

Aynada Melankoli

JEAN STAROBINSKI



DOST



*Bu dizi Mehmet Emin Özcan'ın yönetiminde
Dost Kitabevi Yayınları için hazırlanmaktadır.*

Aynada Melankoli

Jean Starobinski
(1920)

Cenevre’de doğan Starobinski klasik edebiyat ve tıp öğrenimi gördü. Basel, Cenevre ve ABD’deki Johns Hopkins üniversitelerinde Fransızca okuttu. Edebiyat tarihi ve edebiyat kuramından çağdaş şiir incelemelerine kadar birçok alanda yapıt veren Starobinski, tıp öğrenimi sırasında edindiği formasyona koşut olarak bu alanda da ürün verdi. Aralarında Siyasi ve Ahlaki Bilimler Akademisi’nin de bulunduğu birçok kurumun üyesi olan Starobinski, bilhassa yorumsamacı gelenek içinde kaleme aldığı yapıtlarla edebiyat eleştirisinin yirminci yüzyıldaki metodik ve tarihsel eğilimlerini derinden etkiledi. Başlıca yapıtları arasında *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l’obstacle* (1957), *L’Œil vivant* (1961), *La relation critique* (1970), *Trois fureurs* (1974), *Le remède dans le mal: critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières* (1989), *Action et réaction: Vie et aventure d’un couple* (1999) sayılabilir.

D



- 1) İMPARATORLUKTAN SONRA, Emmanuel Todd, Aralık 2004
- 2) ESKİ YAKINDOĞU, Derleyen: Jean Bottéro, Haziran 2005
- 3) HAFİZA MEKÂNLARI, Pierre Nora, Şubat 2006
- 4) GÜÇ İLİŞKİLERİ, Carlo Ginzburg, Temmuz 2006
- 5) KURBAN VE EGEMENLİK, Gilberto Sacerdoti, Ocak 2007
- 6) İLERLEME, Reinhart Koselleck, Nisan 2007

Starobinski, Jean

Aynada Melankoli

İSBN 975-298-316-8 / Türkçesi; Mehmet Emin Özcan / Dost Kitabevi Yayınları

Ağustos 2007, Ankara, 79 sayfa.

Edebiyat-Eleştiri-Sanat

AYNADA MELANKOLİ

Jean Starobinski

DOST
kitabevi

ISBN 975-298-316-8

La mélancolie au miroir
JEAN STAROBINSKI

© Editions Julliard, Paris, 1989, 1997

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Ağustos 2007, Ankara

Fransızcadan çeviren, Mehmet Emin Özcan

Teknik Hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB
Baskı ve Cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti., Ankara
Mithatpaşa Caddesi 62/4 Yenışehir 06420 Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad 37/4, Yenışehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Yayına Hazırlayanın Önsözü	9
Sunuş	19
Giriş	21
1 “Melankoli, Öğle Vakti”	23
2 İroni ve Düşünce: “Kendi Kendinin Celladı” ve “Çaresiz”	33
3 Eğik Betiler: “Kuğu”	47
4 Son Aynalar	73

Yayına Hazırlayanın Önsözü*

Jean Starobinski'nin eleştirel düşüncesi Freud'un ve Marx'ın insan ve toplum olgularına bakışlarındaki ortak noktadan hareket eder: Bireyin ve toplumun özünde gizli kalmış, gömülmüş, kılık değiştirmiş, ulaşılması zor, ancak her ikisinin varlığını belirleyen bir olgu vardır. Starobinski'ye göre bu olgu "insanın dünyayla ve benzerleriyle ilişki içinde olmasını sağlayan temel töz, ilk madde, maddi bağlar"dır¹. Dolayısıyla bireyi ve toplumu anlamaya yönelik çabanın doğrudan bu olguya yönelmesi gereklidir. Freud bireyde gizli, gömülü olan'ın görünürdeki varlığı hükmü altına aldığı görüşünden, Marx da toplumun görünürdeki varlığının insan ile gereksinim (doğa) arasındaki görünmeyen bağla oluştuğu düşüncesinden yola

* Bu önsöz 21-24 Kasım 2006 tarihinde Ankara Üniversitesi'nde yapılan sempozyumda sunulan "Eleştiride Yöntem. Jean Starobinski ve Metin Çözümlemesi" başlıklı bildirinin genişletilmiş biçimidir.

1) Jean Starobinski, *La relation critique, L'oeil vivant II*, Gallimard, Paris, 2001, s. 300.

çıkır. Araştırmacı görünürdeki bu varlıkların arkalarında kendileriyle birlikte sürükledikleri görünmeyen ve uçsuz bucaksız bir alanı kapsayan bir labirentin içine girmek zorundadır. Starobinski'nin metin karşısındaki tavrı tastamam bu görüşlerle belirlenecektir. Bireyde ve toplumda olduğu gibi metinde de "anlamayı" sağlayacak olgu, bu labirente girebilmeyi başarmaktır. Daha da ötesinde Starobinski eleştiri çalışmasını bu labirent içinde yapılacak bir gezinti olarak görür; bir çıkış aramaktan ziyade karşılaşılan geçitleri, dehlizleri, kavşakları, çıkmazları gözlemlemek ve bu geniş arka düzlemin taslağını olabildiğince sergilemeye çalışmaktır amaç.

Starobinski Batı kültürünün oluşumundaki temellerden biri olan melankoli konusunu yine moderniteyi en iyi anlamış ve ifade etmiş şair olarak bilinen Charles Baudelaire'de incelerken bu yolu seçer. Melankoli aynı anda üç temel konuyu eşzamanlı olarak gözlemlememizi sağlayacaktır. Bunlardan ilki Batı'nın din ile ilişkisinde vicdan ve bilinç kavramlarını oluşumunu belirleyen melankolinin kendisi; ikincisi bu önemli konunun Batı modernitesindeki inanç küresine ilişkin temel yapıları haber veren Baudelaire'in, herbiri gerçek birer labirent olan şiirlerle örülmüş poetikası; üçüncüsü ve belki de en önemlisi, bu iki konunun incelenmesinde işe yarayacak yöntemin işleyiş biçimi. İlk iki konu kitabı oluşturan üç incelemede irdelenmektedir. Burada özellikle bu son konu üzerinde durmak ve Starobinski'nin ele aldığı bu iki konuyu işlerken dayandığı temel düşünce yapısına ışık tutmak gerekmektedir.

Başlangıcından beri metin karşısında okurun anlama çabası metnin birbirinden farklı olarak görülen öğelerine yönelmiştir. Metni kimin yazdığına bakılır; yazar temelli eleştiri buradan çıkar (biyografiye dayalı inceleme, psikokritik, ya da psikanalitik eleştiri) metnin nerede ve hangi toplumda yazıldığına bakıldığında toplumbilimsel metin eleştirisi ya da edebiyat sosyolojisi alanına girilir; metnin neyi işlediğini araştırdığımızda tematik ve yorumsamayla (hermenötik) karşılaşırsınız; metnin sırf dilsel bir yapı olarak görülmesi ve bu kez nasıl yazıldığını araştırılması da karşımıza dilbilim temelli stilistik, yapısalcılık ya da göstergebilim gibi bakış açılarını çıkarır. Son olarak metnin alıcısına yönelen inceleme alanı da alımlama estetiği

olarak nitelendirilen ve eleştirinin merkezine okuru yerleştiren anlayıştır. Genel olarak bütün bu bakış açılarını iki ana kategoride toplayabiliriz: Metni esas olan görüş ile metin dışını esas alan görüş. Bunlardan metin dışını esas alan görüşte metnin dışında kalan ögeler incelenir: Yazar, toplum ve diğer metinler (Metinlerarasılık, karşılaştırmalı edebiyat). Metnin esas alındığı görüşteyse metin dışı hesaba katılmaz, yapısalcılık ve göstergebilim bunun en uç noktasıdır.

