyle bir savaşın içinden çıkmaz; uygarlığın kınkanatlı sakinlerinin de "donuk camsı kabuk"larının dışına çıkma şansları kalmamış olur.

Bataille komünizmin, toplulukları harekete geçirmek konusunda savaşmayı göze almaktan çekinmeyen faşizmin gerisinde kaldığını düşünür. Faşizm, sapkın ve çarpık da olsa bir mitoloji ve ikonografi önermektedir. Oysa komünizm, tanrıtanımazlığı bir devlet politikası haline getirmesiyle, kalabalıklarla derinlemesine bir iletişim kuramamış, onların şiddet yüklerini boşaltabileceği aralıklar, kişilerin yazgılarıyla özdeşlik kurabilecekleri "ara biçimler" yaratamamıştır. Bataille, işler durumdaki komünizmin, faşizmin toplulukları "sevk ve idare" yöntemlerinden öğrenecek çok şeyi olduğunu düşünür. Faşizm, akıldışı bir bağlılığı taraftarlarına zorlarken, her türlü tanrıtanımazlığın bir tür sofuluk şeklini aldığı komünizmde, toplulukları sarmalayacak kutsallık biçimleri, mitik bir dünya kavrayışı yaratılamamıştır. Faşist idarede, yoldan çıkmaya açık heterojen içerik, güçlü bir devlet idaresi için yönlendirilir ve tüm yaşamı kuşatan bir politik irade ortaya çıkar.²⁸ Faşizm, yarattığı ya da beslediği dindarların hezeyanlarıyla daha da güçlenir. Totaliter irade, kalabalıklar arasında serbest kalmış yaşam enerjileri üzerine yerleşir. Oysa komünizm, böylesine güçlü bir bağlılığı ve ödev duygusunu yaratacak mitik bir çerçeve kuramamış, kaba saba, iş-

27. Lawrence'tan alıntılایan Kermode, *a.g.y.*, s. 62.

28. Walter Benjamin bu değişimi, "politikanın estetikleşmesi" olarak tanımlamaktadır.

lenmemiş, mekanik ikonları ve dünyevi panteonuyla kalabalıkları baştan çıkaramamıştır.²⁹

Bataille'in bir başka temel eleştirisi de modern felsefeye yöneliktir. Ona göre modern felsefe, kutsallığın gereği olan, var olanlardaki sınırsızlık ve sonsuzluk kavrayışıyla bağlantısını kesmiş, daralmış görünmektedir. Eksik bırakılmış olan sonsuzluğu yeniden tarif etme yönünde çaba taşıyanlar, sadece 19. yüzyıldan başlayarak yaşam felsefecileri ve romantikler olmuştur. Dile sığmayan, aklın almadığı, mitik, başka bir gerçeklik düzeyinden yalnızca onlar söz etmişlerdir. Oysa beşeri bilimler işe yarar, kullanışlı sorular ve cevaplarla uğraştıkça yoksullaşmışlardır. Gündelik "hesaplar" ve "işlevler" in dünyasında, felsefe de aynı araçsal kullanım içinde, "hakikatin nedensiz çağrısı"na, mutlak ve kişisiz olanın sahipsiz sesine kulak veremeyecek kadar kendi meşgalelerine gömülü bir haldedir. Modern felsefe böyle kendi kendine gönderme yaptığı, kendi sonlu mantığına kapandığı sürece, yalnızca cevaplayabileceği türden sorular sormaktadır. Bataille, "vesaire dünyası" içinde kaybolan felsefenin bu halini, bir "iletişim yokluğu" ve "kendi üzerine bencil bir kapanış" diye tanımlar.³⁰

Bataille'a göre mistik düşünce, bu kapanımı açabilecek bir güç taşır. Mistik temaları felsefi düşünce içinde bir "yara", başka olanla etkileşimi sağlayan bir açıklık gibi görür. Mistik düşüncenin içeriği olan "içsel deneyim", yaralanmış olmanın yarattığı kırılganlık ve geçirgenlikle, teolojik çerçevelere, hazır dindarlıklara sığamayacak türde bir "dinsiz içkinliğe" açılır. Mistik düşüncenin araladığı bölmeden, kendi üzerine kapanmış bütün metafizikler, teolojiler yırtılmaya, açık vermeye başlayacaklardır.

Bataille felsefi sofuluğun açık verdiği yerlere ilgi duyar; kendi kendine yeten, tamamlanmış gibi görünen düşüncelerle uzlaşamaz. Bu yüzden "büyük yapıt"lardan hem büyülenir hem korkar. Düşüncenin yörüngesini kapayan, son sözü söyleme heveslisi düşünsel bir kibirle, "patetik bir aydın" olarak uzlaşamaz.³¹ Bataille, özellik-

29. Bu tartışma için bkz. Carolyn Dean, *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan and History*, Londra: Cornell Univ. Press, 1992.

30. Bu yönde tartışmalar için bkz. Jean-Michel Besnier, 1996.

31. Bataille'a göre, Hegel tümüyle "tanrıtanımaz" ve dünyevi bir felsefi sistem kuran ilk kişi sayılmalıdır.

le Hegel'inki gibi büyük yapıtların boğucu kapalılığını açmak için kendi varlığını, yaralanabilirliğini, düşünsel kırılğanlığını kanıt olarak sunar. Hegel'in yapıtı onda böyle bir tepki, alerji yaratmaktadır. Kendi felsefesi böyle büyük, oturaklı yapıtların ilgilenmediği parçalarla, artıklarla beslenir. "Hayatımın –veya hayatımın başarısızlığının, dahası hayatımın oluşturduğu açık yaranın– tek başına, Hegel'in kapalı sisteminin çürütülmesi olduğunu düşünüyorum."³² Ona göre Hegel kendi sistemini, dokunduğu uç noktanın dehşetinden ve delirmekten korkarak oluşturmuştur. İmkânsızın alanına, başka olanın dehşet dolu mekânına geçmemiştir. Modern insanın büyüteç altındaki tavrıdır bu: Güvenceli varlık alanının ve mevcudiyetin ötesine geçmemek, olanla idare etmek: "[Hegel'den] geriye sadece küreğin sapı, yani modern insan" kalacaktır.³³

Bataille'in çokparçalı yapıtının kestirme bir özeti, ya da keskin bir önerisi yoktur. Ancak yazdıklarındaki "tedirgin edici tuhaflık", üstten bakıldığında, yukarıdaki pasajında olduğu gibi, Hegel'inki gibi büyük felsefi sistemlerin taşıdığı bir katarakt, bir kör nokta gibi görülebilir. Bataille'in metinlerinde dışarıda bırakılmış olana yönelik takıntılı ilgi de, bu hesaplaşmanın bir belirtisi gibi okunabilir. Bataille için bilimsellik ve ussallık, Hegel düşüncesinin de ele verdiği gibi, olabirinin sınırındaki müphemliğin ve şekilsizliğin, akılcı hesaplar ve ölçülebilirlik yoluyla üzerinin örtülmesi anlamını taşır. Belli bir konudaki çokbilirlik ya da uzmanlık biçimleri de bu anlamda bir "dinginlik" çabasının, vazgeçişin sonucudur. Modernlik, belirsizlik ile ölçülebilirliği aynı bünyede taşıyabilen benzersiz bir dönemdir. Modern düşünce, dile gelmez olanı temsil etme, ele gelmez olanı ölçme takıntısının genelleşmiş bir tanımıdır.³⁴ Bu yüzden ki kutsallık, Modernler tarafından önceden hiç olmadığı kadar muhasara altına alınmıştır. Modernlik, gündelik ve sonlu "tasarının varlık şekline sokulmasıdır". Heideggerce söylenirse, var olanlar ile Varlık'ın birbirine karıştırılmasıdır.

32. Bataille'dan alıntılan Jean-Michel Besnier, *İmkânsızın Politikası: İsyanla Bağlanma Arasında Entellektüel*, çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Ayrıntı, 1996, s. 87.

33. A.g.y., s. 63.

34. Modernliğin bu yönü için bkz. Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı, 2003.

Bataille'in ayırt edici yanı, mistik düşüncenin ayrıcalığı ile, hem felsefenin hem de teolojinin ötesine geçebilmesidir. Ancak Bataille, çileci bir mistisizmden değil, taşkınlığa, kendi varlığını coşkuyula tüketmeye yönelen bir mistik tavırdan yanadır: "Çileye karşı benim ilkem, en uç noktanın yoklukla değil aşırılıkla elde edilebileceğidir... Yabanılık çileden daha uygundur."³⁵ "Dünyayı, şansı, bedenlerin gerçeğini" yok sayan çileciler, dış dünyadan kurtulmak, bedeni ve zihni meşgul eden arzu nesnelerinden kopmak ister; kendi deneyimlerine kapanır, bedensel ve dünyevi olanı aradan çekmeye çalışırlar. Bu yüzden, "yöntemli bir bilgisizleşmenin" peşine düşen çilecilerin kendilerine uyguladıkları şiddet bile dünyaya farklı bir katılım biçimi sayılabilir. Bu yüzden "olabilirin sınırı"na kadar gidemezler. Mistik deneyimin nesneleşmemesi için, deneyim sahibinin bu dünyanın eşyasıyla az da olsa bağlantısını koruması gereklidir. Deneyim sırasında, "zekâ ve akıldışı yaşam arasında" kurulu bir dengede asılı durmak zorunludur. Tüm olabilirliği kat eden deneyim sahibi, dilsiz ve ifadesiz kalmamalıdır. Bir yarısı bu taraftayken, bir başka yarısı ötelere değmelidir. Bunun sonucunda ortaya çıkan her içsel deneyim bir ara biçim yaratır.

Bataille, modern zamanlarda olanaklı bir mistisizmin çerçevesini çizer. Yapıtında, özellikle "içsel deneyim" tanımıyla, dindışı bir çerçeveyi, "a-teolojik" bir kutsallık tanımını, içkinliği dile getirir.³⁶ İçsel deneyim, var olanların içindeki bir yaraya, "anti-kozmosta" saklı demonik bileşenlere dokunma belirtisidir. Acıyla ve dehşetle yaşanan bu zorlu deneyim sırasında, gündelik yaşamın içindeki bir kesikten beklenmedik bir iletişim aralığı, gündelik telaşın dışarıda bıraktığı bir başka dünya tasarımı ortaya çıkar. Bu aralıktan içeri yabancı ve başka olan girer. Ama deneyimin çıkış yeri yarı-dünyevi bir ara mekândır. Bataille'in "içsel deneyim"den anladığıyla, mistisizmin bilinen öğretilerinin ters düştüğü yer de burasıdır: Bataille, gündelik ve alışılmış olanı paranteze almaz. İçsel deneyimin sahibi, çok güvenmese de, hazırdaki bilgisini ve dünya görgüsünü

35. Georges Bataille, *İç Deneyim*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: YKY, 1999, s. 42, 44.

36. Ancak "a-teoloji", ateizmin öğretilerinden tümüyle farklıdır. Ateizmdeki tepkili ve kutsallığa yönelik alerjik duruş "a-teoloji"de bulunmaz.

yanına alır, "mutlak bir bilgisizlik"le yola çıkmaz. "Özne deneyde her şeye rağmen varlığını sürdürür."³⁷ Ancak deneyim sırasında benlik ayrışmaya başlar, kişilerüstü bir dünya açılır: "Kendimizi kaybederiz, unuturuz ve kavranılamayan öte tarafla iletişim kurarız," ve önümüzde "dayanılmaz bir hiçlik" açılır. Sözgelimi, içsel deneyimin doğrudan verileriyle ortaya çıkan "şiir yabancı olanı getirirse, bunu alışılmışın yoluyla yapar. Şiir, yabancıda eriyen alışılmıştır ve biz de onunla birlikte eririz". Şiiri kuran sözcükler ve imgeler, "onları bilinene bağlayan nesnelere yapışmış ve daha önce hissedilmiş coşkularla yüklüdür". İçsel deneyim dile getirilebilir olmalıdır; deneyim sahibi bir boşlukta kaybolmadan, gittiği yerden hatıralarıyla beraber geri dönebilmelidir. Çünkü, "daha ileride kafa patlar" ve geriye anlatacak bir şeyler kalmaz. Bataille için, az da olsa bir akliselimin olmadığı, "dile getirmenin eksik" kaldığı mistik boyutlar içsel deneyimin mekânı sayılamaz. İçsel deneyimin mutlak dünyevi, müspet, maddeye değen bir tarafı olmalıdır.

Bataille'in düşüncesinde "tasarılar"ın, gündelik "akıl oyunları"nın dünyası, tüm mistik öğretilerde olduğu gibi bir tür erteleme, oyalanmadır. "Bilinen nesnelerin düzlemi"ne, "dışarının mekaniğine" ve uğultusuna gereğinden fazla kulak verenler, "mutlu bilinçleri" içinde kapalı kalırlar. Ancak mistik deneyimdekinden farklı olarak, geçici yararların ya da tasarıların dünyasından çıkış, yine dünyevi olanaklar içinden gerçekleşebilir.³⁸ Dünyevi oyalanmanın çevrimi bir mesih tarafından, ya da kutsal kelimayla kırılmaz burada; yine dünyevi olabilirliklerin, "vesaire dünyası"nın içinden gerçekleşir. Herhangi bir esenlik projesi de yoktur: "İçsel deneyin, onu doğrulayan ne bir amacı, ne de bir otoritesi vardır."³⁹ Deneyimin kendisi bir "otorite", bir geçerlilik ölçüsü sayılmalıdır. Deneyim sahibi büyük ve azametli bir üst düzeye erişmez, daha çok derinliksiz ve tanrısız bir içkinliğin içindeki anlam yoğunluklarına, olanaklarına, izlerine değip geçer. İçsel deneyim, varlığın ele gelir bir görün-

37. Georges Bataille, *a.g.y.*, s. 27, 32, 80.

38. *A.g.y.*, s. 66. Benzer şekilde, harici tasavvuf geleneklerinde sürekli varoluş, dünyevi görüngülerin geri çekildiği, süfli dairenin dışına çıkıldığı, kutsallığın suretinin tüm yeryüzüne dağıldığı zaman gerçekleşir.

39. *A.g.y.*, s. 72.

tüsünden, hakikatin ışımından çok, mevcudiyete sığmayan Varlık'ın "hiçbir yerde"liğinin ortaya çıkmasıdır. Çünkü Varlık, kendini izleyene, "esinlenen kişi"ye ancak çarpık temsillerle, yanlış anlamalarla görünür.

Bataille, "içsel deneyim" yoluyla her türden sonlu ve dünyevi yapının kendi dışarısına değdiği yerde açılan yaraları, kendi kendilerine yaptıkları göndermelerle büyüyen anlatıların içindeki kısa devreleri araştırır. Düzenin ve yapının sakladığı ölçsüzlüğü ve bozunmayı arar. Ancak böyle deneyimlerin peşine düşenler huzur bulamazlar.⁴⁰ Deneyim sahibi, çoğalmanın ve doğurganlığın yanında, ölümün ve yok oluşun da izlerini sürer. Bataille'in erotizm ile ölümlü, ısrarla birlikte anlama çabası da buradan gelir; başka ve farklı olan, kapalı yapıların ve anlatıların içine, çoğalma ya da eksilmelemlerle taşınır. Modern-sonrası düşünürlerin Bataille'da cazip buldukları yan da bu "fark" ya da onun kendi deyişiyle "lanetli yan" vurgusudur. Güvenli görülen yapıların dışarıda bıraktığı "lanetli yan", Bataille'in geçici "pıhtılaşmalar" saydığı metafizik düşünce yapılarını dışarıyla iletişime zorlar. Lanetli yan, sapkınlığın, "heresiyo-lojik" tavrın esasını oluşturur. Lanetli yan, arada kalmış, hiçbir sisteme veya düzene sığmayan şekilsizlikler, artıklar, "bilinmezle bizim aramıza giren" "yoksul araçlar"dır. Lanetli yan, hesapların dünyası, var olanların ölçülebilir dizisi içinde, işe yaramaz, "komik biçimde kullanımsız", "tasarıya indirgenemeyen şey"lerdir. İçsel deneyim sahibi kişinin dünyasındaki hezeyanların, "faydasız çalkantı"ların, "dağınık ve boş esriklikler"in sonucudur. Lanetli yan, düzenli görünen bir yaşam döngüsü içinde, var olanların arasına katılan "anti-kozmik" bileşenlerdir.

Bataille için kutsallık, sınırlanamaz bir açıklık anlamına gelir. Kutsallık, sürekli bir aşmanın, ihlal ve sapkınlığın sonucudur. Bu yüzden de belirli metinler ve ritüeller içine sıkışıp kalmaz. Kutsallık, dünyevi ya da ötedünyalı tasarımlardan kurtarılmış bir içkinlik

40. Georges Bataille, *a.g.y.*, s. 62, 63, 77. Bataille'a göre, Hegel, Blake ve Rimbaud bu yolda sınıra kadar gidip gördüklerine sırt çevirmişlerdir; Hegel bir sistem kurmuş, "ağır ve ürkek" Rimbaud ise suskunluğu seçmiştir. Oysa Pascal, Van Gogh ve Dostoyevski dehşetli ve şeytansı olana daha fazla gömülmekten geri durmamış, her biri "kendi çatlağını" aramışlardır.

içindeki aşırılıkların genel tanımıdır. Başlangıçta tüm dinlerin kaynağında aşırı görüngüler bulunsa da, zamanla bu aşırılığın kendisi bir tür aşkınlık, bir üst anlatı şeklini alır ve müminlerin üzerine kapanır. Bataille, gerçek bir kutsallık alanının, iki tür bağınazlık saydığı, dünyevi bir hesap dünyası ile, kelamı ve adabı belli bir dindarlığın arasında kaldığını düşünür. Gündelik bir telaş ile sofuca bir dindarlık arasında sıkışmış modern topluluklar için ara mekânlarda saklı bir kutsallık arar. Üzerini herhangi bir tanrı soyutlamasının kapamadığı, hiçbir sofuluğun tutunamadığı, dindışı, a-teolojik bir kutsallık alanıdır aradığı. Dünyevi koşuşturmanın dışında ve özellikle tektanrılı anlatıların açık verdiği yerde, başka dünyalarla iletişim aralığını yoklar. Bu aralıkta var olan her şey "can çekişir" ve "kutsal bir korkunçluğa" açılır, "boş dehşetin sınırında" dolaşır. Kutsal olanı açığa çıkaran "gerçek iletişim" düzeyinde bulunmanın belirtisi, "kalbimizi sıkın" dehşet ve tiksindir: "Her iletişim, intihara veya cinayete benzer. Kasvetli dehşet buna eşlik eder, tiksinti bu iletişimin işaretidir... Tiksinti içimizdeki başarısızlığa uğrayan şeydir, sabit unsurdur... Tiksinti, utanç, mide bulantısı, bilginin tarafında kalır."⁴¹

İletişimle açığa çıkan ve metafizik güvencelerin dışında kalan şekilsiz varlıklar mide kaldırır. Ama Bataille'a göre bu tiksintinin kendisi dışarıda bırakılmış bir şeylerin izi üstünde bulunmanın ve "doğru yol"da olmanın belirtisi sayılmalıdır. Tiksinti kendi dünyamıza sığmayan fazlalıkların, aşırılıkların sonucudur.