Jean Starobinski'nin eleştiri anlayışı metin içi ile dışını birleştirecek ya da her ikisini de aynı anda dikkate alacak bir bakış açısıdır. Starobinski bu anlayışı "eleştirel ilişki" olarak özetler². "Eleştirel ilişki" kavramı Jean Starobinski'nin Leo Spitzer'in³ eleştiri anlayışına dayalı olarak geliştirdiği bütünsel çözümleme yaklaşımını özetleyen bir terimdir. Starobinski bu yaklaşımı birçok yapıtı aydınlatmak amacıyla kullanmıştır. Yöntem özellikle Rousseau ve Baudelaire'in kimi metinlerinde başka türlü açığa çıkamayacak anlamları belirlemek amacıyla uygulanmıştır⁴. Öte yandan bu eleştiri gerçeklik-kurgu ilişkisini de Todorov'un belirlediği anlamda kabul eder. Psikanalitik bakışa mesafeli duran bu anlayış, yaratıcı ile yapıt arasında açık bir devamlılıktan çok, belirlenmesi zor sınırların bulunduğunu ve eleştirinin bu sınırları dikkate alması gerektiğini öngörür. Starobinski çözümlemelerinde Lukacs'ın toplum merkezli eleştirisine de Lévi-Strauss'un sistem merkezli bakışına da bazı çekincelerle birlikte de olsa yer verir.

2) Bkz. Jean Starobinski, *La relation critique, L'oeil vivant II*, Gallimard, Paris, 2001. Kitap yapıta adını veren denemeye başlıyor: "Eleştirel ilişki", s. 11 vd.

3) Bkz. Leo Spitzer, *Études de style*, İng. Ve Alm.'dan çeviri: Éliane Kaufholz, Alian Coulon, Michel Foucault, Gallimard, Paris, 1970. Kitap Starobinski'nin bir önsözüyle başlıyor: "Leo Spitzer ve Stilistik okuma". Bu önsöz aynı zamanda *L'oeil vivant II*'deki ikinci bölümü oluşturuyor.

4) Bkz. Jean Starobinski, *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Paris, 1989. Yapıt Montesquieu, Voltaire ve özellikle Rousseau'nun yapıtlarına ilişkin denemelere yer veriyor. Ayrıca Baudelaire'e ilişkin olarak bkz. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Türkçesi: M. E. Özcan, *Sanatçının Soyтары Olarak Portresi, Güldiken* dergisinde iki bölüm halinde yayımlanmıştır: I. bölüm, sayı 15, s. 43-64, Yaz 1998; II. bölüm, sayı 16, s. 49-64, İris Yayınları, İstanbul, Güz 1998.

Eleştirel ilişki anlayışı öncelikle kuram, yöntem ve eleştiri terimlerinin aydınlatılmasıyla işe başlar. Teori, *theoria*, gözlemlemekten ileri gelen bir sözcüktür ve anlamı “dünyanın anlamlı düzeninin gözlemlenmesi”dir⁵. Bu terim ikinci olarak “uygulamanın önceden tasarlanması” anlamını taşır.

Starobinski ilk aşamada kuram ve yöntem ayrımıyla başlar. Kuram dediğimiz kavram şiir sanatları ve retorik risalelerde bulunan betimsel kısımların bir bütünüdür. Yöntem kavramının anlamı düşüncenin karşılaştığı sorunlara yanıt vermeyi sağlayacak uygun işlemlerdir. Yunanca kökeninde “güvenle gidilecek yol” demektir. Yöntem işleme geçirilmiş kuramdır. Burada kuram ile yöntem arasındaki ilişki dairesel bir ilişkidir. Yöntem kuramdan ileri gelir, kurama yöntemle ulaşılır. Özellikle XX. yüzyılın ortalarından sonra metin incelemelerinde “yöntem” teriminin sık kullanılmasının nedeni insan bilimlerinin doğa bilimlerindeki kesinliğe ve nesnellığe ulaşma çabası içinde olmasıdır. Görece yeni bir terim olan “yöntem” XIX. yüzyıl sonunda özerk bilim alanı olarak kabul gören dilbilim, sosyoloji, psikoloji, sosyal antropoloji gibi bilimlerde aynı yazgıya sahip olmuştur. Burada belirtilmesi gereken konu bu bilimlerin kendilerinden önceki episteme’ler üzerine kurulmuş olduğudur. Ortaçağ’da skolastiğin iki temel ayağından biri *quadrivium* (aritmetik, geometri, astronomi, müzik) olarak adlandırılan temel bilimler, diğeri de özellikle bizim bugün dilbilim ve sosyoloji dediğimiz alanların içinde yer aldığı diğer bilimlerin kaynağı olacak *trivium* (gramer, retorik, lojik) adı verilen disiplin üzerine kurulmuştur. Örneğin bugün bizim “psikoloji” dediğimiz bilim alanının Ortaçağ’daki karşılığı yine doğrudan edebi bir etkinlik olan “tutkular retorikası”dır. Özetle bilim alanları yenilenirken öncekilerin üzerine yeniden kururlar⁶. Starobinski’ye göre edebiyat bilimi olarak nitelenen tartışmalı kavramın esasındaki yöntemsel eleştiri bu mirası içinde taşır.

5) Yunanca *theôrein*, gözlemlemek, Latince *theoria*.

6) Bu konuda ilginç bir çalışma: Stanley Jeyeraya Tambiah, *Magic, science, religion, and the scope of rationality*, Cambridge University Press, 1990. Türkçesi, *Büyük, Bilim ve Din. Akılcılığın Kapsamı*, çev.: Ufuk Can Akın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002.

Eleştiri sözcüğü 1694 Akademi Sözlüğü'nde "l'art de juger d'un ouvrage d'esprit" (zihin, düşünce ürünlerini yargılama sanatı) olarak tanımlanır. Yargılama kavramı eleştiriye daha başından olumsuz bir anlam yükler. Oysa hem Yunancada hem de Latince'de bulunan *critica*, *krinein*, *cerno* sözcükleri metinleri yorumlama, ayıklama, eleme anlamına gelir. Kavramın çok sayıda anlamının olması onun uzun bir tarihinin olduğunu da gösterir.

Eleştirinin bir diğer anlamı "eski haline getirmek" (restituer), ilk halini yani yazarın söylediği biçimi bulmaktır. Bu işin önde gelen uygulayıcısı filolojinin kurucusu İskenderiye'de yaşamış Samothraklı Aristarkhos'tur ve Homeros'un "gerçeğini" araştırmış, özgün Homeros'u aramıştır. Metnin aslını aramak biçimindeki bu anlam Batı kültürünün ilerleyişinin temeli olacaktır. Özellikle ilahiyatta görürüz bunu. Rönesansla birlikte Antik metinlerin yorumlanmasıyla süren bu anlayışın Fransa'da erken dönemden itibaren bir dil bilinci ve dil politikasının yürürlüğe koyulmasını sağladığını da biliyoruz.

İnsan bilimlerinin XIX. yüzyılda ortaya çıkıp gelişmeye başlamalarını kimi edebiyat tarihçileri, örneğin Albert Thibaudet, geleneksel metinlerin eleştirilmeye başlamasıyla açıklar. Ancak gelenek eleştirisinin gelenek-modernlik kutuplaşmasının temelini daha XV. yüzyıldan itibaren oluşmaya başladığını gözden kaçırmamak gerekir. Bu kutuplaşmaya ilişkin çok önemli çatışmalar olmuştur metinler düzleminde. En büyük örnek de Eskiler ile Modernler kavgasıdır⁷. Eleştiri bu kavgada "bir bilgilenme kurumu" (institution du savoir) olarak belirmeye başlar. Böylece XIV. ve XV. yüzyılların başta İtalya ve Fransa olmak üzere Avrupa ülkelerinde yeşermeye başlayan yeni "academia" anlayışı, XVII.-XVIII. yüzyıllarda bir "mektuplaşma" kültürünün, bir iletişim, konuşma ve fikir alışverişi kültürünün "eleştiri temelinde" gelişmesine fırsat vermiştir⁸. Bugünkü Batılı üniversitelerin zihniyet yapılarında bunun sürdüğünü gözlemlemekteyiz.

7) Bkz. Marc Fumaroli, *La république des Lettres*, Türkçesi: *Edebiyat Cumhuriyeti*, çev.: Mehmet Alkan, Dost Kitabevi Yayınları, 2004. Ayrıca bkz. Levent Yılmaz, *Le Temps moderne. Variations sur les Anciens et les contemporains*, Gallimard, 2004.

8) Bkz. A.g.y., s. 75 vd.

Starobinski'ye göre bütün bu miras sayesinde eleştiri bir kopmadan ziyade bir sürekliliğe işaret eder. Bu nedenle Starobinski eleştiriye bir "yol" olarak görür. Çok çeşitli düzlemlerden oluşan, ama esas itibarıyla sözünü ettiğimiz tarihsel düzleme sıkı sıkıya bağlı bir yoldur bu. Bir yöntemsel düzlemden bir diğerine geçilebilir, çeşitli yöntemsel zorunluluklar birleştirilebilir. Örneğin metinde filolojik bir çalışmayla anahtar sözcüklerin ilk anlamına ulaşılabilir, bunlar metnin genel anlamına bağlanabilir. Metinde üslup kadar, metin dışında kalan tarihin, toplumun, kolektif bilinçler ve duygular gibi çok sayıda öge ele alınabilir. Bu yolla Starobinski "eleştirel ilişki" kuramına ulaşır. Buna göre eleştiride *moi*, "benlik", olmayan bir *je*, ben, yani benliği olmayan bir özne vardır. Bu anlayışı biz özellikle Mallarmé'nin saf eser kavramında görürüz: "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots"⁹ (saf yapıt şairin konuşmacı olarak ortadan kayboluşuna dayanır; şair, çekip çevirme işini sözcüklere bırakır).

Öte yandan okuma kuramı ve alımlama estetiği alanlarının temellerini atan Ingarden ve Mukarovsky'nin temel düşüncesini de dışlamaz Starobinski: Alımlama kuramcıları gibi yapıtın "okur ile özdeşleşmeyi" gerektirdiğini ve anlama ancak bu özdeşleşme yoluyla ulaşılabilirliği görüşünü benimser. Burada Starobinski Leo Spitzer ile birleşir. Yapıt okumadan önce uyuyan şeydir; onu oluşturan nesnel göstergelere dönülmelidir; okuma ânının duygularına, bunları uyandıran nesnel yapılara bakılmalıdır. Bu ise metnin yarattığı ilk "çekim" alanı ile bu alanın biçimsel kaynağını birbirine bağlanarak gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla metin incelemesi kompozisyon, sözcükler, biçim, imgeler, duygusal veriler gibi öğeleri göz önünde bulundurur. Böylece metin içindeki karmaşık ilişkiler ağına girilir. Starobinski'nin temel düşüncesine göre bütünlüğe katılmayan ayrıntı yoktur. Ayrıntılar bir gövde, bir yapı ya da sistem oluşturur. Bu durum bir metin dışı ile bir metin içi'ni, bir biçim ile bir içeriği birbirinden ayırmayı dışlar. Biçim daha değerli bir gerçeği saklayan

9) Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1945. Alıntı: Starobinski, *La Relation critique*, a.g.y., s. 38.

bir zarf değildir: Yazı içsel deneyimin bir dışavurum aracı değil bizzat deneyimin kendisidir. Nihayet burada Barthes'ın yazı anlayışını görürüz.

Starobinski'nin bu gözlemlerine göre bir metnin ulaşılan kısmı bütünselleştirmeleri tükenmeyen, sonsuz bir iştir. Burada da Flaubert ve Baudelaire örneği yoluyla Umberto Eco'nun "açık yapıt" kavramına yaklaşıyoruz. Yapıt büyük dünya içinde bir dünyadır, Adorno'nun belirttiği gibi bir "enigma", bir "muamma"dır. Dolayısıyla başarılı eleştiri bu muammanın farkına varan ve farkına vardır bir eleştiri olacaktır.

Görüldüğü gibi Starobinski'nin eleştiri anlayışı metnin bütünselliğini temel alır ve yöntemi de bu anlayışla belirler. Demek ki eleştiri tekil bir bakıştan ziyade çoğul bir yaklaşımın benimsenmesini, metnin sadeleştirilmesinden ve bir tek anlama ulaşmadan ziyade metnin çoğullaştırılmasını ve anlamın olabildiğince çoğaltılmasını hedeflemektedir. Dolayısıyla eleştiride nesnellik iddiasının en uç noktası olan yapısalcılık ve göstergebilim, temelindeki düşünce nedeniyle bütünsel eleştiriye ters düşer: Tekil bir bakış olan bu düşünceye göre "düzenli bir dünyada düzenli bir oyun" vardır. Yapısalcılık ilginç biçimde en iyi bu düzeni içeren metinleri aydınlatmıştır: Mitler ve masallar. Oysa edebiyat metni zaten karmaşık olan bir dünyada daha da karmaşık bir anlamlar çoğulluğudur. Göstergebilimsel anlayışın kurucularından Todorov bunu son yapıtlarına doğru anlamış ve bütün görüşünü değiştirmiştir¹⁰. Todorov'un genel antropolojiye yöneldiğini, metin çözümlemeyi insanı anlamaya, insanı anlamayı da içinde psikoloji, tıp, psikanaliz, sosyoloji, edebiyat gibi alanların yer alacağı "genel" bir bakışı benimsediğini biliyoruz¹¹. Starobinski Todorov'dan daha önce "mikroskopi" ile "makroskopinin" işbirliğini öngörmüştür.

10) Bkz. bu bu değişimin ana çizgileri: M. E. Özcan, "Edebiyattan Sosyal Bilimlere: Eleştirel Bilincin İlerleyişi ve Tzvetan Todorov", *İ. Ü. Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi*, No.: XIV, İstanbul, 2005.

11) Bkz. bu konuda Todorov'un son yapıtlarından olan *La vie commune, Essai d'anthropologie générale*, Seuil, 1995. Türkçesi, *Ortak Yaşam, Genel Antropoloji Denemesi*, çev.: M. E. Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, yayımlanacak).

Starobinski tekil bakışın diğer kutbu olan edebiyat sosyolojisi için de aynı yönde düşünür. Metnin dışında bir tarih vardır, doğru, ama sadece Tarih yoluyla metnin araştırılamayacağı da bir gerçektir, çünkü metne ilişkin temel ipuçları öncelikle metnin içinde yer alır.

Starobinski metindeki üç temel soruya uygun yöntemlerin “eleştirel ilişkiyi” kurabileceğini söyler: Metinde “kim konuşuyor?” sorusu metinde yazara ilişkin bilgileri, “kime konuşuyor?” sorusu okura ilişkin bilgileri, “nasıl konuşuyor?” sorusu da metnin yapısına ilişkin bilgileri iş başına geçirecektir. Eleştirel söylem metnin kullandığı araçların zenginliğini bir yana atıp tekil bir “yoksulluk” içinde hapsolmamalıdır. Yazar metinde nasıl her şeyi kullanabiliyorsa, eleştirmen de öyle olmalıdır. Yorumcu, yapıyla olabildiğince çok çeşitli ilişki kurmalıdır. “Eleştirel ilişki” teriminin anlamı da budur. Böylece ideal eleştiri bir yandan yöntemsel kesinliği doğrulanabilir işlemleri ve diğer yandan dönüşlü olumsuzluğu birleştirir. Buradan eleştirinin edebiyat metninin alanından taşarak hayatın tamamına doğru genişlediğini görürüz. Serbest düşünüş hep yeniden başlamaya eğilimlidir; eğitim bir mirasın aktarılmasından çok “hiç yetinmeme” üzerine kurulu bir başlangıç olacak, bu başlangıç önceki araştırmalara dayanacaktır. Sırf bu nedenle de eleştirel metin yeni bir metin olacaktır; eleştiri metni söz üzerine bir bilgidir, yeni bir sözle oluşturulmuştur. Böylece eleştiri yeni bir simya olacak ve simyanın temel formülünü sanatta ve edebiyata uygulayacaktır: *Solve et coagula*, çözümle ve kaynaştır.