Gerçek iletişim, kutsallığın açığa çıkışının kanıtıdır. Ancak Bataille iletişimi tarif ederken ihtiyatlı davranır ve gündelik iletişimle, kutsallığa dokunma belirtisi saydığı iletişimi birbirinden ayırır. Ona göre iki iletişim şekli, "zayıf" ve "kuvvetli" iletişim vardır. Kuvvetli ya da gerçek iletişim, "kendi varlıklarını tehlikeye atmış, ölümün, hiçliğin sınırına yerleşmiş varlıkları gerektirir."⁴² Oysa yaşamla ve ölümlle yüzleşilen trajik iletişimden farklı olarak "zayıf iletişim"de bir geri çekilme, "erkekçe" olmayan bir şeyler vardır. İletişim kuramayan varlık "bencilce" kendi üzerine kapanır. Zayıf bir

41. Georges Bataille, *Nietzsche Üzerine*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Kabcacı, 2000, s. 99, 220.

42. A.g.y., s. 46.

iletişimde aynı olanla, tanıdık varlıklarla kurulan ürkek bir etkileşim vardır.⁴³ Bataille, insanların kendi aralarında alışkanlıkla kurdukları gündelik iletişimi göz ardı etmez ama esaslı iletişimi, "belirsiz varoluş"la kurulan ilişki olarak görür. Ancak, böyle bir iletişimde, dehşeti göze alabilecek bir cesarete sahip olmak zorunludur. İletişim kuran, benliğinin erimesini, bildiklerinin silinmesini ve güvencelerinin kaybolmasını göze almak durumundadır. Bataille için bu durum, "yaralanmak" ve "kirlenmek" anlamına gelir: "İletişim yokluğu kuşkusuz en kınanılacak olanıdır. Ama, insanları yaralamadan ve kirlletmeden yapılamayan iletişim de suçludur."⁴⁴ Böyle bir iletişimde taraflar, "bütünlüğünü, saflığını tehlikeye atarak" söyleşebilirler. Bu söyleşi boyunca, "kendi dışlarına eğilmiş varlıklar", bir yara üzerinden iç içe geçerek şekilsizleşir ve geçirgenleşirler. "İletişim ancak *kendini tehlikeye atan* –parçalanan, durdurulan, hiçbirlerinin üzerine eğilen– *iki varlık* arasında gerçekleşebilir."⁴⁵

"Gerçek iletişim" yoluyla açığa çıkan bilgi, malum olanın yenisinden dile geldiği "malumat" değil; tekin olmayan, bilişsel sınırları aşan bir bilme biçimine uygun düşer. Böyle bir bilgi mistik, batını bilgi biçimleriyle benzer sayılabilir. Ancak bu içerik, bütünüyle gizemli bir öğretinin içine de yerleştirilemez. Bilgi, dünyevi bir tasarımın izlerini taşımaya devam eder. Bataille'in anlattığı, mistik düşünürler gibi, ötedünyayla ayrıcalıklı bir iletişim değildir; daha çok "olabilirin sınırları"nda, diyalektik tasarıların kapsayamadığı açıklıklardan söz etmektedir. Gerçek iletişim hesaplanabilir, sınırlarını aklın koyduğu bir varlık dünyasının dışında bir yerlerde aranmalıdır. Bataille, daha çok "yöntemsiz aydınlanma" anlarından söz eder. Örneğin, Zen Budizminde *satori* denilen aydınlanma ânını tanımlarken, kendisinin gerçek mistik deneyimden ne anladığını da dile getirmektedir: "Kavranabilir hiçbir yöntem *satori*'ye ulaşmayı sağlayamamaktadır. *Satori*, öngörülemeyen bir tuhaflığın harekete

43. Erkeklik vurgusunun yapıldığı bu noktada, Bataille ve D. H. Lawrence arasında tam bir yakınlık kurulabilir. Lawrence da "gerçek" cinselliği "sürtünmeli" cinsellikten ayırmak için benzer ayırım noktaları belirler. Bu tartışma için bkz. Frank Kermode, *Lawrence*, çev. Kemal Özyurt, İstanbul: Afa, 1989.

44. Georges Bataille, *Nietzsche Üzerine*, s. 46.

45. A.g.y., s. 48.

geçirdiği ani bir rahatsızlık, bir açılıştır."⁴⁶ Böyle bir noktaya değebilme için, yoğun çileci deneylere girişmeden, konuşmaya, söz bolluğuna ve "insan olmaya" son vermenin yeterli olabileceğini düşünür: "[Sessizlik] tüm sözcükler içinde en sapkın ya da en poetik olanıdır."⁴⁷ Üstelik bu çabanın sonundaki beklenti, mistik öğretilerde olduğu gibi huzur veren bir esenlik değil, "aşırı dolu ve köpüren enerji"siyle "lanetli pay", "hezeyan içindeki insani yapı"dır.

Bataille'in "kutsallık alanı" olarak tanımladığı yeri, iyilik ve güzellik nesneleri doldurmaz. Kutsallığın geniş boşluğunu, insani yapıyı aşan, "ölçülemeyen şeyler" ve "parçalı şeyler" doldurur. "Tanrısal şeyler" yan yana geldiklerinde herhangi bir iyilik ve güzellik idealini doğrulamaz, temsil etmez, örneklemeler. Bataille'in tanımladığı kutsallığın, tüm var olanları kucaklayan kural koyucu bir merkezi yoktur. Bu yüzden kutsallıktan anladığı, mistik öğretilerdeki panteizmden farklıdır. Her ne kadar Sartre, Bataille'in mistisizmini kestirmeden "kara bir panteizm" olarak tanımlamış olsa da, Bataille'da farklı bir mistik içerik vardır. Panteistik görüde, kutsallığın suretini taşıyan tüm suretler, varlık parçaları, bütünde bir tanrısallığı doğrularlar. Oysa iletişimle ve "içsel deneyim"le ortaya çıkan "teopatik durum" içinde, "iyinin ve kötünün ötesinde"ki bir yalnızlık içinde dolanan sayısız kutsallık biçimleri vardır. "İçkinliğin –veya teopatik– durumun içinde, hiçliğe düşmek zorunlu değildir." İçsel deneyimin sahibinin bilinci tam olarak aradan çekilmez. Bu alanı kutsallığın parçaları olan "heterojen şeyler" doldurur. Heterojen parçalar, iletişim kurmadan, başka parçalara eklenmeden var olamazlar. Bu yüzden heterojen parçalar, *monad*'lar ya da kendine yeten varlık ve mevcudiyet kipleri de sayılamazlar.

Bataille, kendi mistisizmine, herhangi bir tanrı kavrayışını yerleştirmekten kaçınır. Nietzsche'yle başlayan, "ahlaksal amaçtan ve bir Tanrı'ya hizmetten bağımsız", amaçsız bir genişliği ve sonsuzluğu dile getirmek ister. Zaten kendisi "hariç", herkesin Nietzsche'yi "maskaraya çevirdiği"ni düşünür ve kendisini Nietzsche'yle

46. A.g.y., s. 215.

47. Bataille'dan alıntılan Laslie Anne Boldt-Irons, "Sacrifice and Violence in Bataille's Erotic Fiction", Carolyn Bailey Gill (haz.), *Bataille: Writing the Sacred* içinde, New York ve Londra: Routledge, 1995, s. 98.

"aynı deneyime, onunla aynı kayboluşa bırakmak" ister.⁴⁸ Onun gibi, metafiziklerin sağladığı güvenceli güzergâhların, dingin yolculukların dışında durmak ister. Bunun yoluysa, herhangi bir metafiziğin, büyük felsefi ve düşünsel yapıların alerjilerini ortaya çıkaran, "aşırılık", "kötülük" ve "kirlenme"dir. Bu sayede başka olanın ve dolayısıyla kutsallığın alanına geçilir. Kendi benlik kurgularına dolanan varlıklar ancak kirlendikçe başka dünyalarla buluşabilirler. Var olanlar arasına başkalarının katılması anlamına gelen iletişim, aşırılık, sapma ve "kötülük" yoluyla sağlanır. Yaşam ile ölüm arasına sokulan kurban etme etkinliği ve adaklar da varlıkları birbirine bağlayan bu ilksel cinayetin simgesidir. Her şeyin gündelik bir döngüye kapıldığı yaşamlar içindeki adak, dışarıya açılan iletişim aralıklarını temsil eder. "Şeylerin kalınlığını delen" kurbanın adandığı yerde, kutsal olanla bir etkileşim aralığı açılır. Kurban edilecek varlıkta açılan kesik, bu etkileşimin, iletişim aralığının, varlıklar arasındaki geçişimin dolayımı olan yaradır. Bu yara, yeryüzü sakinleri için bir soluklanma, "bütünlüklü" bir dünya tasarımıyla buluşma olanağı sağlar. Kurban vererek, dünyevi bir varlık zincirinin dışına çıkanlar, kutsal olanla aşırılık yoluyla buluşmuş olurlar. Kurban verildiği zaman, topluluğun parçaları "kendi içlerindeki varlığı tehlikeye atar" ve hem kirleten hem de kutsayan bir etkinlik üzerinden buluşurlar.

Durkheim'ın kutsallık tanımından yola çıkıldığında, kirleten veya kutsayan etkinliklerin çıkış yeri aynı yerde aranmalıdır. Bu haliyle, kötülük ve kirlenme Bataille mistisizminde, "yaşamın bir kaynağı olarak ortaya çıkar".⁴⁹ Benzer şekilde, cinsel etkileşimde karşılıklı olarak "birbirlerine geçirimli hale gelen" kişiler de "gerçek iletişim"de bulunabilecek bir aşırılık sergilerler. Bu yüzden erotizm ve mistisizm arasında kalın duvarlar yoktur. "Ortak olarak sahip oldukları yumuşak çirkefin içinde kendilerini kaybeden iki varlığın iletişimi" anlamına gelen cinsel birleşme sırasında taraflar, hayvansal olduğu kadar kutsal bir varlık katıyla da birleşir, "devasa bir yumuşaklığa" katılırlar. Cinsel etkileşimin tarafları, paylaştıkları boşluk aracılığıyla birbirlerine ve tüm başka şeylere karışırlar: "Bacaklarımızı açarak, mümkün olduğu kadar açarak, artık biz

olmayan şeyin, tenin, kişisiz, bataklık varlığının içine dalarız... Bir-birimize nüfuz ederek kendimizi inceltir ve yok ederiz."⁵⁰

Bataille'in sınırlarını çizdiği "içsel deneyim"de ya da dindışı es-rime zamanlarında, "insansal konum"un dışına çıkılır. İnsanı mer-kezine alan bir kozmolojinin dışında, "doğrudan" ve "içkin" bir dün-ya açılır. Sınırları kalkan, kenar çizgileri silinen bir dünyada, hay-vanlara ve marifet sahibi mistiklere ait bir "süreklilik" ortaya çıkar. Hayvanlara ve azizlere verilmiş bu süreklilik içinde, "kutsallıktaki hayvansallık" açığa çıkar. Aşırı durumlar bu yakınlığı daha da belir-gin kılar. Örneğin, bir beden kalıntısı olan insan cesedi, hayvana yaklaşıp kutsallaşır, "derin içtenliğe" geri döner. Bu durumda ölüm, beklenmedik şekilde, yaşama "doluluk katan", "olumlayan" bir şekil alır. Ölüm, "şeylerin düzenini bozarak", arada sıkışıp kal-mış "içtenliği" açığa çıkarır; gündelik yaşam akışlarını keserek ge-niş açıklıklar yaratır.

Bataille'a göre hayvanlar, sınırsız bir "içtenliğin" ya da içkinli-ğin içinde yüzerler: "Kurt için, dünya ile kendisi arasında süreklilik vardır."⁵¹ Bataille bu tanımını yeme-içme rejimleriyle anlaşılır kıl-mak ister. Sözelimi hayvanlar yediklerinden kendilerini ayrı tut-mazlar. Bir hayvan başka bir hayvanı yediğinde, onu kendi devamı sayar. Hayvanlar içine aldıkları ve dışına attıkları her şeyi kendi uzantıları sayarlar. Oysa insan, yiyeceğini karşısına alıp kendi be-ğenisine göre hazırlar, pişirir, ızgarasını yapar, haşlar ve ağzına at-tığını nesneleştirmeden, ölmesini beklemeden yiyemez: "En azın-dan sıradan koşullarda, insan, yediği şeye katılmayan bir hayvan-dır."⁵² İnsan yediklerinden artanı, dışkısını kendi ölü parçası saya-

50. A.g.y., s. 129, 165.

51. Georges Bataille, *Din Kuramı: İnsanlaşma Sürecinde Din'in Oluşumu*, s. 20.

52. A.g.y., s. 31. Jean Baudrillard da benzer ifadeler kullanır. İnsanın sadece görüntüsüne katlanamayacağı, yaşamının dışında bıraktığı, ölü varlıkları, bitkile-ri, cansız şeyleri yediğini, yamyamlarına değer verdiği, yaşamlarının içinde say-dıkları varlıkları yediklerini yazar. Eski Yunan uygarlığında insan yiyen topluluk-lar Diyonisos şenliklerinde kendilerinden geçerek çocuklarını parçalarlar, ama bunu yaparken yedikleri insanları ya da çocuklarını kendilerine eklemek, içlerine almak isterler. Bu tartışma için bkz. Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, Londra: SAGE, 1993.

rak, yaşam alanından uzaklaştırır. Oysa "içten" ve "kesiksiz" bir dünyanın varlıkları, kendi konumlarını dışarıda bıraktıkları bir gözle görüp kestiremezler. Böyle bir içkinliğin, "içinde varlıkların belirsizce kaybolduğu bir dünya"nın içinde insanca bir kavrayış olanaksızdır. Özne konumu ya da insanca bir görü, "nesnenin belirsiz sürekliliğini kesen" bir dış etkiyle ve ancak "özneler-nesneler düzlemi tanımlandıktan sonra" olanaklıdır.⁵³ Kişinin kendi hayvan tarafıyla buluşmasına engel olan özneliği, güçlü benlik duygusu, ancak kendinden geçme ile çözülecektir. Kendilerinden geçenler için, içeri ve dışarı arasındaki geçişimin yolları açılır ve buradan "terör, acı ve ölümün" yoğunluğuyla dolu, şeyleri birbiriyle buluşturan bir akıntı ortaya çıkar. "İnsandan kaçan" ne varsa bu akıntıya katılır.

Bataille'a göre kutsallığın açığa çıkışı, sürekliliğe ve "içtenliğe" geri dönüşle gerçekleşir. Kutsallık, kişisiz ve ayrımsız bir dünyanın aşırılık ve sapmalarla genleştiği "bir başka yer" açar. Oysa tektanrılı evrende, kutsallığa insanbiçimli şekiller verilir; kutsal olanın içkinliğiyle, aşkın varlık arasında keskin ayrımlar yaratılır. Toplulukların "gerçek kutsallık"taki aşırılığa, sapmaya katılarak harcayacağı yaşam enerjileri bu aşkınlık tarafından emilir. Böylece tektanrılı yapı, "toplumsal düzenin güvencesi olur".⁵⁴ Bataille'a göre "esaslı dinsel etkinlik, kişileşmiş veya aşkın bir varlığa (ya da varlıklara) değil, daha çok kişisiz bir gerçekliğe yönelir".⁵⁵ Yeryüzü böyle bir jestle birlikte, ucu kapalı, tümüyle gündelik ya da tektanrılı bir sofuluğa sıkışıp kalmış bir yer olmaktan çıkar. Kutsallığın açığa çıkışı, dünyevi hesaplardaki ve her türlü kısıtlı ekonomideki sınırlılığı ve sonluluğu kanıtlar. Bataille'ın temel önermelerinden biri de burada aranabilir: "Hayvansal ve tanrısal sürekliliği" hesaplara ve ölçülebilir olana "indirgeme" çabası yaşamı yoksullaştırırken, dünya üzerine "düzensizlik" katan deneyimler ve aşırılık biçimleri, ilksel genişliği ve açıklığı tekrar yaratabilir.

Ancak yine de umutsuz olmamak gerekir: "Şeylerin düzeni hiç-

53. Georges Bataille, *Din Kuramı: İnsanlaşma Sürecinde Din'in Oluşumu*, s. 24, 25.

54. Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings (1927-1938)*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1989, s. 252.

55. A.g.y., s. 242.

bir zaman içten düzeni sonuna kadar yok etmemiştir."⁵⁶ İçtenliğin ya da kutsallığın yüzünü gösterdiği yerde, "ayrık nesneler" tekrar bir araya gelir ve böylece, ilgisiz ve dağınık duran varlıklar, büyük "ortak yaşama" eklenir, "şeylerin düzeni"yle, "içten düzen" arasındaki ayrım ortadan kalkar. Bataille'ın "tanrısal görkem" ya da "mitolojinin düzeni" saydığı "içten düzen", gündelik hesapları ve eşyanın doğasını bozar. Kutsalın deneyimini yaşayan için, yeryüzüyle kurulan "ayrık ve donuk" ilişki yeniden şekillenir.

56. Georges Bataille, *Din Kuramı: İnsanlaşma Sürecinde Din'in Oluşumu*, s.

Tanrısız Bir Sonsuzluk Arayışı: Heidegger

Sonsuzluk, büyük ve esaslı bir ölçüdür. Bir sanat yapıtının, etik bir önermenin, politik bir eylemin ölçüsünü aldığı büyük, geniş bir göndergedir. Estetik ve etik yargılar bu düzeyde anlam taşır; güzelin ve iyinin bir tarifi, karşılığı olur. Sonsuzluktan kopan ve dünya üzerine gölgesi düşen izler, doluluğun ya da boşluğun bir çeşitlemesi, indirgenemez ve karşılaştırılmaz bir değişkesi halini alırlar.

Din adamları, sanatçılar, bilimciler, felsefeciler ve hatta siyasetçiler, verimli bir genişliğin, sonsuzluğun üzerine yerleşerek, bu boşluğa çerçeveler çizer ve sınırsız olanı, belirli varlık kipleri için kendilerine mal ederler. Boşluk ve sınırsızlık bu şekilde görülebilir, ellenebilir ya da en azından düşlenebilir duruma gelir. Din, sanat, bilim ya da felsefe yazıları ve resimleri, sonsuzluğu, sınırsızlığı anlaşılır kılarak dünyevileştirir, yeryüzü sakinlerinin zahmetsizce erişebilecekleri yakınlığa çekerler. Yazıların, metinlerin yarattığı ikincil soyutlama düzeyiyle, sınırsız kuşatan bir metafizik ortaya çıkar ve dünya kendi üzerine kapanır.