Starobinski metinlerin karmaşık yapılar oldukları ve bu karmaşıklığı ortaya koyacak yöntemin tekil bir bakış olamayacağı görüşüne önemli katkılarda bulunur. Bu görüşü tam olarak ifade etmemiş olsa bile, edebiyat metninin bu temel özelliğini kavraması ve eleştiri yönteminin bunu izlemesi gerektiğine işaret etmesi kuşkusuz kendinden sonraki kuramcılarının işleyecekleri ve derinleştirecekleri bir konu olacaktır.

Starobinski Baudelaire’i konu aldığı önceki kitabı olan *Sanatçının Soyтары Olarak Portresi*’nde¹² olduğu gibi *Aynada Melankoli*’de de eleştirel ilişki olarak nitelediği yöntemini Baudelaire metinlerini

açıklamakta kullanır. Her iki yapıtın ortak özelliği tekil metinlerin kendi içinde aydınlatılmasının yanında metnin ait olduğu çağın da hem açıklama gereci hem de açıklama konusu olarak yer almasıdır. İlk yapıtta Baudelaire'in modernliğin doğasına ilişkin sorunları ele veren temel metinleri görsel sanatlardaki denkleri bağlamında aydınlatılır. *Aynada Melankoli*'de de bir yana bırakılmayan görsel tasavvurun Baudelaire metniyle birleşerek bütün bir kültürü açıklamak için kullanıldığını görürüz. Yves Bonnefoy'nun önsözde belirttiği gibi melankoli Batı'da *conscience*'in (vicdan, bilinç) inanç sisteminde ayrılarak dindışı bir kavram haline gelişine doğrudan katılır. Starobinski Bonnefoy'nun belirlediği bu *conscience* oluşumunun Baudelaire'de hangi kılıklar altında bir *réflexion*'a (düşünüş, yansıma) ardından da *autoréflexion*'a (özdüşünüş, kendi üstüne dönüş) doğru evrildiğini ele alıyor.

Son söz metinde kullanılan şiirlerin çevirileri ile ilgili. Baudelaire'in bu metinde incelenen şiirlerinin farklı çevirmenlerce yapılan çevirileri kullanılmadı. Bunun nedeni incelenen şiirlerin ("Hüküm Giymiş bir Kitap İçin Yazıt", "Kuğu", "Kendi Kendinin Celladı", "İnsan ve Deniz") Starobinski'nin üzerinde durduğu kavram ve sözcüklerden (şiir çevirisi gereği) doğal olarak uzaklaşmış olmasıdır¹³. Bu anlam kayıpları geniş çaplı bir araştırmayla ele alınıp Baudelaire'in alımlanışı aydınlatılabilir. Bu nedenle şiir çevirilerinde hiçbir şiir estetiği kaygısı güdülmezsiz, doğrudan doğruya "neyin söylendiği" üzerine odaklanılmış, sadece anlamın aktarılması hedeflenmiş, sözcükler üzerinde oynamaya, ölçüleri tutturmaya, deyiş güzelliğini elde etmeye yönelik bir çalışma yapılmamıştır; dolayısıyla şiir çevirileri "şiir olarak okunmak"tan ziyade araştırma gereci olarak kullanılmak üzere yapılmıştır. Modernlik olgusunun anlaşılmasında temel metinlerden olan Baudelaire metninin öncelikle bir dizi indirgenemez bilgiyi içerdiğini göz önüne alacak geniş kapsamlı bir çeviri karşılaştırması yapılmayı bekleyen bir çalışmadır.

13) Bu konuya verilebilecek çok sayıda örnekten biri "Hüküm Giymiş bir Kitap İçin Yazıt"ın ilk dörtlülüğüdür; bu konuda ayrıntılı bir inceleme: M. E. Özcan, "Şiir Çevirisinin Sınırları. Baudelaire Örneği", Sakarya Üniversitesi, V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi Bildirileri, Sakarya, 2006.

MELANCHOLIA



Arnold Böcklin, Melancholia, 1900.

Sunuş

Jean Starobinski'nin çalışmalarının ne denli kapsamlı, çeşitli ve önemli olduğunu anımsatmaya gerek yok. Ben sadece bir konuya dikkati çekmek istiyorum.

Collège de France'taki derslerinde melankoliyi işlemiştir. Panofsky ve Saxl'dan beri melankoli konusunun sanat ve edebiyat tarihçilerinin ilgi odağı olması için en çok katkıda bulunanlardan biridir Starobinski; gerçekten de bu tür araştırmalardan daha önceliklisi yoktur, çünkü melankoli fazlasıyla Batı kültürlerine özgü bir konudur. Kutsal'ın zayıflamasından, vicdan ile tanrısal'ın birbirinden ayrılmasından doğmuş ve son derece çeşitli durumlar ve yapıtların prizmasından süzülerek yansımış melankoli, Yunanlılardan beri sürekli yeniden doğan ama özlemlerinden, hüznülerinden, düşlerinden bir türlü kurtulamayan modernitenin etine saplanmış kıymıktır. Çılgınlıklarla, inlemelerle, gülüşlerle, tuhaf şarkılarla kurulmuş o uzun alayın hareket noktasıdır melankoli; sanatı dölleyip kimi kez ütopyacılar ve ideologlarda "aşırı akıl" kılığına bürünmüş o akıldışı'nın

tarlasını ekerek bütün yüzyıllarımızı kat eden duman içinde salınan bayraklar onunkidir.

Peki, Jean Starobinski'nin güven verici bir sükunet içinde incelediği bu ruh derbederliğinin bu kez gerçek akla, her tür ölçsüzlükten, her tür fantazmadan arınmış bir akla, uçuruma doğru baksa da hiç içi bulanmayan bir akla yaslanan bir araştırmaya konu olmuş olması hayranlık verici değil midir? Yalnızca karanlığı seven bir olgu bir bilgilendirme aracına, darmadağın eden şey de bir birleştirme aracına dönüşür.

İşte ben de buna dikkat çekmek istiyorum: Bu olağanüstü tersyüz oluş belki de eleştirinin özüdür. Bu eleştiri sanata, şiire uygulandığında, metin ya da görüntü olarak orada, gözümüzün önünde olan şeyin betimlenmesi, basitçe çözümlenmesinden çok, yaratım sırasında elden kaçan, kaybolan, bilinmeyen ama bilincin çok sayıda bildik biçimlerini de ihlal eden şeye kulak vermeyi gerektirecektir; anlamın dışına taşan şeyden anlam çıkarmayı, aklın kıyılarında, metal köpükleri ve ateşler arasında üstün bir aklın sentezini yapmayı gerektirecektir.

Sanırım eleştirinin pozitif, *medenileştirici* işlevini *La Relation critique*'in (Eleştirel ilişki) yazarından daha iyi gösteren yok günümüzde. Çalışmalarından ve sözünden süzülen, deyiş yerindeyse, otoritesinin nedeni de bu zaten.

İşte o kış bu otorite 8 numaralı salondaki dikkatli sessizlikle neredeyse somut olarak da görülebiliyordu. Ayrıca bu otoritenin yararlı olduğunu, bir sükunet, bir uyum fırsatı olduğunu gittikçe daha fazla hissediyor, çok çabuk geçen vakte hayıflanıyorduk. Son ders bir öğretinin sonuç bölümü değil, her birimiz için artık kişiselleşmiş bir ilişkinin sonuydu. Ayrılışımızda hüznün eksik olmadı.

Yves Bonnefoy

Giriş

1987-1988 kışı boyunca Collège de France dinleyicilerine melankolinin tarihi ve poetikası üzerine sekiz ders verdim. Pek yakında sonuna ulaşmayı umduğum bir araştırmayı ilerletme fırsatı oldu bu. Collège de France'ın yöneticisi Yves Laporte'a ve bu dersleri vermem için davette bulunan profesörlere şükranlarımı sunuyorum. Bu dersleri Karşılaştırmalı Şiirsel İşlev Araştırmaları Kürsüsü'nde sorumluluğunu üstlendiği etkinlikler arasına alma dostluğunu gösteren Yves Bonnefoy'nın yüreklendirmelerine olan borcumu sözcüklerle ifade edemem. Doçent Odile Bombarde'in değerli yardımlarını gördüm.

Konu felsefeyi, tıbbı, güzel sanatları, edebiyatı ilgilendiriyordu. Belge yığını arasında kaybolma tehlikesi vardı. Bu yüzden en başından yolu çizmek ve yan yollara sapmaktan kaçınmak gerekiyordu. Birbirlerine bağlı ve benzer aşamalarda ortaya çıkan bir dizi sorunun peşine takılmayı yeğledim. Melankolik kişi nasıl konuşur? Şairler ve tiyatro yazarları o kişileri nasıl konuştururlar, onları nasıl dillen-

dirirler? Melankolikle nasıl konuşulur, yani ona hangi tesellilerde bulunulur, nasıl bir müzikle yaklaşılr? Bizzat Melankoli nasıl özerk bir kişilik haline gelir?

Batı kültüründe melankoli yüzyıllar boyunca şairlerin kendi durumları hakkındaki fikirlerinden ayrılmamıştır. Şairlerin ya da edebiyat kuramcılarının metinlerini bazı resimlerle karşılaştırmanın verimli olacağını düşündüm. Özellikle felsefe geleneğinin melankoli ile düşünüş arasında kurduğu bağ beni *aynada melankoli* temasını incelemeye ve sanat tarihçilerinin iyi bildikleri *boynu bükük duruş* motifini edebiyat alanında araştırmaya sürükledi.

Baudelaire bu tema ve bu motif üzerine büyük bir tanıklık sunmaktadır. Bu derslerden birini ona ayırdım. Dersin metnini basılacak duruma getirmek için, tahmin edilebileceği gibi, bazı zorunlu eklen-tiler ve açıklamalar yaptım. Ayrıca bu sayfaların kısmi ve kesitli olduğu üstünde durmak gerekiyor. Burada melankoli tarihinin ve poetikasının en genel veçheleri sadece örtük olarak ele alınmıştır; öte yandan Baudelaire’de *spleen* ile melankolinin tezahürlerine ilişkin bütünsel bir çözümleme sunma iddiamız da yoktur.

“Kuğu” adlı şiirin ele alındığı bölüm biraz farklı biçimiyle Max Milner’e saygı kitabında yer aldı (*Du Visible à l’invisible. Pour Max Milner*, 2 cilt, Paris, Corti, 1988). Yeni haliyle yazılmış bu metni de yine Milner’e adıyorum.

“Melankoli, Öğle Vakti”

Melankoli Baudelaire’in samimi yoldaşıydı. *Kötülük Çiçekleri*’nde “Okura” başlıklı ilk şiir *Sıkıntı*’nın o kaba saba, itici görüntüsünü muhteşem biçimde anlatmıştır. Sonraki “Mahkum edilmiş bir kitap için yazıt” daha da açıktır:

Huzurlu okuyucu, kır masallarına alışmış,
Kanaatkar ve saf, iyi’nin yanında hep,
Bu alemci ve melankolik,
Satürn’e yaraşır kitabı fırlat at.¹

Kuşkusuz melankoli adı ve doğrudan ondan türeyen *melankolik* sıfatını şiirde kullanmak zordu: Bu sözcükler kullanıla kullanıla yıpranmıştı. Harabelerle dolu, engebeli bir yerde tek başına düşüncelere

1) *Oeuvres Complètes*, (O.C.) I, s. 137. Bkz. Pierre Dufour’unsunduğu genel görünüm: “*Les Fleurs du Mal*: dictionnaire de mélancolie”, *Littérature*, no: 72, Aralık 1988, s. 30-54.

dalma haline bağlandı çoğunlukla. Sıradan şefkat sözlerinde de bu iki sözcük kullanılıyordu. *Fusées*'de (*Füzeler*) okşayıcı bir dizi “dil kaptisinin” sonunda şu sözle karşılaşırız: “... Benim küçük melankolik eşeğim².” Baudelaire dizelerinde bu tehlikeli sözcüğü nadiren ve belli amaçlarla kullanacaktır*. (Aynı özeni göstermediği düzyazısında, eleştiri yazılarında, mektuplarında durum farklıdır.)

2) O.C., I, s. 660.

* Her şiirinde olduğu gibi... “Mahkum Edilmiş Bir Kitap İçin Yazıt” şiirinin çevirisine ilişkin olarak belirtilmesi gereken bir iki nokta: *Kötülük Çiçekleri* 1857’de yayımlanışından sonra aynı yıl Flaubert’in *Madame Bovary*’sine dava açan yargıç Pinard tarafından mahkemeye verilmiş, mahkeme kitaptaki bazı şiirleri yasaklamış, bunun üzerine Baudelaire bu şiiri yazmıştır. Şiirin anlattığı iki konu vardır: Birincisi Baudelaire poetikasının temelini oluşturan “kendini anlatma”, dolayısıyla kitabın kendisi. İkincisi de kitabı yargılayan ve mahkum edenler. Baudelaire onlara kısaca “okur” der ve *Kötülük Çiçekleri*’nde okur’un başlı başına şair kadar yer tuttuğunu görürüz. Ancak buradaki okur, ilk şiir olan “Okur”a adlı şiirde sözü edilen okur değildir; kesinlikle Baudelaire’in ikizi değildir buradaki okur. Dolayısıyla Baudelaire şiirini ikili bir karşıtlık üzerine kurar: Kendi kitabı ile onu yargılayanlar. Bu karşıtlığa yakından bakalım. İlk iki dize sözü edilen okuru anlatır, son iki dize de kitabı. Okuru niteleyen sıfatlar “paisible” ve “bucolique” sözcükleri (“huzurlu”, “kır masallarına alışmış”) derin anlamları bakımından yargılayanları kent’in dışına atar; kent olgusunun Baudelaire’de ne denli önemli olduğunu biliyoruz. Modernitenin görünürlük kazandığı uzamlar olarak kent, gücün ve zayıflığın çelişkisini barındıran modernlik olgusudur. İkinci dizede metnin “anlatıcısının” yargılayanları nereye yerleştirdiği görülür: “Kanaatkar ve saf, iyi’nin yanında hep”; kullanılan iki sıfat “sobre” ve “naif” kentle kullanılacak nitelemelerden ziyade doğaya uyan sıfatlardır, üstelik ilk dizenin kır masallarına alışmış okur’unu da hesaba kattığımızda bu ilk iki dizede üç olgunun bir anlam eksenini oluşturduğunu görürüz: Okur, yargılayanlar, doğa, iyilik, kır masalları. Son iki dizede bu kez kitabın kendisi anlatılır: Burada kitap önce “Satürn’e yaraşır” olarak nitelenir. “Saturnien” sıfatı doğrudan mitolojiye, *Iuppiter*’in karşıtı olarak *Saturnus*’a bağlanır. Anlamı “hüzünlü”, “melankolik”tir, Verlaine’in de *Poèmes saturniens* başlığını taşıyan yapıtı olduğunu biliyoruz. Burada kullanılan anlam çizdiği zıtlıklar ve ironi şemasına göre “paisible et bucolique”in karşıtı olmak durumundadır. Yunanlıların Kronos dedikleri *Saturnus Iuppiter*’in [*Zeus*] babasıdır. Burada kozmogonik mitlerle bağ kurulur. Kronos babası *Uranos*’u katleder, *Zeus* da *Kronos*’u tahttan indirir ve yerin derinliklerine hapseder. Böylece ilk iki dizedeki “iyilik” ile son iki dizedeki “kötülük” zıtlaştırılır. “Saturnien” sıfatından kullanılan birçok anlam katmanından biri buysa, diğeri de “derinlikler”le ilgili olandır. Gerçekten de “barış” anlamı taşıyan “paisible” karşıtı olarak savaşı içeren “Saturnien” seçilmiş, “bucolique” sıfatının çağrıştırdığı kırsal manzaraların, güneşin, pozitif görüntüsünün karşısına yeraltının karanlığı koyulmuştur. Bu konunun ayrıntılı incelemesi için bkz. “Şiir Çevirisinin Sınırları: Baudelaire Örneği” başlıklı bildirimiz: *II Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongresi Bildirileri*, Binnaz Baytekin, T. Fatih Uluç, der., Sakarya Üniversitesi Basımevi, Sakarya, 2006, II. cilt. s. 24-30. (ç.n.)