Her ne kadar dünyeviliği Avrupalı'nın Rönesans'la başlayan ve bilinçli bir şekilde deneyimlediği bir yaşam biçimi, kültürel motif olarak tanımlasak da, dünyevileşme, kişinin yeryüzüne yerleşme ve maddi varlığını anlamlı kılma çabasının kaçınılmaz sonucudur ve evrene kazınan ilk işaretle birlikte başlar. Dünyevilik, bir büyük mevcudiyet olarak Dünya ile yapılan simgesel alışverişin sonucudur. İtalo Calvino, bir hikâyesinde⁵⁷ ilk simgesel kazıntıyla başlayan ve çoğalan simgesel düzeylerin tarihini anlatır. Calvino, bu kozmik hikâyesiyle sanki dünyevileşmenin aşamalarını da sıralar.

57. İtalo Calvino, "Uzayda Bir İşaret", Murathan Mungan (haz.), *Ressamın İkinci Sözleşmesi* içinde, İstanbul: Metis, 2005 (1998), s. 148-55.

Başlangıçta, "hiçbir şey diğerinden değişik değildi", ancak ilk kazıntıyla birlikte evrenin bir odağı olur. Sonraki diğer işaretler bu odağa yakınlık ve uzaklıklarıyla tanımlanırlar. Zamanla ilk işaret gözlerden uzaklaşınca, diğer işaretler, kendi sonlu varlıklarını ve kısımliliklerini unutarak, "ferdilik"lerini odak saymaya başlarlar. Bu işaretler ummanı içinde, "temel bir ilke"den yayılan kuşatıcı içerikler kaybolur. Her işaretin kendi tutarlılık düzlemi vardır artık. İşaretlerin sahipleri, dünyayı kendi amaçlarının, hesaplarının ve görüşlerinin bir parçası yapmak isterler.

Dünyevileşme, yere ve yerdekilere sahip çıkmanın ve yeryüzünde "fayda" arayışının, bir yere yerleşmenin doğal bir sonucudur. Yeryüzü sakinleri, yere daha sağlam basabilmek için sonsuzluğa sınırlar çekerek, korku veren her boşluğa anlamlar yükleyerek, rahatlatıcı bir zihin açıklığı kazanabilmelidirler. Böyle bir genelleme içinden bakınca, dindarlık biçimleri tam da bir dünyevileşme pratiği olarak anlaşılabilir. Çünkü dinler, kutsallığı çerçeveleyip sınırlar koyarak, sonsuzluğu kuşatırlar.

Dünyevi kültürde, sonsuzluğun ve tanrısal olanın yerdeki yansıması, sonlu olan üzerine düşen izler, gölgeler önem kazanır. Dünyevileşme, ötedünyalı tasarımların bu dünyanın diline tercüme edildiği, tanrısal evrene yönelik bir tevazunun, tenzihin, sakınımın son bulması anlamını taşır. Dünyevilik, tanrısal evrenin, "var olanlar"ın sonlu dünyasına katıldığı, mutlak olanın gelip geçici ve yaratılmış olanla bağlantı içinde yeniden tanımlandığı bir kültürdür. Gerçek anlamda dünyevileşme, tanrısal evreni ayaklar altına almaktan çok, kutsal ve dünyevi mekânlar arasındaki bağıntıyı güncellemekle, yeniden tanımlamakla sağlanır. Çünkü her dönem kendi aşkın arketiplerini ve kolektif ikonografisini inşa eder. Tanrısal evreni kısımlıtsız saymak, kutsallığı sabitlemek ya da Heidegger'in deyiimiyle bir "ontoteoloji" kurmak, metafizik bir kapanımı yaratmak anlamına gelir. Yani aşkın güçlerin barınağı olan panteonların bir kez dağıtılmasıyla birlikte dünyevileşmenin tamamlanmış olacağını varsaymak olanaksızdır. Dünya ötesine sürekli karıştığı içindir ki, sözcğeli Kâbe'deki putlar bir kez kırıldıktan sonra, dünya, ötesinden kesin sınırlarla ayrılmış olmayacaktır. Bu dünyaya ya da ötedünyaya dönük sofuluk biçimleri, farklı mekânlarda farklı kılıklarda yeniden yüzeye çıkabilir. Bu yüzden ikonkırıcılık ya da tanrıların suret-

lerini bozma işi sürekli bir uğraş olmalıdır. Çünkü dünya üzerindeki sonu gelmeyen simgesel üretimin sonucu olarak, metafizik kapalımlar kaçınılmazdır. Bu sonsuz simgesel üretimden türeyen ikon ve putlar, dünya yüzeyini mitoslarla çevreler; yeryüzü kararır, puslu bir yer olur. Dünyevileşme, bir totemde veya putta yerleşmiş anlam fazlasını kazımak anlamına da gelir. Bu yüzden, gerçek anlamda bir ikonkırıcı tavır, var olanlardan ayrı düşmüş olan mahiyeti veya ruhu, şeylerle buluşturabilme hüneri olarak tanımlanabilir. Çünkü dünyevileşme, mahiyetin var olanla buluştuğu, maneviyatın maddiyatla sarmalandığı ara mekânlarda açığa çıkar.

Dünyevileşme, kişisiz bir sonsuzluğa insanbiçimli bir görünüm ve işleyiş yakıştırmak anlamına da gelir. İnsanbiçimlilik, insani varoluşu öne çıkaran bir kavrayışın ve kişilerin evreni kendi "kısmi bakışları" ile yorumlama çabasının sonucudur. Dünyevileşme de, böyle bir kavrayış içinde, sonsuzluğu belirli bir açıdan ve özellikle yeryüzünü dolduran kısmi varlıkların perspektifinden görmenin tanımı olur.

Sonsuzluk, ilk bakışta işe yaramaz bir genişlik gibi görülebilir. Ancak dünyevi kültür içinde bu boşluktan, kullanışlı, insanbiçimli, araçsal bir yaşam alanı açılır.⁵⁸ Sonsuzluk ya da sınırsız olabilirliklerin boşluğu, sonlu bir yaşam alanına katılır. Ancak modern insan, uygarlığın sunduğu güvencelerin içinden, sonsuzluğu işine geldiği gibi kendi yaşamına katar, kendi yaşamındaki rahatını bozan sonsuzluk parçalarını da etnik ve antropolojik içeriklere dönüştürerek, başka ve farklı görünen, egzotik, vahşi, yabani ya da yabancı, başkası, öteki olarak işaretler. “

58. Örneğin dünyevileşen sanatsal ifade biçimleriyle, yeryüzüne yerleştirilmiş bir perspektifin güvencesiyle kaygı verici bir sonsuzluğa bakılır; dünyevileşen dinler, sonlu bir yaşama kutsal olanın izlerini taşır; sanat yapıtları popüler formlara yaklaşır; dünyevileşen politika yeryüzünü dolduran kalabalıklara odaklanır, çoğul ve popülist bir yön kazanır (kaçınılmaz olarak da biyosiyasetin yö-rüngesine girer). Kutsal şeyler, pagan, panteist bir içerik kazanarak kalabalıkların zındık düşlerine eklenirler.

59. İnsan topluluklarını, diğer varlıkların ve özellikle doğal yaşamın ve hayvanların doldurduğu bir çevreye yerleştirme yollarının araştırıldığı geleneksel antropolojinin "yabani" dediğine, modern-sonrası zamanların sosyal antropolojisi "öteki" demektir. Başka olan öyle kolayca belirlenemez, işaretlenemez olur. Bu zamanın başkalığı görünmeyendir, ötede durandır.

Sonsuzluk, dünyevi kültür içinde "işe yarar" ve insani kullanıma açık hale gelir. Ötedeki sınırsız, kullanışsız varlıklar bu dünyanın işleyişi içine çekilirler. Bu amaçla aklını zorlayan dünyeviler, araçsal bir akıl ve düşünüm biçimleri geliştirirler. Kutsal varlıklar yeniden şekillenir, bir ergonomi kazanır ve "yeryüzündeki şeyler" in arasına katılırlar. Heidegger, bu türden araçsal ya da "hesaplayan düşünce" ile "düşünen düşünce" arasında derin bir ayrım yakalamıştır. Bu yüzden araçsal olmayan düşünceye yer bırakan felsefeyi, diğer beşeri ve sosyal disiplinlerden ayrı bir yere yerleştirir. Ona göre felsefe, diğer "uygulamalı" bilgi biçimlerinden farklı olarak, sonsuzluğun kendinde sesini dinleme çabası üzerinde şekillenir. İnsani kullanım için dünyevileşmemiş ve "ehlileşmemiş" düşünce, kendisine ancak felsefede yer bulabilir. Heidegger, kendi fenomenolojisi içinde, bozulmuş bir felsefeye ve uygulamalı disiplinlere karşı, varlıkla söyleşen bir düşüncenin ve gerçek sanat yapısının yakalayabileceği yeni bir bilme biçimini yoklar. Onun felsefesindeki "varlık sorusu", düşünce ve bilginin odağına yeniden sonsuzluk kavrayışını yerleştirir. Dünyanın yüzeyine çıkan, "görünenin, görülenin, meydana çıkanın" ardındaki, "dipteki, geri çekiliş içindeki örtülü boyut" bu sonsuzluktan başka bir şey değildir.⁶⁰ Ancak bu sonsuzlukta saklı "vahşi boşluk", tanrıbilimsel metinler içinden ya da matematiksel gözlem yoluyla kavranamaz; yalnızca "şiirli" bir duruş, poetik bakış karşısında kendisini açar. Açılan bu boşlukta, Tanrı, sonsuzluğun tüm ifade olanakları içinde "varlık'ın sınırlarından biri" sayılmalıdır. Oysa modern metafiziğin *cosmos*'unu yalnızca maddi evren doldurur. Sonsuzluk, çoğunlukla sınırsız gezegenler sistemiyle eş sayılır. Buna karşılık Eski Yunanlılar için evren kuşatıcı bir bütünlük sayılmaz:

Herakleitos'un çeşitli parçalarından sezildiği gibi *cosmos*, diğerlerinden daha büyük ve diğerlerinin onun içinde yer alacakları bir şeyi değil, varlık'ın bir aydınlanışını ifade ediyordu. Onu sınırları iyice belirlenmiş olarak değil, her şeyin içinden geçerek parlayan ya da ışık saçan olarak düşünmek gerekir.⁶¹

60. Frederick De Towarnicki, *Martin Heidegger: Anılar ve Günlükler*, çev. Zeynep Durukal, İstanbul: YKY, 2002, s. 16.

61. A.g.y., s. 86.

Heidegger'in düşüncesini kesen temel eksenlerden biri olan, "varlık" ve "var olanlar" arasındaki ayrım da, dünyevilik ile sonsuzluk arasındaki farka dokunur. Ona göre sonsuzluğu dünyevi şeyler üzerinden kavrama, ya da Varlık dünyasını var olanlar kipinde anlama çabası, temel bir düşünce eksikliğini, bir yanlış anlamayı getirir beraberinde. Böyle bir kavrayış, varlıktaki "gizemli eklemlenişi" gözden geçirir. Düşünce de bu yüzden içine bilimin girmediği yerde rahat edebilir. Heidegger'e göre "bilim düşünmez".⁶² Sonsuz bir karartıdan zorla çekilip çıkarılan ve taşlaşan bilimsel bilginin, "Varlık'ın anlamı" sorusuyla bağlantısı kesilmiş gibidir.

Ancak Varlık'a odaklanan düşünce, istese de dünyevi düşünce-nin sarmalından kurtulamaz. Varlık ya da sonsuzluk, hep bir dünyevi görüngü, parçalı varoluş ya da var olan kılığında açığa çıkar. Bu yüzden, felsefede önemli olan, "doğrudan söylenen değil, anlatılanın içinde sessiz bırakılan" bölümleri yakalamaktır. Belki de bu yüzden Heidegger'in felsefi metinleri ve özellikle presokratikleri okuyuşu dışarıdan bakana akıl almaz ve biraz da çarpıtılmış görünür. Çünkü bu metinlerde görünmeyen bir katı aralar ve söylenmemiş olanı yakalama gayreti içine girer. Metin böyle zorlandığında hiç söylemek istemediği bir şeyleri itiraf edebilir. Bu okumaların ele verdiği, kasten söylemediği artık içerik, metinlerin sakladığı metafiziktir. Bu yöntem sonradan Heidegger'in yapıbozucu okuma pratiklerinin de temelini oluşturur. Bu okuma stratejisinin esası metafizikleri bozmaktır. Yazılanlar, çizilenler yaratılan bu açıklıkta, ara mekânlarda soluklanır, hep farklı bir niyet taşır ve bu sayede kendi üzerine kapanmaz.

Heidegger, pozitif bilgi çabasının yanında, insanbiçimli bir düşüncenin devamı olan ve öznelliğe, sezgiye, deneyime ve yaşantıya dayanan "bilme biçimleri"nde de çeşitli sorunlar bulur. Hakikatin niyeti ve yönelimi yoktur. Anlam, nesnelere zor kullanan bir öznenin bağımsız olarak açılır. Varlık'ı dinlemeye koyulan düşünce sahibi güvencelerini üzerinden atar ve bu yüzden "kutsalın işaretlerine korunmasızca maruz kalır". Böyle bir düşünme cesaretini bilimci gösteremez. Heidegger, "var olan Varlık'ı hiç olmadığı kadar tehdit ediyor," derken, bilimcinin temsil ettiği bir düşünme yoksunlu-

ğunu da dile getirir. Ama diğer yandan Heidegger, Varlık'ın arana-cağı yerin, dünyevi gelişi gidişlerin ortası olduğunu bilir. Ancak bu arayış müspet, ele gelir, duyumsal bir bilgi parçası gibi değil de, var olanların dayanağını bozan "sözdeki tuhaf bir parlama" gibi dene-yimlenir.

Heidegger, uygulaması olmayan bir Varlık bilgisi, kimsenin işi-ne yaramayacak bir sonsuzluk kavrayışı üzerine düşünür. Varlık'ın ilksel sorusuyla yüzleşmekten ve "geri çekilmekte olan"ın anlık pa-rılıtısını yakalamaktan başka bir beklentisi olmayan bir düşünce ko-numu arar. Böylece felsefenin dünyevi işleyişin dışına çıkması, "var-lık sorusu"yla Helenlerde ve özellikle presokratiklerde olduğu gibi baş başa kalması mümkün olabilecektir. İşe yaramadığı için dünye-vileşemeyen, düşüncenin araçsal kullanımlarında kısa devre yara-tan bir sınırsızlık, aşırılık ya da hiçliktir bu aranan.

Heidegger'e göre sanat yapıtı, sonsuzlukla, Varlık'la bu tür bir söyleşinin aracı olabilir. Sanatla uğraşan kişi, yapıtında kuşatılama-yacak, tüketilemeyecek, saklı bir kutsallık payı bırakır. Yapıt tama-men dünyevileşmeye direnecektir. Böyle bir estetik kavrayış, içi tam olarak doldurulmamış bir sınırsızlığın, sonsuzluk payının için-de ortaya çıkabilir. Sonsuzluğa açık bir kapı bırakılır ve her bakış-ta, her dokunuşta bu kapıdan içeri çerçeveye sığmayan, kuşatıla-maz bir farklılık, başkalık girer. Gerçek sanatçı, karşısındakini so-nuna kadar nesneleştiremeyeceğini ve güvenle temsil edemeyece-ğini bilen kişidir. Onun için, hareketsiz görünen bir manzarada bile ele gelmeyen, kaçıp kurtulmak isteyen bir yan vardır. Cezanne'nin Sainte-Victoire Dağı'nı bıkıp usanmadan resimleme çabasında da görebiliriz bunu. Cezanne, ölüdoğanın, bir peyzajın içinde gizlen-miş, her türden temaşaya, alımlamaya direnen sonsuzluk izini, es-tetik payı yakalamaya çalışmıştır. Varlık'ın açıklığı ya da *aletheia*, bu dinginlik içindeki geçici bir parıltı gibi, sabırla bekleyen ressa-mın bakışına değil geri çekilir.

Oysa bilimci, hareketsiz, tümüyle teslim olmuş ve bu yüzden uysalca temsile sığın bir yeryüzü resminin peşindedir; din adamı-ya tam tersine, dünyevileşen, şekle giren, beden bulan her şeye kuş-kuyla yaklaşır. Her iki tavır da farklı yollar izleyen sofuluk biçim-leridir. Sanatsal, bilimsel ya da dinsel pratiklerin çıkış yeri, şekil hulmayı, bedenleşmeyi, dünyevileşmeyi bekleyen bir sınırsızlık ol-

sa da, bu kavrayışlar sonsuzluğa yaklaşımlarıyla farklılaşırlar. Sonsuzluğu sorumsuzca talan eden kişiden farklı olarak, poetik duruş sahibi, karşısındaki açıklığı saygıyla, merakla izler ve bu izleyiştten bir karşılık beklemez.

Heidegger için sonsuzluk ya da Varlık, tanrıların mekânı olan bir ötedünya anlamına gelmez. Ona göre "en somut gündelik varoluş"ta bile sonsuzluğun izleri bulunabilir. Dünyada bulunuşun ve insan-oluşun yarattığı bir açıklık olarak *Dasein*, varlıkla söyleşmek için uygun bir aralıktır. Önemli olan, insanların yaşadıkları "dünyaya, yoğunluğunu ve gerçekliğini yeniden kazandıracak" bir bakış ve dokunuşla etraflarını yoklamalarıdır. Böyle bir bakışın sahipleri, etrafindakileri belirli bir esasa göre işleyen mekanik bir işleyişin parçaları gibi değil de, örtünmeyi seven, çekingen bir varlığın açıklımları gibi görmeyi bilirler. Sonsuzluk, bu bakışın ardında "*aletheia*'nın yöresi" bir açıklık, ele gelmez bir genişlik gibi ortaya çıkar.

Boşluk ve açıklık, tüm tasarılardan önceki "temel durum"dur. Şiir, sanat ve kutsal metinler bu açıklığı yoklayan yapıtlardır. Tüm dünyevi görünümlere şekil veren bu boşluk, poetik düşüncenin yöneldiği genişliktir. Poetik düşünce sahibi, dünyayı temellendiren boşluğa dair farkındalığıyla, "şeyler arasında konaklamanın yeni bir biçimini" deneyimlemek ister. Böyle bir düşünce, kendi üzerine de düşünebilir ve içinde görünümleri temellendiren boşluğu ya da doluluğu görünür, anlaşılır kılar. Bu yüzden, hesaplayıcı ve araçsal düşüncede olduğu gibi kapalı, temel ve değişmez metinler, resimler çıkmaz ortaya. "Yalın" ve "temel" olana kibirle yaklaşan, bilimsel ve akılcı bir görgüyle donanmış modern insan, "asıl olana" tanıklık için gerekli sabrı gösteremez kolayca. Yeni, karmaşık ve şaşırtıcı olana, keşfedilmeyi bekleyen mevcudiyete, vücut bulmuş olana, değişmezliğe ayarlı bir kavrayış, öylece "kendi halinde" duranı istese de fark edemez. Poetik düşünce sahibi, gizemleri ve derin sırları çözmez, daha çok "bulunuşa gelip geri çekilene" tanıklık eder, "görünmezsin sessiz çağrısını" yanıtlar.⁶³ Bu tanıklık, örtünmeyi seven, utangaç bir hakikatin bilgi ve deneyimini taşır.