Melankoli sözcüğünü çok sık kullanmadan melankoliyi anlatmak, eşanlamlılara, benzer sözcüklere, eğretilmelere başvurmaya gerektirir. Bu da şairin şiir yazarken aşmaya çalışacağı bir engeldir. Yer değişiklikleri yapmak gerekir. Öncelikle de sözcük düzeninde. İngilizce, *spleen* sözcüğünü Yunancadan alıp biçimlendirmiştir (*splên*, tasa, kaygının, yani melankolinin bulunduğu yerdir); sözcük aynı hastalığı/kötülüğü anlatır, ama biraz dolaylı olarak ve bu dolayım sözcüğü hem şık hem de rahatsız edici bir davetsiz misafir haline getirir. Fransızca sözlüklere *dandy* ve *dandysm*’den önce girmiştir (ilerde göreceğimiz gibi, bunlar neredeyse suç ortağıdır). *Kötülük Çiçekleri*’nde *spleen*’in baskın bir yeri vardır: Dizelerde yoktur, ama başlıklarda vardır. “Spleen” başlığını taşıyan şiirleri –“Spleen et Idéal” adını taşıyan ilk bölümde– melankoli sözcüğünü kullanmayan ama bu sözcüğün dolaylı biçimde anlatıldığı melankoli amblemleri ya da armaları olarak görebiliriz. Dizeler melankoliyi başka sözcüklerle, başka imgelerle anlatır, alegori haline getirir –ayrıca alegorinin Baudelaire melankolisinin bedeni mi yoksa gölgesi mi olduğunu söylemek zordur. Bu araştırma boyunca bu noktaya sürekli değinmek zorunda kalacağım.

Baudelaire daha ilk şiir denemelerinden itibaren melankoli konusunda epeyce doluydu: Kişisel olarak deneyimi vardı ve uzun bir geleneğin kavramı yorumlamak amacıyla işbaşına geçirdiği retorik ve ikonolojik kaynakları biliyordu. Baudelaire 1843 yılına doğru Sainte-Beuve’e yazdığı şiirde, “uzak geçmişindeki bir kitabın etkisini”, kendi kullandığı sözcükle, “içmeye” olan maharetini gösterir. Lise yıllarındaki “sıkıntıların” dile getirilişi alegorileşmiş Melankoli’nin sahneye çıkması için iyi bir kışkırtmadır, ayrıca Diderot’nun *Rahibe*’sine* yapılan gönderme bizzat alegoriyi edebi olarak alegorileştirir: Görülen beti, manastırın duvarları arkasında en berbat azaplara maruz kalmış, başka bir tutsak gencin kurgusal betisidir. Lise, manastır: Kapalı yer melankolisinin iki örneğidir bu:

*Denis Diderot, *Rahibe*, çev.: Adnan Cemgil, Engin Yayınevi, İstanbul, 1990. (ç.n.)



1-Georges de La Tour, *La Madeleine Terff*. Paris, Louvre Müzesi.

Yazdı, eriyordu kurşunlar çatılarda,
 Yosun tutmuş koca duvarlar hüznü soluyordu
 [...]
 Düş mevsimi, Esin perisi sarılır bütün gün
 Bir çan kulesinin penceresine;
 Melankoli, her şey uykudayken, öğle vakti,
 Dayanmış elini çenesine, bir koridorun ucunda,—
 Rahibe'den daha kara ve mavi gözü
 Herkesin açık saçık ve acı dolu hikayesini bildiği
 –Ağır aksak adımlarıyla erkenden sürükler sıkıntıları,
 Ve alını gecenin uyuşukluklarıyla hâlâ nemli³.

"Çeneye dayanmış el" (1. resim), bildiğimiz gibi Panofsky, Saxl ve onları izleyenlerin çok sayıda belge üzerinden inceledikleri simgesel duruştur⁴. Öğlen saati demonunun ve azmış *acedia*'nın (ruhsal bezginlik, uyuşukluk, ç.n.) saatidir. Apaçık bir zafer kazanmış ışığın düşmanına meydan okuduğu saattir; akıldan hiç çıkmayan teyakkuz halinin uykuya yenilip tehlikeye düştüğü saat. Melankolik kişi tamamen durağan olmadığında, yavaştır, ağırdır, bunlar onun daimi sıfatlarıdır. Daha önceki çok sayıda metinde, *ağır adımlar* melankolik *habitus*'un büyük göstergelerinden biridir. Baudelaire'in şiirinde "yavaşlayan adımlar" deyişi hem bu geleneksel imgeyi yeniler hem de şairin Suzanne Simonin'in (Diderot'nun *Rahibe*'si) ayaklarını, işkencecilerin ayakları altına serdikleri cam parçalarıyla yaralanmış o ayakları unutmadığını gösterir... Çan'a gelince, Dürer'in gravüründe görülen çanı düşündürür, ama aynı zamanda dördüncü "Spleen"de "çılınca sallanan" çanları haber verir.

3) O.C., I, s. 207-208.

4) R. Klibansky, E. Panofsky and F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nelson, 1964; Fr. çev: L. Evrard, der., Gallimard, 1989. Ayrıca bkz: William S. Heckscher, "Melancholia (1541). An Essay in the Rhetoric of Descriptivity by Joachim Camerarius", Joachim Camerarius (1500-1574), *Essays on the History of Humanism during the Reformation*, Frank Baron, der., W. Fink Verlag, Münih, 1978, s. 32-120; Maxime Préaud, *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982.

Diderot'nun kahramanı gibi, Baudelaire'in alegorileştirdiği Melankoli de genç bir kızdır: "Sıkıntıları" "erken" başlamıştır; "gecelerce" baygın kalır. Baudelaire'in şiirlerinde işlemek istediği, hatta önce kitabının başlığı olarak ilk sayfaya koyduğu "Lezbiyenler"e yakındır (şiirin devamı bunun açık kanıtıdır). Dante'de, Alain Chartier'de ya da Charles d'Orléans'da karşılaştığımız kişiliklerle ilk bakışta hiçbir benzerliği yoktur: Melankoli (ya da Merencolie, ya da Mère Encoli) yaşlı, cadaloz, kara giyinen, kötü haber getiren bir kadın olarak görünür. Milton'un *Penseroso*'sunda sözü edilen iç dünyanın meleği ya da esin perisiyle de hiçbir benzerliği yoktur. Ancak genç Baudelaire'in çizdiği resimde bu önceki görüntülerden izler vardır, en azından hiç kaybolmayan o ayırt edici ad ve ağırbaşlı ciddiyet kalmıştır.

Geçmişte alegorileştirilen melankoli sadece insan biçimli betileri canlandırmakla kalmıyor ayrıca nesnelere, dünyanın görünümüne de kaydoluyordu. Bildiğimiz gibi Charles d'Orléans için melankoli soğuk "kış" rüzgarıdır, "Daidalos hapishanesi", içinde münzevice yaşanan "orman"dır; "kör kuyu"dur, orada "huzura susamışlık" bir türlü giderilemez⁵. Oysa temel aldığım metinler dizisinde bu kuyu *As you like it*'te (*Nasıl Hoşunuza Giderse*) melankolik Jack'in Nar-kissos'un duruşuna benzeyen bir tarzla eğilip ağıladığı ırmağı haber verir uzaktan. Charles d'Orléans'daki "melankolimin kuyu"sı aynı zamanda Shakespeare'in tragedyasındaki "derin kuyu"dur (*a deep well*); II. Richard terk etmek zorunda olduğu tacı bu kuyuya benzetir, ayrıca içi suyla dolunca ağırlaşan bir kova gibi, içine akıttığı gözyaşlarıyla bu kuyuya düşer; aynı sahnede II. Richard üzüntüsünün izlerini görmek için bir ayna getirir ve aynayı kırar⁶.