Sonsuzlukta Saklı Etik: Levinas

Sonsuzluğa yaslanan bir görü ve onun devamı bir etik kısımlıktan uzaklaşır. Böyle bir etik, tüm yaşam alanlarını, siyaseti, dünyevi ve gündelik yaşamı belirli bir ölçüye, ayara, "Yasa"ya çağırır. Emmanuel Levinas'ın "ilk felsefe" olarak tanımladığı etik, tüm diğer bilme ve görme biçimlerini şekillendirmesi "zorunlu" ilksel bir bilgi alanıdır. Böyle bir ölçünün çıkış yeri olan "sonsuz", "başkasının yüzü"nün, suretinin saklandığı genişlik olarak tarif edilebilir. Yüz kendisini göstermeden, mevcudiyete sığmadan açılır. Sonsuzluk, yüzün kendisini farklı yollardan sunma olasılığını açık bırakmaktır. Sonsuzluğu belirli resimlere, mevcudiyet ya da bulunuş kipleri içine kapatmayan bir etik tanımımızdır bu. Yüz, kendisini teşhir etmez, Varlık kılığında ortaya çıkmaz, maddileşmez ve mevcudiyete sığmadığı içindir ki dünyevileşmez.

Böyle tanımlandığında etik, kapalı olana, teşhire ve akla sığmayana, kendi yüzünü bozan bir karanlığa ve kapanmışlığa gösterilen "saygı"nın, "konuksever"liğin tanımıdır aynı zamanda. Etiğin içinden konuşan, başkasından gelen çağrıda kendi yönelimlerini, kendi anlam dünyasının yansılarını göremez. Başka olanı konukseverce ağırlarken, kendisini kaybetme tehlikesini de göze alır. Böyle bir etiğe sahip kişi, sözelimi Homeros'un kahramanı Ulysses gibi, her türden başkalığı gelip geçici bir serüven olarak kat ettikten sonra kendi güvenceli evine dönemeyebilir de. Başka olana koşulsuzca açılarak, burada olmayanın "iz"lerini takip ederken kaybolmayı göze almak "zorunludur". Sonsuzluğun içinde böyle resme, yazıya dönüşmeye direnen izlerden başka bir maddesellik, yönelimler ya da mevcudiyet kalıpları bulunmaz. Etik, bu temalaştırılmayan başkalığın izleriyle kurulur (ve bozulur). Etik düzeyin sonsuzluğunda beşeri ilgiler ve yönelimler tanımsızlaşır ve yerini başkalarıyla kurulan akrabalıklar ve komşuluklar alır. Başka olana bağlanmadan

etik davranış olanaksızdır. Bu ilksel ilişkiler üzerinden bağlanan herkes birbirinden "sorumlu" hale gelir. Başka olanın derinlerdeki çağrısı yüzeye çıkar, kırılğan bir iletişim aralığı açılır.

Etik, bir mevcudiyetin, doluluğun karşılığı değil, kişisiz bir açıklıktan çekip çıkarılan "faydasız deneyimler" in sonucudur. Tanıdık olmayan bu mekânı dolduran varlıklar, "kalınlıkları, ağırlıkları ve endamlarıyla korkunç bir şekilde vardır".⁶⁴ Etik aynı zamanda kutsalın deneyimidir. Ancak etik deneyimin ortaya çıkardığı, Tanrı kadar büyük bir kutsallık değil, kişisiz, adsız bir boşluktaki anlık yoğunlaşmalardır. Etik deneyim, şeylerin ötesine geçmez, mevcudiyetin karşıtı bir hiçliğe de yönelmez. Çünkü mevcudiyetin sınırında hiçlik başlamaz. Bu yüzden etik, hiçliğin işgali ya da mevcudiyetin ihlali değildir. Etik farklı bir görünün sonucudur. Bu yüzden de mevcudiyeti ve yokluğu aşan bir içerik olarak, metafiziğin ve varlıkbilimin terimleriyle anlaşılamaz. Böyle bir içeriği mevcudiyete getirmek ya da mistikler gibi hiçlikle açıklamak mümkün değildir. Etik ifadeyi, sözü anlaşılır kılmak ya da mantıksal bir işleyişin içinden anlamak da boşuna bir çabadır. Böyle bir söz, "kapalı bir olay"ın yansıması, bir "karanlıklaştırma"nın sonucu olacaktır. Etik söz, kendisiyle aynılıktan sıyrılan, kaçan bir ifade olarak, trajik temalar gibi, zorunluluğu ve olumsuzluğu aynı cümlede taşır.

Etik, bir çıkarsızlığın, kendi öznelğine dair yönelimlerden, niyetlerden ve ilgilerden kurtulmuş bir bakışın sonucudur; kendisini teşhir etmez, görülmez, daha çok duyulur, işitilir. Levinas'ın Yüz'le karşılaşma olarak tarif ettiği etik, görsel yollardan betimlenemez. Yüz, sonsuzluğun içinden çıkıp gelir ve kendisini karşılamaya hazır olanlar için sesini duyurur. Yüz görülmez. Levinas'a göre yüzün ifadesi, "bir görme değil de işitme ve sözdür".⁶⁵ Bakış karşısındaki sabitler ve kendi aynılığına hapsedir. İşitilen ve sözle ifade edilen, zamansallığı da içinde taşır. Bu yüzden işitilen söz kendisiyle benzemezliğini, farkını, başka olanın sesini de yanında getirir.⁶⁶

64. Emmanuel Levinas, *Sonsuza Tanıklık*, s. 52.

65. A.g.y., s. 86.

66. Çalışmamızın bir başka bölümünde, Derrida'nın bu konuda Levinas'tan çok farklı düşündüğüne tanık olacağız. Ama kestirmeden şunu söyleyebiliriz: Derrida'ya göre Levinas tüm bu düşünceleriyle "söz-merkezli" bir metafiziğin

Levinas, kendini göstermeden görünen, belirmeden beliren im-kânsızın deneyimini arar. Kenarları olmadığından, sınırların ötesinde ve berisinde duran, imkânsızlıktan yükselen bir çağrıdır beklediği. Örtüsünü açmadığından dünyevileşmeyen, aşkın ya da içkin olmayan, ne çok ötelere ne de bu dünyaya tam olarak ait olmayan bir sesleniş arar. Kendisini gizlemediği gibi ifşa da etmeyen, paradoksal ve mevcudiyet dışı bir "şey"i dile getirmeye çalışır. Böylelikle girmeyen varlık parçalarının doldurduğu genişliğe de etik adını verir. Dünyevi varlıkların yüzeyine dokunan ya da "okşayan" bir duyumla yola çıkar ve "histen az" olarak beliren ve okşayışlara cevap veren bir sese kulak kesilir. Burada, "olmayanın sınırındaki bir kırılma" içinde Var'ın (*Il y a*) anonim hissettirici duyulur. Var olan tümüyle dünyevileşmez, örtüsü sonuna kadar açılmaz, "tam bir hicapsızlık" şeklini almaz. Oysa dünyevileşme, Levinas'a göre şehvetin tanımına yakındır; "gizlenmiş gizlenmiş olarak keşfetmek" anlamındaki şehvet.

Oysa yüz, "erotik çıplaklığın hicapsız zuhuru" gibi belirmez. Yüzde "iffetli bir çıplaklık" vardır. Yüzün "içtenliği" ve "anlam yüklü" oluşu, erotik ilginin ve şehvetin nesnesi olduğunda görüldüğü gibi olmasını engeller. Yüz, başka şeylerle, kendisine yakın başka parçalarla olan ilgisiyle anlam kazanmaz. Bu yönden Levinas'ın yüz tanımı, Bahtin'in baldır, bacak, basen, kalça ve diğer kaba etlere yüklediği anlamla tümüyle karşıttır. Yüz "cemâl sevgisi" olanlara seslenir; oysa kaba etler ellendikçe, şehvetle izlendikçe duyulabilir. Yüz, grotesk, dünyevi bir imge halini alamaz. Bu nedenle de yüz, ara biçime dönüşmez. Ara biçimlerin en azından bir tarafı görünür, duyulur bir mevcudiyet taşımalıdır. Yüzün kendinde anlamı, her tür başka açıklamanın başlangıç yeridir. Oysa dünyevileşerek Eros'un tarafına, yüzün ötesine geçen her şey şehvetin nesnesi olur, "uygunsuz bir çıplaklık" şeklini alır.

Etik, kendi halinden memnun, kendi dünyasında huzurlu yaşayanları, mutlu bilinçleri "yoldan çıkararak", sapkınlığa davet eder (*apostasie*). Tümüyle "bambaşka" olan, huzurlu bir bilince buyur edildiğinde, etik bir iletişim aralığı da açılmış olur. Etik, ancak mut-

içinden yazar. Sözlü ifadeyi, yazılı, resimli olandan daha özsel, daha ilksel bir yol, varlık alanı sayar.

lak bir konukseverliğin sonucunda gündelik dünyaya katılabilir. Başka olanı temalaştırmayan, bir bilinç içeriğine dönüştürmeyen, kendi yönelimleri içine oturtmadan buyur eden bir arayışın karşılığıdır. Bir başka deyişle etik, daha çok dinlemesini bilenlere seslenir, yüzünü onlara gösterir.

Başka olan, bilince yansımadığında, aynılığı bozan bir "fark" şeklini alır. Mutlak farkın bilince direnişi, "öylesine bir direniştir ki, direnişin kendisi bile bir bilinç içeriğine dönüşmez".⁶⁷ Başka, aynı olanla ilişkiye girerken kendini geri çeker, aynı olanla fazla içli dışlı olmaz, "yüz" vermez. Mutlak başka ile yan yana ya da karşı karşıya değil, mesafeli de olsa yüz yüze bir ilişki kurulur. Bu ilişki derinlerde bir mutluluk ve huzur getirir. Ancak bu mutluluk kendinden bile gizlenir; "mutluluk olduğunu bilmezden gelen, çetin ve hoşnutsuz bir mutluluk" yüzeye çıkar. Etik ilişkide aynı olan, başka olana, ötede durana kendisini bırakır ve sorguya çekilir.⁶⁸ Zayıflığını ve eksikliğini görür, kendisine seslenen yüz karşısında utanç duyar. "Kendine dayanmaktan sürgün edilen" ve aynılığını yitirenin duyduğu utançtır bu.

Kendisiyle aynı olan ile başkasının etik ilişkideki yüz yüzeliğinde "adalet"in yüzü görünür. Ancak adaletin adil olma hali gizli kalır: "Adil olduğunun farkına varan artık adil değildir".⁶⁹ Aynı şekilde konukseverliğini aklından çıkarmayan da konukseverliğini yitirmiş, "karşılıksız armağan" vermekten vazgeçmiş demektir.

Levinas, Aynı'yı ya da Ben'i başkasına bağlayan ilişkiye "sonsuz fikri" adını verir. Böyle bir sonsuzluk her zaman için düşünülen, tasarlanandan, temsil edilenden fazlasını içerir. Sonsuzla kurulan ilişki, her zaman için bir ihlal, "aşırılık", sapma, yoldan çıkma olarak deneyimlenir. Sonsuzluk, beklentileri, niyetleri aşan, kavranılamaz, temalaştırılamayan bir "artık", "lanetli yan" taşır. Bu artık, sonsuzluğun dünyevileşmeyen, hesaplara sığmayan tarafıdır. Bu artık ya da fazlalık, "Ben'in uyum içinde kendine yaslanmasını"

67. Emmanuel Levinas, *a.g.y.*, s. 120.

68. Kafka'nın kahramanı anlam veremese de *Dava* boşuna değildir. Franz K. fazla huzurlu, ve sorumsuz davrandığı, civarında olup bitenlerden vicdanı fazla sızlamadığı için başkasının yüzü tarafından sorguya çekilir. Sorgu devam ettikçe, kendi sorumsuzluğuna ait ipuçlarını hatırlamaya başlar.

69. Emmanuel Levinas, *a.g.y.*, s. 121.

engeller. Bu fazlalıkla baştan ve yoldan çıkarılan Ben, sonsuz fikri içinden çıkan, "sorumluluktan kaçmanın imkânsızlığı" nedeniyle başkasıyla yüzleşmeye çağırılır. Kendisini bir aşırılığın içinde bulan Ben, başkası tarafından sorgulandıkça kendi dışındaki "büyük yumuşaklığa" katılır. Aynı kalamayacağını gören özne ya da Ben, "mutlak olana hesap vererek" kendi dışıyla iletişime geçer ve bir kefaret ödemeye, kendi dışındaki bir dünyaya çıkmaya rıza gösterir.⁷⁰

Gerçek bir "düşünüm" böyle bir sorgulamanın sonucunda "etik söz"ü doğurur. Geri dönemeyeceğini, kendi içsellğine kapanamayacağını bilen Ben'in, sorumluluktan kaçmayan hareketi etik sözü ortaya çıkarır. Böyle bir söz, hiç tanımadığı, bambaşka olanın "tüm ağırlığını üstlenen" öznenin vicdan rahatsızlığında gizlenir. Gerçek söz ve düşünce "yüzün etik ifşası"nda aranmalıdır. Bu yüzden etik ilk felsefedir ve mevcudiyete ayarlı bir Varlık fikrinden daha ilksel, daha yaşlıdır.⁷¹

Etik ifade, Varlık o "çok meşhur örtü"sünü açmadan ayırt edilebilir. Böyle bir deneyim için başkasıyla yüzleşmeye hazır, koşulsuz bir konukseverlik yeterlidir.⁷² Etik deneyim, başkası Ben'i, Aynı'yı ya da özneyi kışkırtıp baştan çıkardıkça ya da sapkınlığa davet ettikçe ortaya çıkar. Ben'in dışında "vahşi bir barbarlık", akıl almaz varlıklar vardır. Dışarıdakinin dehşetiyle yüzleşemeyen, buyur ettiğini kendisine göre kurmaya, tanıdık kılmaya çalışan bir düşünce böyle bir mekânda rahat edemez.

Levinas, özellikle Batı felsefesinin böyle bir "alerjiyle malul" olduğunu düşünür. Başkasını Varlık kılığına sokup, sonsuzluğa doğru attığı adımdan vazgeçen ve kolayı seçip sürekli kendisine geri dönen bir felsefedir bu. Böyle filozofların tanrısı, "Tüm yolculuğu boyunca doğduğu adaya doğru yol alan ve sonunda kendi evine dönen Ulysses gibi başına ne gelirse gelsin kendisini hep kendi olarak

70. Nedenini hiç anlayamadığı *Dava*'sının sonunda ölüme giden Franz K. bunun bir metaforu gibi okunabilir.

71. Emmanuel Levinas, *a.g.y.*, s. 128.

72. Örneğin ev sahibi konunun kendi evindeymiş gibi davranmasından rahatsız olmamalı, sözelimi konunun buzdolabını açıp bir şeyler atıştırmasını tuhaf saymamalı, ya da kişi arabasına aldığı otostopçu konunun kendisine sormadan ototebi açıp kendi frekansını aramasını garip karşılamamalıdır. Anlaşılabileceği üzere koşulsuz konukseverlik imkânsıza yakın bir mizacıdır.

yeniden bulan bilincin özerkliğine zarar vermeyen, anlaşılmış bir tanrıdır."⁷³

Ulysses, yoldan ve baştan çıkarıcı, evine dönmesini engelleyen her engele, örneğin cazibeli Sirenlere ve şarkılarına direnir. Kendisini başka olanda kaybetmeden, "anonim bir olayın uğultusunda yitip gitmeden" evine, İthaka'ya geri döner. Levinas bu yüzden Ulysses mitinin karşısına, "henüz bilinmeyen bir toprak için vatanını terk eden ve hizmetkârına oğlunu bile bu başlangıç noktasına geri götürmesini yasaklayan İbrahim'in öyküsünü" çıkarır.⁷⁴ Bu yolculukta bilinmeyen yerdeki başkası, tümüyle "nankör"dür ve kendisiyle yüzleşmeye geleni ağırlamaz. Başkası yönelimlere ve niyetlere cevap vermez, "minnettarlık" duymaz:

Başkası ne benim düşmanımdır ne de tamamlayıcımdır... Başkasına doğru hareket beni tamamlamak ya da hoşnut etmek yerine, beni hiç ilgilendirmeyen, şöyle ya da böyle olması karşısında kayıtsız kalacak olduğum bir duruma bulaştırır... Beni sürekli yeni açıklıklarla besleyerek Arzu'mu daha da derinleştirir.⁷⁵

Başka'nın belirişi ya da Yüz'ün sonsuzluğun içinden çıkıp gelişi, basitçe bir açığa çıkma ya da ifşaat değildir. Yüz, bozunma, geri çekilme ve gizlenme yoluyla dile gelir. Yüz kendisini dayattığı, çağıranı sorguya çektiği ve "etik bir emir" kipinde belirlediği yerde, "tümüyle başka" olan gündelik yaşama bir uyumsuzluk ve bozunma etkisi şeklinde katılır. Bu dayatmada başka bir düzen önerisi saklıdır. Kendisini dayatan, Varlık'ın saklı bilgisi ya da mevcudiyetin gizemi değildir. Yüz'ün dile geldiği yerde, bir "varlık fazlalığı", "abartı", "kendilik tümseği", bir "şişme" ortaya çıkar. Dünyaya sığmayan, kullanışsız, hesapları aşan bir fazlalıktır bu.

Levinas, Yüz'ün ifadesini, dile gelişini bir açığa çıkma ya da gizlenme jesti olarak tanımlamaz. Yüz'ün ifadesi altında "iz"ler vardır. Bu izler göstergeler değil, anlam yoğunlukları, olasılıklarıdır. Bu anlam yoğunlukları yüzün silüetini, kartografisini oluşturur. Ancak izde paradoksal bir yan da vardır:

73. Emmanuel Levinas, *a.g.y.*, s. 131. 74. *A.g.y.*, s. 134.

75. *A.g.y.*, s. 136.

İzin ilksel bir biçimde anlam ifade edişi, örneğin kusursuz bir cinayet işleme kaygısıyla izlerini silmeye çalışan katilin bıraktığı izlerde kendisini gösterir. Kendi izlerini silerek iz bırakan kişi, bıraktığı izle ne bir şey demek ister ne de bir şey yapmak istemiştir.⁷⁶

İz silindikçe ifadesini bulur. İz, Ben'i sonsuz olanın, tümüyle Başka'nın güzergâhına, "izlek"ine sokar. İzde başkasının sesi, hayaletsi bir mevcudiyet vardır: "İz hiçbir zaman orada olmamış olanın, hep çoktan geçip gitmiş olanın mevcudiyetidir."⁷⁷ İzin ardında bir mevcudiyet katı olarak *arche* bulunmaz. Bu yüzden, Yüz'ün dile gelişi an-arşık'tır. İzler, "her mevcudiyete, bilinçteki her kökene önceldir".⁷⁸ İzler sonsuzun içini doldurur ve bu yüzden sonsuzluğu varlık ve yokluk kipleriyle anlamak olanaksızlaşır. Sonsuz, izlerin içinden dünyevi kılıklarda yaşama sokulur. Bu izlere maruz dünya, tersyüz olarak açılır. Yeryüzü sakinlerinin içi dışına çıkar; "içtenlik bu içi-dışına çıkmanın adıdır".⁷⁹ Bataille'da olduğu gibi Levinas'ta da, sonlunun sonsuza değdiği yerde böyle bir içtenlik aralığı açılır. Bu aralıkta "cereyan eden" esintide etik dile gelir. Etik sözde sonsuz ve dünyevi olan varlıklar bir hayalet kılığında birbirlerine dolanırlar.