Yeri gelmişken anımsatalım: İkonolojik gelenekte melankoli kimi kez aynayla ve aynada yansıyan görüntüye yönelmiş bakışlarla ilişki-

5) Bkz. Jean Starobinski, "L'encre de la mélancolie", *La Nouvelle Revue Française*, Mart, 1963, XI, s. 410-423. Tam olarak söylemek gerekirse "Ou puis parfent de ma merencolie" adlı rondo söz konusudur (Pierre Champion basımında no: CCCXXV; Charles d'Orléans, *Poésies*, 2 vol., Paris, Champion, 1927, II. cilt, s. 477).

6) II. Richard, IV. perde, I. sahne (Türkçesi: M. Hamit Çalışkan, , YKY, 2004).

lendirilir. Ayna ışıqlığın kaçınılmaz gerci ya da hakikatin simgesi olabilir; ama özellikle melankolik kişinin baktığı aynanın da en az bunlar kadar yerinde bir kullanımı olduğunu söyleyebiliriz. Bu çok farklı anlamlar kavrama olan merakı arttırır. Hakikatin aynasında ışıklık yararsız bir iştir, suya yazılmış yazıdır. Üstelik aynadan yansıyan iğretiliğin, derinlik yokluğunun ve ele gelmez Boşluk’un yarattığı melankoliden daha “derin” bir başka melankoli yoktur⁷.

Genç Baudelaire bunu “beşiğinin”⁸ yanıbaşındaki “kütüphane” sayesinde mi, “aşığı” olduğu “gravürler” sayesinde mi anlamıştı? Yine, Sainte-Beuve’e hitaben yazdığı şiirde kişileştirilmiş Melankoli ortaya çıktıktan sonra aynanın yer aldığı iki sahne vardır. Tek başına yaşanan şehveti yansıtan bir ayna ve yine tek başına çekilen acıyı yansıtan ayna. Melankoli öğle vakti ortaya çıkıyordu. Baudelaire’in ilk aynaları günbatımı ve gece vakitlerine aittir; bu aynalar sapkınca bir zevk ayınınin rahipleridir:

–Derken marazi akşamlar gelirdi, hummalı geceler,
Aşık ederlerdi kızları bedenlerine,
Sunarlardı aynalara –kısır şehvet–
Gelinlik tenlerinin olgun meyvelerini¹⁰– [...]

Bilindiği gibi bu dizeler “Lesbos” adlı şiirde biraz değiştirilmiştir – tam olarak söylemek gerekirse seyretmek (contempler) yerine okşamak (caresser) denilmiştir. Baudelaire Sainte-Beuve’e seslendiği için “şehvet” sözcüğünü kullanmış ve “Amaury’nin hikâyesi”ni okuduğunu, ayrıca *Şehvet*’i* okuduktan sonra kendi kendini incelemeye başladığını daha iyi itiraf edebilmeyi amaçlamış olmalıdır: Böylelikle seyretmek (contempler) yerine kazımak (gratter) kullanılmıştır:

7) Bkz. G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, Münih, R. Piper, 1951. Özellikle s. 149-157. Ayrıca bkz. Hart Nibbrig, *Spiegelschrift*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987.

8) “La Voix”, O.C. I, s. 170.

9) “Le Voyage”, O.C., I, s. 129.

10) O.C., I, s. 207.

*Sainte-Beuve, *Volupté*, 1834. (ç.n.)

Ve ayna önünde geliştirdim ben
 Doğarken bir demonun verdiği gaddar sanatı
 –Azap’tan gerçek bir şehvet çıkarma sanatını–
 Acısını kanatma ve yarasını kazıma sanatını.¹¹

Baudelaire’in melankoli ile ayna arasında sürekli olarak kurduğu ilişkileri benzer başka metinlerde de gösterebiliriz. Hemen iki örnek vereyim.

“Fısıkye” şiirinin bir kıtası (29-36) müzikteki bir temanın işlenişi gibi okunabilir:

Sen, gecenin alabildiğine güzelleştirdiği,
 Göğsüne eğilmiş, ne hoş,
 Dinlerim haznelerde hıçkırın
 Sonu gelmez inleyişi!
 Ay, çağılıtlı su, kutlu gece
 Çevrede titreşen ağaçlar.
 Sizdeki o saf melankoli
 Aşkımın aynasıdır¹².

İkinci tanıklık *Füzeler*’deki ünlü sayfadır; Baudelaire burada güzellik ülküsünü ve bu ülkünün, varlığını gerekli gördüğü melankolik bileşkesini betimler. Gerçekten de eğer sadece “Azap estetiğini” (bize daha yakın Pierre Jean Jouve’un benimsediği gibi) yansıtmak istemiş olsaydı basit bir gönderme yeterli olabilirdi. Bununla birlikte bu satırları alıntılanmak istiyorum, çünkü burada melankoli ile ayna sözcüklerinin birbirlerini çağrıştırdıklarını anlıyoruz ve ayrıca daha sonra yolumu bu iki teriminin birlikteliği çizecek:

11) O.C., I, s. 208. Alegorileştirilmiş Azap Melankoli’nin yandaşlarındandır. Zaman zaman da onun yerini alır. Melankolinin gerçeğini ve sahtesini ayırtetmeyi sağlar. Hégésippe Moreau “onun için çok ağladı”; ama “azabı sevmiyordu; onu iyilik olarak görmüyordu”... (O.C., I, s. 158 ve 160).

12) O.C., I, s. 161.

Neşenin Güzellikle eşleşemeyeceğini iddia etmiyorum, ama Neşe'nin en bayağı süslerden biri olduğunu söylüyorum –oysa *melankoli* onun ünlü yoldaşıdır, o kadar ki (yoksa beynim lanetli bir ayna mı?) *Azap*'ın olmadığı bir güzellik türünü asla tasavvur edemiyorum. Bu düşüncelere dayanarak –başkaları bu düşüncelere saplanıp kalarak diyebilir– erkeksi güzelliğin en mükemmel örneğinin –Milton tarzında– *Şeytan* olduğu sonucuna varmaktan kendimi alamıyorum¹³.

Baudelaire alıntılanan bölümden önceki satırlarda bir kadın yüzüne daha fazla çekicilik kazandıracak güzelliği inceler ve böyle bir yüzde "şehvet ile üzüntü"nün bir arada bulunması gerektiğini belirtir. Bu yüzde "bir melankoli, bir bıkkınlık, hatta bir doygunluk ifadesi" olmalıdır. Baudelaire şöyle söyler: "Bir kadın yüzü genellikle ne kadar melankolikse o kadar kışkırtıcıdır¹⁴." Baudelaire melankolinin bütün tehlikelerini bilir. Onu baştan çıkaran şey "yoksunluktan ya da umutsuzluktan" ya da "tinsel gereksinimlerden, iç dünyanın karanlıklarına gömülmüş tutkular¹⁵" ileri gelen üzüntü dalgaları"dır. O dünyada gömülü olanı Freud değil, ancak Baudelaire yorumlayabilir; "hekimlerin isterik, hekimlerden biraz daha iyi düşünenlerinse şeytansı diye niteledikleri ruh hali"nden¹⁶ söz eder. Tam bir anlam karmaşası vardır: Baudelaire "isterisini" "zevk ve korku içinde" "devşirir", ama "her şeyden, sefaletten, hastalıktan ve melankoliden kurtulmak¹⁷" ister.

Evet, Baudelaire'in beyni tam anlamıyla "lanetli bir ayna"dır: Zira aynı sayfalarda Güzel'i tanımlarken "ülküsel *Dandi** tipine" değinmekten kendini alamaz. *Dandizm* yaslı bir alacakaranlığın güzelliğine sahiptir. *Modern Yaşamın Ressamı*'nda şunu okuruz (O. C.,

13) O.C., I, s. 657-658.

14) O.C., I, s. 657.

15) A.g.y.