76. A.g.y., s. 144. 77. A.g.y., s. 145. 78. A.g.y., s. 174.

79. A.g.y., s. 184.

Dünyada-Olmak: Merleau-Ponty

Görüngübilim (Fenomenoloji) dünyevi kültürü anlamak konusunda verimli bir çalışma alanıdır. Dünyevi mekân belirli kılıklarda görünen, duyulan varlıkların alanıdır. Dünyeviliği yadsımayan modern felsefe sadece kalıcılığın, değişmezliklerin izini sürmez, aynı zamanda belirli bir anda görünüp kaybolan, izleyenine göz kırpan görünümünün de peşine düşer. Kalıcı olmayan, modernliğin esaslı, kalıcı bir tarafını ele verir. Görüngübilim de bu görünüp kaybolanın imgesini, kısa bir süre için de olsa yakalama girişimi olarak anlaşılabilir. Görünenlerin bilimi, modernler için kalıcı, esas olanın etrafındaki anlam fazlasını, gürültüyü almak konusunda yöntemler önerir.

Beden sahibi bir özne kipini görüngübilimin temeli sayan Merleau-Ponty'ye göre, bedenin katılmadığı, deneysel ya da akılsal bir görme/bilme biçimi, ancak dünyanın ve görüngülerin dış yüzünü, suretini yakalayabilir.⁸⁰ Görüngüler, dünyada bulunmanın, konumlanmış ve bir beden sahibi olmanın sonucunda açığa çıkabilir. Bedenleşmemiş bir söylem, bilgi ya da duyum yoktur. "İlksel görüngüler", dünya üzerinde yeri olan kişilere, bedenleşmiş bir bilince açılabilir. Görüngüler, beden bulmuş varlıklardan türerler.

"Dünyada-olmak", Merleau-Ponty'nin görüngübiliminin temelini oluşturur. Anlam, ancak dünyevi bir kılık içine girdiğinde, bedenleştiğinde anlaşılabilir. Dünya üzerinde yer kaplayan kişi, dışarıyla bedeni üzerinden buluşur; bedeni ona bir niyet, bir "yönelim" katar. Özellikle cinsiyet, bedenleşmiş bir varoluşu ele verir. Öyle ki, Merleau-Ponty için bedensel aidiyetiyle, kendi cinsiyetiyle

80. Christopher Macann, *Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*, Routledge, 1993. Bu tartışma için ayrıca bkz. M. C. Dillon, *Merleau-Ponty Vivant*, New York: State Univ. of NY Press, 1991.

le iletişimini kaybedenler, "ilksel görüngü"leri yakalayamazlar. Bedenin inkârı üzerinden hakikate erişilemez. Görüngübilimin öznesi, dünyayla büyük bir beden gibi iletişim kurar ve etrafındaki şeylere değip yoklayarak görüngüleri yakalar. Görüngüler kendini bakışa değil de, dokunuşa açarlar. Dünya yla dokunsal bir etkileşim olmadan her şey karanlıkta kalır. Retinaya düşen imgelerden çok, "ele gelir şeyler" dünyanın varlığının kanıtlarıdır.

Merleau-Ponty, Husserl'i yeniden okuyarak kurmuştur kendi görüngübilimini. Husserl'in görüngübiliminin temelinde, "dünyada bulunuş", daha özsel bir başka varlık katına indirgendikçe anlam kazanabilir. Dış dünyanın yansıması duyular ve algı parçaları, paranteze alınması gereken dünyevi artıklardır. Yani özsel olan, dünyevi gölge oyunları paranteze alındıkça ortaya çıkabilir. Husserl, bildiğimiz ve gördüğümüz her şeyi paranteze almak ister; çünkü bir konumdan konuşmak ve bir niyet sahibi olmak her zaman için özsel olanı gölgeler. Bu sayede insan-merkezli, biyolojizmden ve psikolojizmden uzak bir bilme yolu arar. Husserl'in adını "metafizik" ya da "görüngübilim" olarak koyduğu bu yeni disiplin, ona göre Varlık'ın gerçek bilimidir. Ampirik, duyduğuna fazla önem veren bir bilme yolundan uzak olan bu yöntemde, "kendini bilen" kişinin başvurabileceği içebakış kullanılır. Tüm "doğal" bilgi biçimlerinin askıya alındığı yerde esaslı olanın görüngüleri, *cogitatio* ortaya çıkar.⁸¹ Rasgele dizilmiş, özden yoksun varlıkların arasındaki "doğal" uzlaşımların sonucu gibi duran sınırlar, görüngübilimin "içkinlik" düzeyinde kaybolur ve indirgenen "doğallık"ın içinden kendinde görüngüler ortaya çıkar. Paranteze alınan dünyevi sahneden geriye şeylerin esası olan *eidōs* kalır. Husserl'in bu şekilde tanımladığı görüngüler, özsel olanı görmeye idmanlı, akliselime sahip bir özneye şeylerin kendilerini açma ve sunma biçimleridir. Bu indirgenmiş görüngüler, şeylerin temsillerinden çok kendileridir. Özsel olanı indirgemeye yeterli bu donanımlı ve ayrıcalıklı özne, dünyevi karmaşayı görüp temizler ve anlam kalabalığı içindeki özsel içerikleri ayırt eder.

81. Jacques Taminiaux, *Heidegger and the Project of Fundamental Ontology*, çev. Michael Gendre, Albany: State Univ. of NY Press, 1991.

Husserl'den farklı olarak, Heidegger'in sık sık geri döndüğü ve Nietzsche'yle başlatılabilecek bir felsefi gelenek içinde, düşünce-nin, dünyada bulunma hali de hesaba katılmaktadır. Yani düşünen kişi her zaman için bir konum ve özellikle de beden sahibi olarak tasvir edilir. Buna göre, dünyevi şeylere bulaşmayan, yeryüzünde şekil ve beden bulamayan düşünceye kuşkuyla yaklaşmak gerekir. Felsefeci, dünyada bir yer kapladığını, beden bulmuş bir varlık olduğunu hatırlamalıdır. Ancak düşüncesini, dünyeviliğin ve gündelik rüzgârların etkisine de sonuna kadar bırakmamalı, söylediklerinde, yazdıklarında sonsuzluk payını, bedensiz ve maddesiz başka yerleri saklı tutmalıdır.

Heidegger, bir dönem öğrencisi olduğu Husserl'in karanlıkta bıraktığı noktalar üzerinde düşünür. Ona göre, Husserl'in görüngübiliminde şeyleri oldukları haliyle ortaya çıkaran ve gören bir özne tasavvuru vardır. Husserl, özne/nesne ayrımını bozacak bir yöntem önermez. Gerçeklik kendinde bir bilince göndermelerle tanımlanır. Oysa şeylerin kendilerini açması olarak *aletheia* kavrayışı, Heidegger'e göre görüngübilimi özne-merkezli olmaktan kurtarır. Şeyler, görünür olmak ya da açılmak için donanımlı bir özneliğe gereksinim duymazlar. Kendilerini açan şeyler, "en-ilksel", kişiden bağımsız görünümüleriyle ortaya çıkarlar. Yani beklenenin tersine, nesne öznesini seçer ve kendisini görünür kılar.⁸²

Görüngüler üzerinde düşünürken, "şeylerin ilksel hali"ne yakın durmak önemlidir. Oysa Husserl'in görüngübiliminde dünya, kategorik, indirgenmiş, özsel varlık kipleriyle anlaşılır. Husserl, belirli bir dünyada konumlanmış ve bir beden sahibi olan özneyi hesaba katmadan, paranteze alarak konuşur. Oysa Heidegger kendi varlık-biliminde "dünyada-bulunuşa", sınırlı da olsa bir yer bırakır. Ona göre var olanlar veya dünyevi şeylerin içinde, esaslı olanı ya da Varlık'ı anlamak olanaklıdır. Dünyada bulunuyor olmanın yarattığı bir açıklık olarak *Dasein* içindeki "düşünce", dünyevi şeylere bir hakikat payı tanır. Ancak "dünyada bulunuş" her zaman için çerçe-

82. Slavoj Žizek, nesnenin özneyi görmesinin ne kadar tedirgin edici, dehşetli sahneler yarattığını değişik film sahneleriyle örnekler. Oldukça tekinsiz, beklenmedik bir bakıştır bu. Slavoj Žizek, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2006.

velenmiştir ve kişi üzerine fazla odaklandığında düşünsel açıklıklara kapar. İnsan-oluşun ve dünyada-buluşun sınırlarını zorlayan "poetik düşünce" bu kapalılığı açmanın tek yoludur. Ancak diğer yandan da, var olanlar ya da ontik şeyler, esaslı olan ya da ontolojik varlık katı geri çekildiğinde, gizlendiğinde ortaya çıkabilir. Var olanlar bu gizlenmişliğin arasına sokulduğunda, özsel olanla, "en ilksel" bilgiyle iletişim aralıkları yaratılabilir.

Görüngübilimin tarihçesinde Husserl'den Heidegger'e doğru ilerlediğimizde, dünyada-olmanın (*being-in-the-world*) belirtileri, dünyevi ve gündelik sahnede olup bitenler değer kazanmaya başlar. Ancak Heidegger'in görüngübilimi dünyada buluşun sadece özel bir kipiyle ilgilenir. Onun görüngübiliminde de var olanların arasında gezinen ve varlıkla söyleşen özne, hâlâ bedensiz ve konumsuz gibi durmaktadır. Oysa Merleau-Ponty, bedenle yeryüzünün buluştuğu yerde görüngülerin ilksel, kişisiz, sahipsiz sahnesinin açılabilirliğini düşünür. Anlam taşıyan deneyimler bu buluşma aralığında, ara mekânlarda ortaya çıkar. Görüngüler, yeryüzüyle etkileşen bedenlerin kurduğu bir "bedensel şema" (*corporeal schema*), "beden imgesi" (*body image*) ya da "fenomenal beden" (*phenomenal body*) içinde yüzeye çıkabilir. Tüm anlamların, görünümünün, simgelerin ve içeriklerin bir bedeni ve dolayısıyla bir zamanı, mekânı, konumu vardır. Anlam, ancak belirli bir yerde duran ve yeryüzüyle etkileşen bir beden şemasına ilişebilir. Merleau-Ponty cinsiyeti, belleği, geçmişi ve niyeti olan bir "beden-bulmuşluk"tan söz eder. "Kişiye özel" bir bedenleşme pratiği değildir bu; yeryüzüne geldiğinde tüm diğer yeryüzü sakinlerine, kolektif olana da dokunan bir öznellik kavrayışıdır.⁸³

Görüngübilimin temelinde, "şeylerin kendisine dönüş" çabası vardır. Merleau-Ponty, dünyanın dokusuna değemeyen bilimin ve araçsal aklın, kesikli bir haritayı dünyanın kendisiyle karıştırdığını, temsilin "kendinde şey"lerin yerine geçtiğini düşünür.⁸⁴ Ona göre, bedenleşmiş, "ete kemiğe bürünmüş" öznenin algısının, tasarılarının ya da niyetinin dışında duran, müspet, ayrı bir dünya yoktur. Dün-

83. Merleau-Ponty'nin yapıtının "uygulamalı" bir karşılığı için "Feminist Teoloji" bölümüne bakılabilir.

84. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies*, New York ve Londra: Routledge, 1993.

ya denilen, yer kaplayan, ağırlığı olan, şekil sahibi kişilerin etkileşim ve katılımıyla ortaya çıkan bağlantıların biçim verdiği, baktıkça değişen bir görünümdür. Dünya, kendisine değene görüngüler sunarak açığa çıkar; formüller ve aksiyomlardan çok, deneyimler yoluyla anlaşılabilir. Deneyim, şematizmden uzak bir bilgilenmeyi ifade eder. Oysa hep aynı sahneyi görmeye ayarlı duyuşal şemalar dünyayı taşlaştıır, formüllere sığacak bir basitliğe dönüştürür. Merleau-Ponty'nin kendi görüngübilimi içinde "en ilksel" bağlantı, konumlanmış bir beden ile yeryüzünün kesiştiğı noktadaki "sami-mi" temas aralığında açılır. Oysa bilimin ve akılcı düşüncenin sağladığı bir görgü altında bu "dolaysız" ilişki geri çekilir, saklanır.

Merleau-Ponty, yeryüzünün kendisini görünür kıldığı duyuların analizi yoluyla kendi görüngübilimini inşa eder. Duyular, her ne kadar belleğin, gündelik ilgilerin ve niyetlerin izini taşısa da, dokunulmamış, insansız ve sahipsiz bir yeryüzü imgesini de derinlerde bir yerde ele verir. Dünya ve üzerindeki tüm varlıklar, duyulduğu yerde açığa çıkarlar. Dünyevileşme de, dünyayı merakla izleyen ve dokunan kişilere dünyanın kendisini gösterme biçimidir. Husserl, nasıl tüm görüleni, tasarlananı paranteze alıp özsel olana indirgiyor, Heidegger *Dasein* analizi üzerinden dünyevi olandan Varlık'a açılan aralıklar arıyorsa, Merleau-Ponty de bedene değen, dokunsal etkilerin ya da duyuların arasında saklı, "dolaysız" bir dünyanın görünümelerini arar. Ancak dünya, özler şeklinde değil de, ilişkiler ve bağlantılar olarak kendisini sunar. Böyle bir dünyayı anlamak yolunda geçerli bağlantıyı akıl değil, beden sağlar. Bunun için Merleau-Ponty, düşüncüyü uzak düştüğü bedenine, bedeni de dünya üzerindeki yerine tekrar yerleştirmeye çabalar.

Yer kaplayan ve bir beden sahibi olan görüngübilimin öznesi, yeryüzünün "bütünlüklü" bir görüsüne sahip olmak için, görmek ve izlemek yerine, dokunsal bir etkileşim içine girer. Bu etkileşim yoluyla yeryüzünün dokusu ve bedenin dış yüzü birbirine değer, beden ve dünya bitişir. Merleau-Ponty'nin bahsettiğı ve görüngülerin açıldığı özneler, beden ve ruhun ayrımsızca buluştuğı (*chiasm*), birçok duygulanımın (*affection*) iç içe geçtiğı "psikosomatik öz-

ne"lerdir.⁸⁵ Kişiler bedenleri üzerinden, basitçe hayvani (*brute*) bir dünyaya açılmaz, kendi ruhsallıklarının, geçmişlerinin biçim verdiği bir beden şemasıyla dünyaya katılırlar. Merleau-Ponty, dünyada olup biteni güvenli bir mesafeden izlemeyen, dışarısına dokundukça yenilenen, yenileyen, "dünya-yaratan" ve girişken bir duruştan söz eder. Burada görüngübilimin faydası da, dünyaya yaklaşmanın olası yollarını işaret etmektir. Böyle bir yakınlaşmanın tarafları kibirlerini üzerlerinden atarlar ve gündelik yaşamı, dünyevi sahneyi başka olanla bir buluşma yeri sayarlar. Bu buluşma yerinde kendi hazır dünya görgüsünü, "bilişsel şema"larını aradan çeken kişiler dünyayla bir içli dışlılık yakalayabilirler. Böyle bir "içtenlik"te saklanmış olan dünya da çekingenliğini üzerinden atar ve kendisini açar.

Feminist Teoloji

Feminizmin belirli bir yorumu içinde dünyada farklı bir bedenle ve duruşla yer kaplıyor olmak, politik ve teolojik bir "uygulama" ve karşılık bulur.⁸⁶ Maddeleşme, duyulur olma, bedenleşme ve dünyevilik bu yorum içinde olumlu birer içerik kazanır. Bu uygulama içinde feminizm, belirli bir yerden, beden ve cinsiyet sahibi olarak konuşmanın politikasını, etik çerçevesini ve teolojisini oluşturur. Kadınların sahip çıkabilecekleri, "dokunsal" bir kutsallık kipi önerilir. Ve bu kutsallık tarifi "dünyada bulunmak" ile sıkı sıkıya ilişkilidir.

Feminist kuramın çekinmeden sahip çıktığı Merleau-Ponty'nin yapıtında, bedenleşmiş, belirli bir yerden konuşan ve yer kaplayan, dokunsal, cinsiyet sahibi, psikosomatik bir öznelik kendisini gösterir. Beden ve cinsiyet, tüm özne kalıplarının söylemlerini kurduğu, konuştuğu ve anlam ürettiği konumları belirler. Feminist teori içinde böyle "yer kaplayan" bir duruşun politik ve burada tanımlayacağımız gibi, teolojik değeri ortaya çıkar. Bedenleşme, özneler arasındaki "farkı" işaret etmektedir. Oysa bedenleşmemiş, bir soyutlamadan ibaret, "konumsuz bir konum"da fark işaretlenemez. Bu düzeyde yazılı, sözlü her ifade, yerinde bir ölçüye, *logos*'a göndermelerle geçerlilik kazanır. Bedenleşmemiş söylemlerin gerçekliği ve geçerliliği *logos*'un sağladığı ölçüyle hesaplanır. Feminist teoride *logos* ve *phallus* eşdeğer kavramlar sayılır. Tümüyü cinsiyet yüklü bu büyük soyut, maddeye sığmayan ölçü, kendisini saklayarak geçerlilik ve bütünlük kazanır. Buna göre, beden bulan, dünyevileşen varlıklar yarım kalmış, parçalı gibi görünür. Bedenin kendisi de

86. Bu bölümde "feminizm" ya da "feminist teori" ifadesiyle, yapısalcılık-sonrasına dahil edilebilecek çoğu Fransız ve Amerikan kadın kuramcılarının temsil ettiği bir yorumdan söz etmekteyiz.

dünyevi bir açılım gibi ortaya çıkar. Oysa feminist teori içinde dünyevi "çokluk"un ortaya çıkması zorunludur.⁸⁷ Dünyevi düzeyde, tüm var olanlar eşitlenir, eşzamanlı bir akışın içine çekilir. Bu sahnede ortaya çıkan çokluk içinde Varlık'ın "erkeksi" içeriği geçersizleşir ve farklı ilkelere, esaslara yer açılır.

Feminist politika için önemli olan "kadınsı" içeriğin hükmü değil, her konuma, cinsiyete ve duruşa uygun düşen bir yaşamı yaratabilmektir. Feminizmin temelinde bir beden politikası vardır. Tüm bedenleşme pratiklerinin özgürleşmesi bu politikanın temel amacıdır. "Kadın-olmak" bu pratiklerden sadece birisidir. Belirli bir duruşun dışında tüm diğer pratikleri zelil, kötücül, çocuksu, egzotik gibi sınıflara ayıran herhangi bir ilkeye karşı tasarlanan bir politikadır bu. Böyle ayrımlar ancak bedenleşme düzeyinde anlam kazanır. Her farklı beden, yeryüzüyle farklı bir etkileşimin ve dokunsal ilişkinin sonucunda kurulur. Feminizm, diğer bedenler (yabancı, çocuk, göçmen gibi) adına da söz söylemek ister. Öznellik, farklı bedenleşme türlerinin bir karışımı ve sonucu gibi ortaya çıkar. Önemli olan tüm farkların ardındaki "bedensel drama"yı yakalayabilmektir.

Ancak böyle bütünleştirici bir politik gündemin eleştiriye açık noktaları da vardır. Örneğin Baudrillard, feminizmin başka farklılıkları ve bedenleri temsil etme çabasını onaylamaz. Ona göre "kadınsı"lığın ya da "dişil" olanın, *logos* ve *phallus*-merkezli bir işleyişi bozmaktan, *logos*'un karşısına *pathos*'u, patetik simgesel oyunları yerleştirmekten başkaca bir amacı olmamalıdır. Kadın, "dişil ilke" adına bir öneri geliştirmemeli, bedensiz söylemleri, kapalı işaretleme sistemlerini baştan çıkarmakla, bozmakla kalmalıdır. Kararsızlaşan "erkeksi" söylem tüm çıplaklığıyla kendisini ele verdiğinde, "kadın siyaseti" de sonuca ulaşmış olmalıdır. Aksi halde kadınlık, yeni ve bedensiz bir başka söylem gibi işlemeye başlayacaktır.⁸⁸

Dışarıdan bakan için, kadın politikasının iki evresi varmış gibi görünür. İlk aşama, *phallus*-merkezli söylemin analizi yoluyla, di-

87. Burada Antonio Negri'nin *çoğulluk* ve *çokluk* arasında bulduğu ayrıma uygun bir şekilde *çokluk* kavramını kullanmaktayız. Bu tartışma için bkz. Michael Hardt ve Antonio Negri, *İmparatorluk*, çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı, 2002.

ğer bedenleşme kiplerini engelleyen simgesel evrenin işleyişini ortaya çıkarmaktır. Sonrasında yeni bir "beden şeması"nın önerildiği pratik aşamaya geçilir. Özellikle Merleau-Ponty'nin yapıtının sağladığı bir beden tasarımı içinde kadınsı bir bedenleşme pratiğinin kenar çizgileri ortaya çıkarılabilir. Bu simgesel ekonomi içinde hissterik ve bastırılmış bir beden katı açığa çıkar. Burası *logos* ve *phal-lus*-merkezli simgesel düzende temsil edilemeyen "farklı ve zelil" bir kattır. Bu düzeyde yürütülen analiz, saklı bir bedenin arkeolojisi gibi de görülebilir. Arkeolojik katmanlar altından hep farklı bedenler çıkar. Feminist teorinin beden olarak tanımladığı düzey de, maddi bir kendilik değildir zaten. Beden, sınırları simgesel bir düzen tarafından çizilecek olan, boş olmayan bir yüzeydir. Cinsiyet, bu şema içinde ortaya çıkan bir sonuç gibidir. Özne, kenarları çekilmiş bir beden ya da cinsiyet matrisi gibi de görülebilir. Bu matrisin dışında "zelil varlıklar" (*abject beings*) ve bedenler vardır.⁸⁸ Belirli disiplinler veya stratejiler yoluyla, bedensel yüzeyler için kenarlar çekilmediğinde ya da beden parçaları arasında "doğru" bir arayüzey kurulmadığında, "sızdıran", zelil bedenler ortaya çıkar. Belirli bir şemaya sığmayan ve simgesel sistemin dışında duran, kurulmamış, ayarsız bedenlerdir bunlar. Zaten belirli özne kiplerinin ve cinsiyetlerin ortaya çıkabilmesi için, dışarıda bırakılmış, zelil bedenlerin yaratılması zorunludur. Bu durumda zelil ve dışlanmış varlıklar, "kurucu dışarısı"nı oluşturur.

Judith Butler, tüm ifade biçimlerini bir metin (*text*) ya da söylem (*discourse*) sayan, yapısalcılık-sonrası kuramları özellikle eleştirmektedir. Genelleşen söylem ya da metin kavramları, tüm yaşamı saran yeni bir soyutlama ya da *logos* gibi işler. Özellikle yapısalcılık-sonrası kuramları biçimlendiren bu kavrayış, söylem sahibini yeniden konumsuz, bedensiz bırakır. Metin ve söylem olmayan şeyler de vardır. Ona göre söylemlerin dışını beden parçaları,

88. Baudrillard birçok denemesinde modern dünyanın "dişil ilke"ye boyun eğdiğini yazar. Bu tartışmalar için bkz. Jean Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı, 2001, ve *Kötülüğün Şeffaflığı: Aştırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Emel Abora ve Işık Ergüden, Ayrıntı, 1995.

89. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York ve Londra: Routledge, 1993.

zelil varlıklar doldurur. Beden, söylem dışı bir açıklık ve politik olanaklar barındırır. Beden, yeni bir öz ya da esas değil, bir yüzey, çeşitli beden teknolojilerinin, disiplinlerin ve biyosiyasal uygulamaların işlediği bir yüzeydir.⁹⁰ Bu yüzey, tüm bu stratejiler tarafından biçimlendirilir ve çeşitli cinsiyetlere, özne türlerine bölünür. Ancak simgesel işleyişin tümüyle şekillendiremediği zelil bedenler, bu işleyişin dışına, açık verdiği bir alana işaret eder. Simgesel işleyişin kendisini tümüyle kazıdığı bünyelerde, belirli bir bedenin ve cinsiyetin sağladığı konum ve zaman bilgisi kaybolur. Böyleleri bedensizmiş gibi dururlar; "haysiyet" kazanır, *cool* ve "karizmatik" görünürler. Bu açık vermeyen, "sızdırmayan", fizyolojiden yoksun görünen bedenleri belirli stratejiler ve söylemler güvenceye almaktadır. Ancak Butler için önemli olan, bedensiz duruşların içinde sızdıran, zelil bedenleri politize edebilmektir: "Butler'ın çalışmalarının yörüngesi zilletin üretilmesinin, dışlanmışlık, madde, doğa, bedensellik, sapkınlık ve kadınlık biçimleriyle birlikte ürettiği politik yananamları teşhir etmektir."⁹¹ Böyle bir politika içinde "kadın, söylemlerin içinde bir 'leke' gibi işler".⁹² "Kadınlara ve diğer zelil sosyal özneler" odaklanan bu stratejinin esası, bedeni kuran söylemleri ve simgesel işleyişi radikal bir şekilde yeniden düzenlemektir.

Judith Butler farkı, başkalığı, dilsel, metinsel ya da simgesel bir ifade gibi tarif eden kuramlara karşı, bedende saklı etin, "maddesel" katın altını çizer. Beden doğan ve ölen, fizyolojik, hayvansı bir "et yığını" olmasa da, metinlerin dışına geçen bir "Gerçek"liği de içinde taşır. Simgesel pratiklerden önce, "maddi bedensel düzey"de anlamını bulan, organik bir bütün ya da cinsiyet kalıbını taşımayan bir beden yüzeyi vardır. Özellikle bedenleşmiş "kadınlık", tırnak içinde ifade edilmeyen, dil içindeki bir oyunu aşan, esaslı, özsel bir konum olmalıdır. Ancak bedenin "şey" haline geri dönmek isteyen, simgesel işleyişin sonucu olan sınırlarla ve kenar çizgileriyle karşı-

90. Judith Butler, "Bodies and Power, Revisited", *Radical Philosophy*, 114, Haziran/Temmuz 2002, s. 13-9

91. Vicki Kirby, *Telling Flesh: The Substance of Corporeal*, New York ve Londra: Routledge, 1997, s. 109.

92. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, s. 21.

laşır. Buradan sonra, işaretlerin olmadığı, beden parçalarının doldurduğu, dışlanmış ve zelil bir boşluk açılır. Ancak asıl önemli olan, beden yüzeyinin ne tür stratejilerle biçimlendiğini anlamaktır. Politik olan, şekilsiz beden parçalarını belirli işlevler için bir araya koyup, bir organizma şekline sokan "soyut makine"yi anlayabilmektir. Amaç beden üzerinde işaretler yerleştiren, anlam katları yaratan ve bedenleşme pratiklerini ortaya çıkaran işleyişin mantığını ele geçirmektir.

Butler, Kristeva'nın "beden politikası"nı tanımladığı ve eleştirdiği denemesinde, feminist bilgikuramıyla ilgili ipuçları da verir.⁹³ Kristeva, "semiyotik" ve "simgesel" işleyişleri kesin sınırlarla birbirinden ayırır ve bu ikisini karşıt dilsel pratikler sayar. Ona göre "anne bedeni" (*maternal body*) semiyotik işaretlerin çıkış yeridir. Semiyotik, simgesel düzenin zemininde bir yoldan çıkma izi, belirtisi olarak iş görür. Semiyotik işleyiş, doğru ve yerinde sözün tanımı olarak *logos* ya da simgesel yapı dışında, poetik dil oyunları şeklinde yüzeye çıkar. Kristeva'ya göre bu ilksel semiyotik işaretler, kendi üzerine kapanan pederşahi sözün altını oyar. Bu oyukta ortaya şekillenen semiyotik düzey, kadının içinden konuşabileceği ve kendi dünyasına bağlanabileceği bir açıklıktır. Ancak bu "söylem öncesi" düzey kadının konuşabileceği ayrı bir lisan değildir; daha çok dile sığmayan bir dağınıklıktır ve ancak poetik yollarla dile gelebilir. Semiyotik, simgesel yapının içindeki kırıkların, kesiklerin içindeki dilsel yoğunluklar ya da izlerdir. Bu yoğunluklar, semiyotik dil oyunları sonucunda *logos*'u bozan enerji parçalarıdır.

Semiosis, sadece dil birimleri şeklinde değil de, ses, görüntü ve resimler halinde de ortaya çıkar. Semiyotik işaretler yoluyla bütünlüklü içerikler değil de, dağılan, merkezsiz anlam kırıkları dile gelir. Semiyotik düzeydeki işaretler, ritm, vurgu, ses oyunları, tekrarlar ve anlık resimlerden oluşur.⁹⁴ Kristeva'ya göre bu "anlam öncesi" işaretler anne bedenine ilişiktir. Simgesel yapıya ait gramerleri ve ezberleri bozan bu dağınık işaretler, kayıp bir anneliğe (*mater-*

93. Judith Butler, "The Body Politics of Julie Kristeva", Kely Oliver (haz.), *Ethics, Politics and Difference in Julie Kristeva* içinde, New York ve Londra: Routledge, 1993, s. 164-78.

94. A.g.y., s. 167.

nity) ait saklı bir bedeni kesik kesik çizer, kartografisini çıkarır. Semiyotik işaretler, anne bedenine yakın duran poetik ifadelerdir. Bu simgeler, işaretler kaynağıyla yan yana durur, gösteren ve gösterilenin üst üste bindiği bir denklik, ayrımsızlık (*chora*) ortaya çıkar. Butler'ın itirazları da burada başlar ve Kristeva'nın, anneliği ve anne bedenine yakın saydığı semiyotik pratiği esaslı bir zemin, özsel bir işleyiş saymasına şüpheyi yaklaşıp. Bu esaslı zemin hiçbir zaman ortadan kalkmaz ve anneden ayrılık tam olarak gerçekleşmez. Semiyotik pratikler her zaman bu düzeye geri döner ve bu sayede, pederşahi işleyişin korsesinden kurtulan poetik sözün sahipleri, yaşamın kaynağıyla buluşmuş olurlar. Esaslı ve özsel olanla buluşma, ancak yapıdan uzaklaşmanın, yörüngeden çıkmanın yarattığı bir "sapkınlık" sonucunda deneyimlenebilir. Bu yüzden, "yaşamın anlamı"nın çıkış yerinde bedensiz bir soyutlama, *logos*, bir fantazi ya da form değil, ele gelir, ete kemiğe bürünmüş bir kadın bedeni bulunur. Butler'e göre, Kristeva'nın "şeyleştirdiği" bu beden, tüm dilsel pratikleri, söylemleri ve metinleri incelemektedir.

Pederşahi düzen, "semiyotik" in, simgesel işleyişle yer değiştirmesi şeklinde de tanımlanabilir. Bu değişimin ardında, dokunmanın yerini mesafeli bir bakış alır. Sanki erkeklerce kurulan soyut makineler birer kompo gibi işleyerek, kadının kendisini deneyimlemesini engelleyen düzenler yerleştirirler. Kendi dünyasıyla arasına mesafeler yerleştirilen kadın kendi farklılığını deneyimleyemez.

Rosalind P. Petchesky, bu soyut, gizli makineyi iş üstünde yakalar.⁹⁵ Kadının bedensel ayrımlarının tümüyle ortaya çıktığı hamilelik sırasında, kadınla bedeni arasına sokulan soyut makineler yoluyla, kadının hamilelik sahnesinin merkezinden uzaklaştırılması hikâyesini anlatır. Fetüsü kadın bedenine bitişik bir parça gibi değil de, rahim duvarlarının görünmediği bir akışkan içinde serbestçe yüzen, kendi halinde bir canlı gibi gösteren ultrason gibi tanımlama makineleri, dokunmanın yerine bakışı yerleştirmektedir. Ultrasonda kadın bedeni silinerek, kendi başına büyüyen, nereden uzadığı belli olmayan bir kordona tutunmuş bir bebek yerleştirilir. Ekranda kendi içindeki boşluğu izleyen kadın da bebeğini dokuna-

95. Rosalind P. Petchesky, "Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction", *Feminist Studies*, 13, No: 2, Yaz, 1987, s. 263-91.

rak değil, görerek, kendisinden ayrı bir varlık gibi deneyimler. Bu resimde anne bir boşluk gibi görünür. Ultrasonda görülen ve bebeğin ilk fotoğrafı olarak albümüne de yerleştirilen bu görüntüde, kadının bedeninin ve doğurganlığının temsili olan rahim silinir, resimden çıkarılır. Annenin bedeniyle ilişkisiz, kendi kendini doğuran ve büyüten bir canlı vardır bu resimde. Sanki, sonogram dalgalarıyla geçirgenleşen kadın bedeni içinde kendine yeten bir canlı büyümektedir. Bebeğin görüldüğü yerde, kadın silinmeye, görünmez olmaya başlar. Tüp bebek uygulaması, mikro enjeksiyon gibi başkaca yöntemler de bebeği anne bedeninden ayrı olarak ele alabilmeyi kolaylaştırır. Bu türden çabalar, bedenleşmekten ve dolayısıyla ölümlü olmaktan korkan bir kavrayışı besler. Bu sayede erkek, kendisini kadın bedeninden çıkmış bir ölümlü gibi değil de, kendisini doğuran ve büyüten bedensiz bir varlık gibi düşleyebilecektir. Petchesky'e göre ultrason basitçe bir tanılama yolu değil, bütünlüklü bir işleyişin, büyük bir soyut makinenin parçasıdır. Ona göre, bu "yabancılaşmaya" karşı, özellikle fetüsün kadın için yeniden tanımlanması gereklidir; aynı şekilde fetüsün tekrar kadın rahmine, rahmin kadın bedenine ve bu bedenin de ait olduğu sosyal konuma, dünya üzerindeki yerine yeniden yerleştirilmesi zorunludur. Bu sayede kadın ve bebeğinin ilişkisi bir bedenleşme kipi içinde tekrar kurulabilir.

Kadın, ilk anatomi kitaplarında, gotik hikâyelerde ya da dinsel metinlerde, bedenleşmeyi, dünyevi yaşamla içli dışlılığı ve tamamlanmamış bir akli temsil eder. Ergenleşme, hamilelik, çocuk doğurma, regl, menapoz gibi dönemler kadına bir bedeni olduğunu aralıksız hatırlatır. Kadın, kendi gerçeğini ve farklılığını kesintisiz bir bedenleşme pratiği içinden okur. Kadın bedeni, özellikle gotik anlatılarda, doğurganlık ve dehşetli bir bedensel drama içine yerleştirilir.⁹⁶ Kadın, uygarlık için gerekli alt zemini, bedensel, doğurgan (ve bu yüzden gizli) alt yüzeyi oluşturur sanki. Kadın bedeninin

96. Kely Hurley, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siecle*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997. Bedenleşme üzerine ayrıca bkz. Moira Gatens, *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, New York: Routledge, 1996, ve Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects*, New York: Columbia Univ. Press, 1994.

böyle bir temsili, erkeği hayvanlardan ayırt edebilmek için biçimlenmiş bir ara tür gibi işler. Tam olarak biçimlenmediği için "sızdıran", "ıslak", 'karanlık' bir bedendir bu. Erkeksi içeriği taşıyanlar bu ıslak zemini bir yükselti, bir kürsü gibi kullanarak doğrulurlar. Kadın, gotik anlatı içinde, sapkınlıklarının kaynağının anlaşılmaya çalışıldığı teratolojik bir ilginin nesnesi halini alır. Başkalaşmaya ve "kirlenmeye" açık kadın bedeni, korku uyandıran belirsiz varlıkların, canavarların bir eğretilmesi gibi ortaya çıkar. Kadın, "başka şeyler"le bitişerek yeni türler yaratabilme tehlikesini taşır."⁹⁷ Kadınlığa bir sapmanın yarattığı horgörüyle, canavarların yaratabileceği türden bir korku ve büyülenmeyle yaklaşılır. Bu haliyle kadın bedeni, hem zelil hem de kutsal bir anlam kazanır.⁹⁸ Böyle bir kutsallık çerçevesinde "kadınlık", "en-ilkse"l" zemin sayılır.

"Kadınlık", tüm bu açılımları ve taşıdığı beden bulma pratikleriyle, farklı bir teolojinin ve etik çerçevenin temelini de oluşturur. Feminist teolojinin tanımlandığı metinlerde bedenleşme pratikleri önemli bir yer kaplar.⁹⁹ Yeni bir teolojinin, çokyüzlü, başkalaşım ve farklılaşmaya açık, "tek bir düzenleyici temadan ve açık bir odaktan, kesin olarak tanımlanmış amaçlardan uzak" olması gereklidir.¹⁰⁰ Böyle bir teoloji içinde, sürekli açılan, aşırılıklara yer bırakan bir taşkınlık payının da olması zorunludur. Bunun diğer teolojilerden farkı, simgesel kapanımlardan uzak, çoklu işaret düzenlerine açık olmasıdır. Tüm cinsiyetlerin ortak ruhani deneyimini yaratmak ve pederşahi işleyiş içinde sıkışıp kalmış kutsallık biçimlerini serbest bırakmak, tanrısallıkta saklı kadınsı payı ortaya çıkarmak zorunludur. Özellikle Irigaray için, yeryüzü, dünyevi zemin bu tanrısallığın mekânı olmalı, yaratılmış tüm varlıklardaki kutsallığı görünür kılmak, azizleri olduğu kadar cadıları, İsa kadar Meryem'i

97. Irene Gedalof, "Identity in Transit: Nomads, Cyborgs and Women", *The European Journal of Woman's Studies*, Sayı 7/3, Ağustos 2000, s. 337-54.

98. Rosi Braidotti, "Mothers, Monsters, and Machines", Katie Conboy, Nadia Medina ve Sarah Stanbury (haz.), *Writing the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* içinde, New York: Columbia Univ. Press, 1997.

99. "Feminist teoloji"nin sınırları, Luce Irigaray, Mary Daly, Rosemary Ruether gibi kadın kuramcılar tarafından çizilmiştir.

100. Ursula King, *Women and Spirituality: Voices of Promise and Protest*, New York: MacMillan, 1989, s. 165.

ve Tanrı'da saklı "Anne"yi işaretlemek, ötedünya kadar bu dünyayı da gözetmek zorunludur.

Feminist teolojinin, pagan ve mistik teolojilere yakın ve uzak yönleri vardır. Kozmos, mistik ve pagan kavrayışlarda olduğu gibi sürekli yenilenen bir mekândır. Feminist teoloji, paganlıkta ve sapkın ritüellerde olduğu gibi, tektanrılı ilahiyata yönelik bir tepki şeklinde kurulmaz; örneğin azizlerin karşısına cadılar, İsa'nın karşısına Meryem, gizliden de olsa, *fallus*'un yerine rahim yerleştirilmez. Mistik öğretilerde olduğu gibi dünyevilikten uzaklaşma da yoktur. Bütün bunlar bir yana, daha temel bir fark, feminist teolojide belirli bir ritüel düzeni biçimlendiren ya da ayın takvimini (liturji) düzenleyen metinlerin olmamasıdır. Bir esenlik projesi de yoktur. Feminist teoloji *yer'e* bitişik bir dinsel pratik önerisi taşır. Mistik düşüncede olduğu gibi dünyevi ve çevrimsel dairenin dışına çıkmak esaslı bir amaç sayılmaz. Feminist teolojiye uyan pratikler, sürekli bir bedenleşme ve açılma, başkalaşma önerisi taşır; bu yüzden beden saklanmaz, örtülmez.

Feminist teolojide sonlu, bedenleşmiş, dünyevi şeyler olumlu bir değere sahiptir. Kutsal olanın tezahürü ancak beden buldukça görülebilir. Tarihdışı ve mekânlarüstü görüntüler feminist teolojinin içeriğini oluşturmaz. Gerçek, her zaman için görünürlük, geçici de olsa, ele gelirlik yoluyla anlaşılabilir. Aşkın ve kutsal şeyler, dokunsal bir biçim içine sığabildiği ölçüde gerçeklik ve geçerlilik kazanır. Feminist teolojinin ikonlarının her zaman için dünyevi bir yüzü vardır. Dünya bu ikonlara geçici bir yer ve zaman bilgisi katar. Beden bulan kutsal varlıklar, sonlu dünyevi biçimlerin içine yerleşebilir. Luce Irigaray'ın "duyulabilir aşkınlık" (*sensible transcendental*) ifadesinde böyle bir vurgu vardır. Aşkın olan, dünya yüzeyinde açıldığı ve beş duyunun ötesine geçebilen bir duyumsallığın sınırına taşındığı zaman teolojik bir değer kazanır. Böyle bir teoloji, taşlaşmış ve müminlerin üzerine kesin metinler halinde kaplanmış anlatılar değildir. Luce Irigaray feminist teolojiyle, *logos* un ve *cosmos*'un belirli biçimlerde paketlenmiş hallerinden ibaret metafizikler arasında belirgin ayrımlar yakalar. *Cosmos*, feminist bir ekonomi ve teoloji içinde, farklı bedenlerde tezahür eden varlık kiplerini sarmalayacak şekilde serbest bırakılmalıdır. Bunun için, saklı demonlar ve büyük şeytanlar dışarı çıkarılmalıdır (*exorcism*).

Irigaray'a göre, *fallus*-merkezli metafizikte boşluk, yokluk, görünmezlik temsil edilemez. Gözenekler, delikler "erkeğin simgesel ekonomisi" dışında kalır. Kadın, kendi cinsel organı gibi, bu görselliğin dışında kalan bir "boşluk" sayılır ve simgesel alışverişin dışında bırakılır.¹⁰¹ Kadına düşen tek müspet etkinlik, erkeksi bir dünyaya imrenmektir (*envy*). *Fallus* ya da penis, cinsel organlar için bir arketip oluşturur. Böyle bir işleyişte kadın cinsel organı, "penisten yoksunluk"un karşılığı olur. Bir "yokluk" olan ve "kendinde" bir şey taşımayan kadının yapacağı tek şey, hazırdaki metafiziğe eklenmektir. Irigaray'a göre görülebilir cinsel ayrımlar düzeyinde işleyen böyle bir ekonomi kadının yerini belirler. Kadın kendi dışındaki alışverişe, yetersiz, "hazırlıksız" ve cinsel organı gibi "yaralanmış bir yaratık" gibi katılır. Simgesel düzende bir "delik" gibi işleyen kadının cinsel organı bir yara gibi durur. Kadın "ilksel bir yara" taşıyarak dünyaya katılır. Simgesel düzene erişimi, "kendi izini taşımayan", "ödünç alınmış" organlar üzerinden gerçekleştirir.¹⁰²

Irigaray için etik ya da teolojik pratikler, bedenleşmiş kadın ve erkek öznelerle kurulur.¹⁰³ Kutsallık, belirli konumları olmayan öznelere kendisini açmaz. Ruhla bedeni ayıran ve kutsallığı ruhsallıkla ve bedensiz idelerle eşleştiren kavrayışlar etik sayılamaz. Kadını, dünyanın, doğanın, "beden bulmuş şeyler"in arasına katan ve doğal bir "ahlak-dışılık" içine yerleştiren, onları tüm maneviyat türlerinden uzak tutan bu tür söylemler, metafiziklerin esasını oluşturur. Oysa tinsel içerikler, belirli suretler, dünyevi biçimler içine taşınmadıkça etik bir gerçeklik halini alamazlar. Irigaray'ın aşkınlıkta "duyulabilir" saydığı taraf da burasıdır. Aşkınlık, belirli duygulanımların (*affection*) içinde açığa çıkmadıkça, dünyevileşmedikçe, etik-dışı bir ide olarak kalır.

Irigaray, Batılı metafiziklerin gözden kaçırdığı bir terim olarak kadınlığı yeniden-yerine-yerleştirmek, simgesel işleyişe katmak ister. Yeni bir etik, kozmik ve teolojik çerçevede cinsiyet farkı üze-

101. Toril Moi, *Sexual/Textual Theory: Feminist Literary Theory*, New York: Routledge, 2002.

102. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, çev. Gillian C. Gill, New York: Cornell Univ. Press, 1985.

103. Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, çev. Gillian C. Gill, New York: Cornell Univ. Press, 1993.

rinde biçimlenen bedenleşme pratikleri temel önem kazanır. Böyle bir teolojiyi metafiziğe dönüştürecek bir esas, sabit bir *arche* tanımlanamaz. Beden, değişmez bir *arche* değildir. Cinsiyetin kurulduğu zemin olarak beden, feminist teolojinin değişken düzeyini oluşturur. Simgeler, yaşam parçaları üzerinde, *bios*'ta anlam bulurlar. Sonlu ve sonsuz, ruhsallık ve dünyevi şeyler, hem aşkın hem de duyulabilir olan bu aralıkta iç içe geçer. Bu sayede, etik ve teolojinin, metafizikle işbirliği de engellenebilir; bedenler ve dünya yeniden büyünir, kutsallıktan pay alır. Sürekli diğeri olabilen, "kendi dudaklarını, kenarlarını, sınırlarını ve içeriğini" "diğetine açan", "kendinde bir esas bırakmayan" kadınlık (*le féminin*) böyle bir pratiğin öznesi olur.¹⁰⁴

Feminist bir teoloji ve kozmoloji önerisi, kadını simgeleştirilemeyen bir "Gerçek" in tarafına iten ve kadını bir doğallık retorigi içinden anlayan pederşahi söylemin yola getirilmesi anlamını da taşır. Pederşahi söylem kadını, erkeğin simgesel işleyiş öncesi ilksel bir formu gibi temsil eder. Buna göre, sanki kadına biraz daha maneviyat katıldığında erkek elde edilecektir. Hayvanlarla başlayan bir varlık zinciri, kadından geçtikten sonra erkekle tamamlanmıştır. Kadına ayrılmış tek öznelik belirtisi, bir zemin, işlenecek bir toprak, tohumları büyüten verimli bir genişlik sunabilmektir.¹⁰⁵ Kadın erkeğin nostaljisini besleyen, ilksel, düşsel bir zemin sayılır; işaret ve imgelerin ekonomisi içinde mutluluğu yakalayamamış büyük oğlanların "anne kucacı" dır. Kadın, her başarılı erkeğin arkasına aldığı, işaretlere ve dolayısıyla akla sığmayan, dilin dönmediği her türlü boşluğu temsil eden "kutsal bir delik" gibi ortaya çıkar. Erkek, içine girmediği zamanlar bu deliği, kendi tasarım zemini, simgesel üretimi (ve çoğunlukla da hezeyanları) için verimli bir satıh olarak kullanır. Kadın bedenindeki doğurganlık, erkeğin zihinsel doğurganlığı için bir sığınak gibi işler. Erkeklerin sonu gelmeyen soyutlamalarının altından, tüm simgesel işleyişlerin altına yayılan kadın

104. Irigaray'dan alıntılan Ellen Mortensen, *The Feminine and Nihilism*, Oslo/Kopenhag/Stokholm: Scandinavian Univ. Press, 1994, s. 111.

105. Bu tartışmanın ayrıntıları için bkz. Carol Delaney, *Tohum ve Toprak: Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji*, çev. Selda Somuncuoğlu ve Aksu Bora, İstanbul: İletişim, 2001.

bedeni çıkar. Ancak "doğru durumu" içinde rahat bir yerleşim sağlamak olanaksız olduğu için, erkek bu yaşam alanını kendi rahatı için, zor kullanarak yeniden düzenlemelidir. Kadına düşen de, erkeğin tüm pratiklerini sarmalayan bir sığınak gibi, kolay biçim bulabilmektir. Erkek, bu biçimden uzak açıklık üzerinde kendi işine gelen, keyfi ayrımlarını, noktalamasını, sınırlarını yerleştirir. Kadın ise kendisiyle işleyen bir tertibe erişemez duruma gelir.

Butler, Irigaray ve özellikle de Kristeva, tüm simgesel üretimin kaynağı saydıkları kadın bedeni üzerine düşünürler.¹⁰⁶ Ancak kadın bedenini antropolojik bir ilginin nesnesi haline getiren metinleri eleştirirler. Kadını bir tür ilksellik, doğal durumla eşitleyen bu metinlerde kadının kendi simgesel üretimi için gerekli olanaklar bulunmaz. Oysa "etik olarak doğru" bir yazı, erkeğin kadından (özellikle annesinden) ödünç aldığı işaretlerin altına sakladığı bedenini gösterebilmeli, kadının da bedeninden doğrularak, kendi işaret sistemini ve soyutlama düzeyini bulmasının yollarını izah edebilmelidir. Dil içinde, kadına ilişkin, kadının temsili için de bir açıklık bulunabilmelidir. Kadını bedensel ve doğal olanla eş tutan bir dilsel pratikten uzaklaşmak zorunludur. Kadın, erkeğin kendisini kuracağı bir ayna düzleminden ya da rahat bir barınaktan fazla bir şey olmalıdır. Kadının tek özneliği erkeğin girebileceği bir açıklık, şekil bulmaya açık bir tamamlanmamışlık olmamalıdır. Kadın, kendi kimliğini kurabileceği bir dili keşfedebilmelidir. Irigaray'ın "bakire-olmak" kavrayışı da burada anlam kazanır. Bakirelik, başkalarının girmesini engelleme hakkını, kadının "kendisi-için-olma"sı halini temsil eden bir durumdur. Bu düzeyde, kadın-olmak, erkeğe açıklıktan daha fazla bir anlam ifade eder.

Kadının dile erişebildiği, varlığını dile sığdırabildiği yerde, hisleri, anoreksi gibi yarı-bedensel belirtiler de ortadan kalkar. Kendi konumunu bulan kadın, dans edermiş gibi kendi etrafında dönebilir, kendisini dışı vurabilir. Ancak, kadın kendi metafiziğini oluşturan sınırlarla veya kenarlarla sürekli oynayabilmelidir. Irigaray'ın da aklından geçen, kadının kendi kapalılığını yaratması, kendi metafiziğine ısrarla sahip çıkması değil, daha çok kendi evreninde bir

106. Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, New York: Routledge, 1991.

süreklilik, "iki dudak"ın birbirine değmesi gibi açılabilir, yer değiştirebilir bir kapalılığa varabilmesi, kendi zarfını, geçici bütünlüğünü, kozmik eksenini kurabilmesidir.

Kadının iki dudağı arasında geçici süre konaklayan metafiziği ya da zarfı çevreleyen ve ona genleşebilir bir bütünlük katan dokuyu, Irigaray "mukoza" (*mucous*) olarak adlandırır. Mukoza, bir uzantı değil, bedeni çevreleyen, geçişime uygun, görünümüne değil de dokunmaya, okşamalara açık bir dokudur. Feminist metafizik, etik ya da teolojiler de böyle bir mukozanın sarmaladığı yüzeylerde kurulabilir. Metafiziğin kutsallıkla, kapalı olanın açık olanla ilişkisi, Irigaray için temel bir etik sorudur. Feminist teolojinin taşıyıcısı, kalın bir deriyle değil de, mukozayla, "plasenta"yla çevrelenmiş ve biçimlendirilmiş "akışkan bir evren" olmalıdır. Kendi üzerine kapanmayan bu evrende, "dokunulabilir aşkınlık" ortaya çıkar. Kutsallığın bir tarafında her zaman için bedenler, dünyevi ve sonlu şeyler durur. Bedenler mistik bir genişlik içinde yer alırlar; bu mistik dairede dünyevi şeyler, ötedünyanın bedensiz varlıklarıyla uyum içinde yan yana gelir, iç içe geçer ve sonra tekrar ayrışırlar.

Irigaray'a göre, kadını da içine alan etik ve teolojik önermeler ancak mistisizm içinden kurulabilir.¹⁰⁷ Mistikler özellikle, "boşluğa", "tamamlanmamış" şeylere yaklaşma konusunda donanımlıdır. Mistiklerin temsil edilemez, kelimadan, *logos*'tan kaçan "diğer şeyleri" sunabilmek konusunda gösterdikleri çaba, kadınların etiği ve teolojisi için de başlangıç noktası olabilir. Bu sayede, kadını bir "eksik kalmış"lık, "hadım"lık içinde anlayan kavrayışlar tersine çevrilir, boşluk Varlık'ın esaslı bir kipi olur. Irigaray'ın kadınlarla konuşabilen "Tanrı"sı ve "melek"leri de böyle bir boşlukta gezinen hayaletlerdir.

Irigaray'ın temel çabası, kadının kendisini görüp biçim verebileceği türde kurgusal aynalardan yoksunluğunu telafi edecek araçlar, yollar önermek şeklinde özetlenebilir. Kadınların kayıp kökenlerini yakalayabilecekleri mitik hikâyeleri yeniden yorumlar. "Kadın"ın görünebilmesi ve kendisi için konuşabilmesinin yolunu açacak kozmik bir yeniden düzenleme tarzı araştırır. Ancak Irigaray,

107. Kathryn Bond Stockton, *God Between Their Lips: Desire in Irigaray, Bronte and Eliot*, California: Stanford Univ. Press, 1994.

Mary Daly gibi radikal feministlerden farklı olarak, tüm cinsiyetleri içine katan kozmik bir denge üzerine düşünür. Ayrı düşmüş, zıt düşmüş varlık katlarını buluşturan geçitleri, *herzah*'ları, kişileri kutsallığa bağlayan, geçişken aralıklara, ara mekânlara yerleşen arabulucuları araştırır:

Irigaray kararlı bir şekilde, daha önce kesin ikilikler olarak tasarlanan kavramlar arasında aracı yapılar keşfeder: [Bunlar] "melekler", tanrılar ve insanlar arasında mesaj taşırlar, "plasenta" anneye rahimdeki bebek arasındaki akışı düzenler, "aşk" sevgililer arasında bir mekân, hatta bir kendilik gibi var olur, "mukoza" cinsel ilişki halindeki farklı bedenleri sarar.¹⁰⁸

Irigaray'ın tanımladığı kuramsal ve metinsel çerçeve, biraz yön değiştirse de, Mary Daly'nin yapıtında pratik karşılığını bulur. Daly, kadınların sahip çıkabilecekleri bir ruhsallığı daha "kavgacı" ve "girişken" bir tonla dile getirir. Kadınların yerleşebilecekleri kozmik bir arkaplan, maneviyata dair yeni bir iyelik tanımlamak ister. Kadın, mitik dünyaya "kıskanç" bir şekilde sahip çıkan pederşahi düzenden, kendisine düşen payı alabilmelidir. Ruhani deneyimlerin yasaklandığı kadınlar, kendilerine ait melekleri, cinleri ve şeytanları serbest bırakabilmelidir. Bunun için Daly'nin iki pratik önerisi vardır: şeytan çıkarma (*exorcism*) ve kendinden geçme (*ecstasy*). Bu sayede hazırdaki maneviyata ilişkin kalıplar yerinden çıkar ve kadınların sahip çıkabilecekleri bir etik alan açılır.

Daly'ye göre kadınlar kozmik hikâyeleri yeniden ve biraz da işlerine geldiği gibi anlatmalıdır. Erkeklerin kendi kahramanlıklarını dile getirdikleri bir tarihin yerini, maneviyatın katlarına derinlemesine sokulan bir başka mitik ve tarihsel, biraz da dokunsal bir kavrayış almalıdır.¹⁰⁹ Erkeklerin biriktirdiği şeytanları ve cinleri serbest bırakan kadınlar ve cadılar, "erkek dünyası"nın açtığı plastik maneviyatın ötesine geçebilirler.¹¹⁰ Onların mitik ve tarihsel bakışı,

108. Gail Schwab'dan alıntılan Penelope Ingram, "From Goddess Spirituality to Irigaray's Angel: The Politics of the Divine", *Feminist Review*, Sayı 66, Güz 2000, s. 59.

109. Daly burada, azizlerin yaşam hikâyelerinin nakledildiği *hagiography* yerine *Hag-ography* deyişini kullanır. *Hag* ya da "cadı"ların anlattığı bir tarihten söz eder. Bu tartışma için bkz. Mary Daly, *Beyond God the Father*, Boston: Beacon Press, 1985.

110. Mary Daly, kendisini de bir cadı (*witch*) olarak tanımlar.

kökten, esaslı bir hatırlamaya (*anamnesia*) yol açar. Cadılaştıkça, kozmik anlamlara yakınlaşan kadın, kendisini Varlık'ın ayrılmaz bir parçası gibi duymaya başlar. Tanrı şeyleşmekten kurtarılır, kut-sallığı kapayan ve tamamlayan bir büyüklük değil, açılan, bedenleşen, arada dünyaya yüzünü dönen, genişleyen bir çokluk olarak deneyimlenir. Kadın yalnızca bilişsel, zihinsel (*cognitive*) işleyişi değil, aynı zamanda duygulanımları (*affection*), sezgileri, "en masum duyguları" bile bu yorumlama çabasının içine katmalıdır.¹¹¹

Daly'ye göre kadınlar, pederşahi bir uygarlığı bir elbise patronu gibi sınırlayan büyük resmi görebilmeli, bu sınırların yerlerini değiştirebilecek donanıma sahip olmalıdır. Daly, kadının kendisini anlayabileceği donanımı ya da stratejiyi, "cin/ekoloji" (*Gyn/Ecology*) olarak tanımlar. Cin/ekoloji, erkeklerin ciddi metinleriyle kurdukları "bilim"leri alaya almanın bir yolu, kadınların kendi "yollarını" keşfedip geliştirebilmeleri için kavramsal bir donanımdır. Daly, kadın bedenini parçalarına ayırıp, teşhisler koyan jinekolojiye karşı, cin/ekoloji'yi tanımlar. Cin/ekoloji'de kadın birbiriyle bağlantılı, sabitlenemeyen, ilişik bir beden şeması içinden tanımlanır. Kadınlık, cin/ekolojik düzeyde bir üst soyutlamaya varır ve parçaların toplamından fazla bir "cinerji" (*gynergy* ya da kadınca bir sinerji) ortaya çıkar. Cin/ekoloji, şeylerin kendisine değil de, bağlantı yerlerine dikilen bir bakışın sonucudur. Kadın, şeylerden çıkan bağlantıları ve bağıntıları takip ederek, cevapların değil de soruların gizlendiği esaslı soyutlamayı, büyük resmi ya da işler durumundaki metafiziği görebilecek duruma gelebilir.

Daly'ye göre, Varlık bir kereliğine açılıp güvenceye alınan bir hakikat olmamalıdır; kadınlar sürekli olarak "şeytan çıkarmalı", kendi üzerlerine oturan, meta-fizik ve "meta-patriyarkal" işleyişleri aşan bir maneviyatın arayışında olmalıdırlar. Şeytan çıkarma işlemi sırasında, tehlikeleri göze almak, şeytan ve cinlerin kapadıkları sınırları ve kapıları cesaretle zorlamak gerekir. Şeytan çıkarma işi biraz da kadınların üzerine çekilmiş "kozmetik" katları görünür kılma çabasıdır. Daly, kadının aklına, duygularına ve tenine yüklenmiş tüm farklılıkların, saklı katların, kadını çevreleyen cinlerle birlikte dışarı atılacağını düşünür. Kadın, kendi üzerine, arada de-

ğıştirebileceği yeni mitik örtüler çekebilmelidir. Bunun için de, kendisine yakıştırılmış örtüleri bir kenara bırakıp "meta-patriyarkal" yapıyı aşabilmeli, bilinmez bir boşlukla yüzleşebilmeli, "risk almalı" ve kendisini çevreleyecek ruhsallığı yaratabilmelidir. Kadınlar başka türlü "kendilerinden çalınmış *cosmos*"u geri alamayacaklardır.¹¹

112. Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon Press, 1978, s. 5.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio (2001), *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.
- Arik, Rüçhan (1988), *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Ateş, Süleyman (1992), *İslam Tasavvufu*, İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat.
- Ayvazoğlu, Beşir (1997), *Aşk Estetiği: İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Ötüken.
- Baker, Ulus (2001), "Yves Bonnefoy'nın Mitolojiler Sözlüğü Vesilesiyle", *Virgöl*, Ocak, s. 56.
- Bahtin, Mikhail (1968), *Rabelais and His World*, çev. Helene Iswolsky, Massachusetts: MIT Press.
- Baltrusaitis, Jurgis (2001), *Düşsel Ortaçağ: Gotik Sanatta Antik İslami ve Uzakdoğu Etkileri*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge.
- Bataille, Georges (1989), *Visions of Excess: Selected Writings (1927-1938)*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- (1997), *Din Kuramı: İnsanlaşma Sürecinde Din'in Oluşumu*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe.
- (1997), *Eros'un Gözyaşları*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe.
- (1999), *İç Deney*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: YKY.
- (2000), *Nietzsche Üzerine*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Kabalcı.
- Batur, Enis (2001), "Bir Kollokium: İmge Kurmak, İmge Kırmak", *Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı*, Sayı. 69-70, s. 129-36.
- Baudrillard, Jean (1993), *Symbolic Exchange and Death*, Londra: SAGE.
- (1995), *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Emel Abora ve Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı.
- (2001), *Baştan Çıkarma Üzerine*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı.
- (2003), *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı.
- Bauman, Zygmunt (2003), *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.
- Beardsworth, Richard (1994), "Interview with Jacques Derrida", *Journal of Nietzsche Studies*, Sayı 7, s. 7-66.

- Berlin, Isaiah (2004), *Romantikliğin Kökleri*, çev. Mete Tunçay, İstanbul: YKY.
- Besnier, Jean-Michel (1996), *İmkânsızın Politikası: İsyanla Bağlanma Arasında Entelektüel*, çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Ayrıntı.
- Bloch, Ernst (2002), *Rönesans Felsefesi*, çev. Hüseyin Portakal, İstanbul: Cem.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice, New York ve Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects*. New York: Columbia Univ. Press.
- Braudel, Fernand (1995), *Uygırlıkların Grameri*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge.
- Burke, Peter (1978), *Popular Culture in Early modern Europe*, New York: New York Univ. Press.
- (1996), *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, çev. Göktuğ Aksan, Ankara: İmge.
- Butler, Judith (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York ve Londra: Routledge.
- Butler, Judith (2002), "Bodies and Power, Revisited", *Radical Philosophy* 114, Haziran/Temmuz.
- Chaney, David (1999), *Yaşam Tarzları*, çev. İrem Kutluk, Ankara: Dost.
- Clarke, Bruce ve Aycock, Wendell (1990), *The Body and the Text: Comparative Essays in Literature and Medicine*, Texas: Texas Tech. Un. Press.
- Conboy, Katie ve Nadia Medina (haz., 1997), *Writing the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, New York: Columbia Univ. Press.
- Connor, Peter Tracey (2000), *Georges Bataille and the Mysticism of Sin*, Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press.
- Culler, Jonathan (haz., 1988), *On Puns: Foundation of Letters*, New York: Basil Blackwell.
- Çamuroğlu, Reha (2000), *Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Daly, Mary (1978), *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon Press.
- (1985), *Beyond God the Father*, Boston: Beacon Press.
- Dean, Carolyn (1992), *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan and History*, Londra: Cornell Univ. Press.
- Delaney, Carol (2001), *Tohum ve Toprak: Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji*, çev. Selda Somuncuoğlu ve Aksu Bora, İstanbul: İletişim.
- Derrida, Jacques (1974), *Of Grammatology*, New York: Johns Hopkins Univ. Press.
- (1982), *Margins of Philosophy*, çev. Alan Bass, Chicago: Chicago Univ. Press.
- (2001), *Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1990), *A Thousand Plateaus*, çev. Brian

- Massumi, Minneapolis: Univ. of Chicago Press.
- Dillon, M. C. (1991), *Merleau-Ponty Vivant*, New York: State Univ. of NY Press.
- Durkheim, Emile (2001), *The Elementary Forms of Religious Life*, Oxford: Oxford World Classics.
- Eco, Umberto (1995), *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, çev. Kemal Atasay, İstanbul: Afa.
- (2001), *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can.
- Elias, Norbert (2000), *Uygarlık Süreci: Batılı Dünyevi Ust Tabakaların Davranışlarındaki Değişimler (I)*, çev. Ender Ateşman, Ankara: İletişim.
- Febvre, Lucien (1995), *Rönesans İnsanı*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge.
- Florenski, Pavel (2003), *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis.
- Foucault, Michel (2001), *Ders Özetleri*, çev. Salahattin Hilav, İstanbul: YKY.
- Freud, Sigmund (1999), *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Başaran, İstanbul: Metis.
- Nathan Gardels (haz., 2003), *Yüzyılın Sonu: Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor*, çev. Belkıs Çorakçı, İstanbul: İş Bankası.
- Gasset, Jose Ortega y (2003), *Kitlelerin Ayaklanması*, çev. Koray Karaşahin, İstanbul: Babil.
- Gatens, Moira (1996), *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, New York ve Londra: Routledge.
- Gedalof, Irene (2000), "Identity in Transit: Nomads, Cyborgs and Women", *The European Journal of Woman's Studies*, Sayı 7/3, Ağustos.
- Gill, Carolyn Bailey (1995), *Bataille: Writing the Sacred*, New York ve Londra: Routledge.
- Grosz, Elizabeth (1993), *Volatile Bodies*, New York ve Londra: Routledge.
- Gülsoy, Murat (2001), "Edebiyat Söyleşileri: Hilmi Yavuz", *Yeni Binyıl* gazetesi, 7 Ocak.
- Hachette Ansiklopedik Sözlük*, cilt 4, s. 2002.
- Hardt, Michael ve Negri, Antonio (2002), *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.
- Hartog, François (2000), *Tarih, Başkalık, Zamansallık*, çev. Levent Yılmaz, Ankara: Dost.
- Heidegger, Martin (1987), *An Introduction to Metaphysics*, çev. Ralph Manheim, Virginia: Yale Univ. Press.
- Holbrook, Victoria R. (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç, İstanbul: İletişim.
- Huizinga, Johan (1997), *Ortaçağın Günbatımı*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge.
- Hurley, Kely (1997), *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siecle*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingram, Penelope (2000), "From Goddess Spirituality to Irigaray's Angel:

- "The Politics of the Divine", *Feminist Review*, Sayı 66, Güz.
- Irigaray, Luce (1985), *Speculum of the Other Woman*, çev. Gillian C. Gill, New York: Cornell Univ. Press.
- (1993), *An Ethics of Sexual Difference*, çev. Gillian C. Gill, New York: Cornell Univ. Press.
- İpşiroğlu, M. Ş. ve Eyüboğlu, S., *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul: İstanbul Üniv. Ed. Fak. Yay.
- iskender, küçük (1996), *cangüncem*, İstanbul: YKY.
- Kafka, Franz (2002), *Mavi Oktav Defterleri*, çev. Osman Çakmakçı, İstanbul: Bordo/Siyah.
- Kermode, Frank (1989), *Lawrence*, çev. Kemal Özyurt, İstanbul: Afa.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1998), *Doğru Yolun Sapık Kolları*, İstanbul: Büyük Doğu.
- (1999), *Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu*, İstanbul: Büyük Doğu.
- Kierkegaard, Sören (1997), *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*, çev. Süha Sertabi-boğlu, İstanbul: Ayrıntı.
- King, Ursula (1989), *Women and Spirituality: Voices of Promise and Protest*. New York: MacMillan.
- Kirby, Vicki (1997), *Telling Flesh: The Substance of Corporeal*. New York ve Londra: Routledge.
- Koepnick, Lutz (1999), *Walter Benjamin and Aesthetic of Power*, Lincoln ve Londra: Univ. Of Nebraska Press.
- Lawrence. D. H. (2000), *Kıyamet*, çev. Figen Dereli, Ankara: Dost.
- Levinas, Emmanuel (2003), *Sonsuza Tanıklık*, Zeynep Direk (haz.), İstanbul: Metis.
- Macann, Christopher (1993), *Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*, New York, Londra: Routledge.
- Mango, Cyril (2001), "Bizans'ın Bıraktığı İzler", *Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı*, Sayı 69-70, s. 6-11.
- Mansur, Hallac-ı (1995), *Tavasın: Enel Hak*, çev. Y. Günenç, Ankara: Yaba.
- Mardin, Şerif (1984), "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*, Sayı 24, Kış, s. 9-16.
- Meriç, Nevin (2000), *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: Adâb-ı Muâşeret (1894-1927)*, İstanbul: Kaknüs.
- Merleau-Ponty, Maurice (1992), *Phenomenology of Perception*, çev. Colin Smith, New York ve Londra: Routledge.
- Messadie, Gerald (1999), *Şeytanın Genel Tarihi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kabalcı.
- Mestroviç, Stjepan G. (1999), *Duyguötesi Toplumu*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.
- Mihailovic, Alexander (1997), *Corporeal Works: Mikhail Bahtin's Theology of Discourse*, Illinois: Northwestern Univ. Press.
- Moi, Toril (2002), *Sexual/Textual Theory: Feminist Literary Theory*, New York ve Londra: Routledge.

- Mortensen, Ellen (1994), *The Feminine and Nihilism*, Oslo/Kopenhag/Stokholm: Scandinavian Univ. Press.
- Mungan, Murathan (haz., 1998), *Ressamın Sözleşmesi*, İstanbul: Metis.
- Norris, Christopher (1987), *Derrida*, Massachusetts: Harvard Univ. Press.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2000), *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, Ankara: İletişim.
- Oktay, Ahmet (1998), *Şeytan, Melek, Soyтары: Selim İleri'nin Romancılığı ve Romanları*, İstanbul: Oğlak.
- Olender, Maurice (1998), *Cennetin Dilleri: Tanrısal Bir Çift Ariler ve Samiler*, çev. Nevzat Yılmaz, Ankara: Dost.
- Oliver, Kely (haz., 1993), *Ethics, Politics and Difference in Julie Kristeva*, New York ve Londra: Routledge.
- Ortaylı, İlber (2001), *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul: Pan.
- Öztürkmen, Arzu (1997), *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, Ankara: İletişim.
- Pamuk, Orhan (1999), "Dünya Edebiyatı", *Radikal İki*, 19 Eylül, s. 13.
- (2000), *Benim Adım Kırmızı*, Ankara: İletişim.
- Park, Katherine (1994), "The Criminal and Saintly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, Sayı XLVII, No 1, Güz.
- Parla, Jale (2000), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Petchesky, Rosalind P. (1987), "Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction", *Feminist Studies* 13, No: 2, Yaz.
- Pine, Richard (1995), *The Thief of Reason: Oscar Wilde and modern Ireland*, New York: ST. Martin's Press.
- Pirani, Felix (1992), "The Crisis of Cosmology", *New Left Review*, Sayı 191, Ocak-Şubat.
- Rabelais, François (2000), *Gargantua*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol ve Azra Erhat, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Reed, Jeremy (1997), *Kırbaç İnce*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Telos.
- (1998), *Isidore: Lautreamont'un Romanı*, çev. Ülker İnce, İstanbul: Telos.
- (1998), *Sayıklamalar: Arthur Rimbaud*, çev. Ülker İnce, İstanbul: Telos.
- Ross, Kristin (1996), *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Massachusetts: MIT Press.
- Russell, Jeffrey Burton (1999), *Şeytan: Antikiteden İlkel Hıristiyanlığa Kötülük*, İstanbul: Kabcı.
- Sayın, Zeynep (1994), *Kötülük, Tekilcilik, Postmodernizm*, İstanbul: Mitos.
- (2000), *Noli me Tangere: Bedenyazısı II*, İstanbul: Kaknüs.
- (2004), *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis.
- Saussure, Ferdinand de (1993), *Course in General Linguistics*, çev. W. Baskin, New York: McGraw Hill.
- Scognamiglio, Giovanni ve Arslan, Arif (1999), *Doğu ve Batı Kaynaklarına*

Göre Şeytan, İstanbul: Karizma.

Sennett, Richard (2004), *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Stockton, Kathryn Bond (1994), *God Between Their Lips: Desire in Irigaray, Bronte and Eliot*, California: Stanford Univ. Press.

Taminiaux, Jacques (1991), *Heidegger and the Project of Fundamental Ontology*, çev. Michael Gendre, Albany: State Univ. of NY Press.

Tansuğ, Sezer (1997), *Şenlikname Düzeni*, İstanbul: YKY.

Towarnicki, Frederick De (2002), *Martin Heidegger: Anılar ve Günlükler*, çev. Zeynep Durukal, İstanbul: YKY.

Vernant, Jean-Pierre (1996), *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum*, çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: İmge.

— (2001), *Evren, Tanrılar, İnsanlar: Vernant Yunan Mitlerini Anlatıyor*, çev. M. Emin Özcan, Ankara: Dost.

Vigarello, Georges (1988), *Concept of Cleanliness*, çev. Jean Birrell, Paris: Cambridge Univ. Press.

Weber, Max (2002), *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Zeynep Gürata, Ankara: Ayraç.

Werner, Charles (2000), *Kötülük Problemi*, çev. Sedat Umran, İstanbul: Kak-nüs.

Whitford, Margaret (1991), *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, New York ve Londra: Routledge.

Yaran, Cafer Sadık (1997), *Kötülük ve Theodise*, Ankara: Vadi.

Yıldırım, Dursun (1999), *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, Ankara: Ak-çağ.

Žižek, Slavoj (2006), *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Özgür Taburoğlu

Dünyevi ve Kutsal

Dünyanın tamamen kutsallıkla örtülü olduğu, ötedünyayla bu dünyanın henüz birbirinden uzak olmadığı zamanlardan başlayarak, kutsalın içinden dünyeviliğin ortaya çıkıp gelişmesinin kültürel ve tarihsel bir öyküsünü sunuyor Özgür Taburoğlu. Kutsallık ile dünyeviliği mutlak karşıtlar olarak görmek yerine, her ikisini iç içe ve sürekli birbirini etkileyen ve dönüştüren kavramlar olarak görmeyi öneriyor: Ne tümüyle kutsaldan arınmış bir dünyevilik vardır, ne de kutsallık dünyayı, yeryüzünü, maddeyi unutabilir, görmezden gelebilir.

Kutsalın giderek gökyüzünden aşağıya çekilip yere indirildiği bu süreç, "Doğu"da ve "Batı"da temelde farklı değildir. Özgül biçimlerine rağmen, hem Hristiyanlığın hem İslamın coğrafyalarında benzer dünyevileşme anlarını saptamak mümkündür.

Halk, kalabalıklar, rönesans, protestanlık, zındıklık, sofuluk, cinler, ara biçimler ve mekânlar, batıl şeyler ve hurafeler, bilim, anatomi, haritacılık, dinsel resimler, ikonlar, hat ve nakış, haricilik, batınlık, tasavvuf, mistikler, azizler ve dervişler, bektaşılık...

Bu büyük ve sancılı öykü, kitabın son bölümünde modernliğin en kritik isimlerine ulaşıyor: Modernizmin iştahlı kapitalist dünyası üzerinde Romantikler, sonra Bataille, Heidegger, Levinas, Merleau-Ponty gibi düşünürler ve Irigaray, Daly gibi feministler. Özgür Taburoğlu, onların yeni maneviyat arayışlarını –bu dünyayı da içine katan bir teoloji arayışlarını– kitabının en başından başlayarak çizdiği büyük resmin önünde okumaya girişiyor.

Metis Tarih Toplum Felsefe
ISBN-13: 978-975-342-671-8



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