16) "Kötü Camcı", O.C., I, s. 286.

17) *Journaux intimes*, O.C., I, s. 668-669.

*Dandy: Fransızcaya İngilizceden geçmiş bir sözcük; görünüş ve davranışlarına hıslasıyla özen gösteren, yapmacıklı kişi, züppe anlamlarına gelir. Ayrıca XIX. yüzyılda "zarif kişi" anlamı da vardır.

II, s. 712): “Dandizm batan bir güneştir; tıpkı kayan yıldız gibi, muhteşemdir, sıcaklıktan yoksundur, melankoliye batmıştır.” Oysa en büyük uğraşı süslenip püslenmek ve görüntüsünü yüceltmek olan *dandi* “bir aynanın önünde yaşamalı ve uyumalıdır” (O. C., I, s. 678). *La Fanfarlo*’da kahramanının portresini çizen Baudelaire şunu yazar: “Aklına bazı anılar gelince gözlerinde bir damla yaş ışıldıyor, o haliyle gidip aynada ağlayışını seyrediyordu” (O. C. I, s. 554). Samuel Cramer duygularıyla oyun oynar. Macerasının sonunda onun “kara melankoli* hastası” olarak buluruz (s. 578) ve “çaresi olmayan ve bünyeden ileri gelen bir hastalığı öğrendiğimizde yaşadığımız üzüntüyü” saplantı haline getirmiştir (s. 580)... Burada bir konunun altını çizmek gerekiyor: Dandizme, tuhaf zevke, süslenme ritüeline bağlanan aynaya bakma eylemi, kendini oynayan oyuncu haline gelebilen bireyin aristokratik *ayrıcalığı*’dır. Baudelaire “Ayna” adlı düzyazı şiirinde tam bir hakaret saydığı şeyden söz eder: “Korkunç çirkinlikte bir adam”, “ölümsüz 1789’un ilkelerine dayanarak” aynaya bakmaya hakkı olduğunu iddia ediyor!

*Fr., *mélancolie du bleu*; mavi, melankoliyle ilişkilendirilen renktir. (ç.n.)

İroni ve Düşünce:

“Kendi Kendinin Celladı” ve “Çaresiz”

Demon’un etkin işbirliği sayesinde melankoli ile ayna birleşir: “Kendi Kendinin Celladı” (LXXXIII) ve “Çaresiz” (LXXXIV) adlı şiirler buna ilişkin en çarpıcı örnekleri sunacaktır. İki şiirin bir çift oluşturması ve onlardan önceki iki sone olan “Hüznün Simyası” ve “Canşenliği Korku”da şairin gururunun “kumsallar gibi yırtılmış gök-ler”in¹⁸ aynasına yansıması rastlantı değildir. Şiirlerin çift olarak sınıflandırılmış olması anlamlıdır ve, “Paris Tabloları”nda, “Hakarete Uğramış Ay”da başka melankolileri hazırlar.

Kötülük Çiçekleri’nin mimarisindeki bu sapkın aynalar Deniz adlı o büyük doğal aynada birbiri ardına sökün eder: “İnsan ve Deniz”in (XIV) ilk dizelerini yeniden okuyalım:

18) O.C., I, s. 77-78. Dört şiirde Baudelaire sekizli hece ölçüsünü kullanır. 1861 basımında Baudelaire “l’Héautontimorouménos” (LXXXIII) ve “L’Irrémédiable”ı (LXXXIV) yin yana getirmiştir. 1857’deki basımda bu ki şiirin sıraları LII ve LXIV’tü.

Özgür insan, denizi her zaman şefkatle seveceksin!
Deniz senin aynan; Seyredersin ruhunu
Yüzeyindeki sonsuz kırılmalarında
Ve zihnin acı bir uçurumdur, geri kalmaz ondan.
Seversin dalmayı görüntüne..*

Bu tamamıyla içsel bir aynadır, “*Kendi Kendinin Celladı*”nda ortaya çıkışını izlediğimiz diğer yaralar gibi bir yaradır:

Heotontimorumenos (Kendi Kendinin Celladı)

Kızmadan vuracağım sana
Kinsiz, kasap gibi,
Kayayı yaran Musa gibi!
Ve gözkapaklarından,

Fıskırtacağım azabın sularını
Sahra’m kana kana içsin diye.
Umutla şişmiş arzularım
Tuzlu gözyaşlarının üstünde yüzecek

Engine açılan bir gemi gibi,
Ve gözyaşlarından sarhoş gönlümde
Sevgili hıçkırıkların çınlayacak
Hücüm vuran bir trampet gibi!

Çatlak bir ses değil miyim
Tanrısız senfonide,
Beni itip kakan ve ısıran
Yırtıcı İroni sayesinde!

*İkinci dizedeki “ayna” üçüncüdeki “lame”, yüzey, ve “âme” ruh, birbirine bağlanır: Deniz ile ayna “kırılmalar” yoluyla birleşir; deniz dalgasının kırılma anındaki kendi üstüne dönüşü, aynaya bakan kişinin kendi zihninin uçurumuna dalışına koşuttur. Bu bakımdan içe doğru derinlik aynayı denizi ve şiirin öznesini bir anlam dizisi haline getirir. (ç.n.)

Sesime işlemiştir o çığırtkan!
 Bu kara zehir bütün kanımdır!
 Korkunç aynayım ben
 Cadının kendini seyrettiğı!

Hem yarayım hem de bıçak!
 Tokat benim, yanak da!
 Çark benim, çarka gerilmiş beden de!
 Kurban benim, cellat da!

Kalbimin vampiriyim!
 –Terkedilmiş büyüklerden biri,
 Sonsuz gülmeye hükümlü
 Artık gülümseyemeyenlerden biri!

Şaşırtıcı ve son derece önemli bir şiir: Bunun bir Sonsöz tasarısının son bölümü (yazılan tek bölüm) olduğunu biliyoruz¹⁹. Bilgince bir kurguya sahip şiir öteki'ne çektirilen acıyı kendi kendine verilen acı haline getirir. Kanıt gerektiğinde, mazoşizmin kendine dönüklüğünden önce sadist saldırganlığın olduğunu gösterir. Kendine çektiğı işkence belli bir nedeni olmaksızın öteki'ne hoyratça vurma-sından ileri gelir. Bu bir dizi imge boyunca ortaya çıkan bir türetmedir; zorla akıtılan gözyaşı seli yağmurlu bir deniz manzarasıyla katlanır ve bu sırada benzetmelerle “ lirik özenin” türlü türlü resmi çizilir, farklı kesitleri betimlenir. Beklenmedik biçimde, “ hücum vuran trampet”le (dövölen metresin hıçkırıkları) ve “ çatlak ses”le (şairi niteler)oluşan sessel imgeler yoluyla kendi üzerine dönüş gerçekleşir: Bunlar İroni sahneye çıkmandan önce uvertürdür. İşlediğimiz konu bakımından, büyük harfle onurlandırılmış bu alegorik kişiliğe biraz daha yakından bakmamız gerekiyor.

19) Bkz. O.C., I, s. 984-985. Bkz. Blin, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1989; Le sadisme de Baudelaire, Paris, Corti, 1948 (Bu şiirin ayrıntılı incelemesi için bkz. M. E. Özcan, “Baudelaire, Sanatçının Yarası, Soytarının Bıçağı”, *Frankofoni*, sayı: 10, Ankara, 1998, s. 65-80, ç.n.)

Yansıma, dönüşlü eylem Alman romantiklerini ironi kuramına götürmüştü. Baudelaire bunun allegorileştirilmiş halini E.T.A. Hoffmann'ın *Prences Brambilla*'sından biliyor, bu yapıta büyük bir hayranlık duyuyordu*. Bu *capriccio*'ya ve özellikle orada anlatılan kral Ophioch masalına göre düşünüş (Fr., *réflexion*, yansıma, ç.n.) insanları doğa anadan ayırıyor ve üzüntü dolu bir sürgüne gönderiyordu. Ama uzun bir uyku içinde tutsak kalmış kral Ophioch ve kraliçe Liris'in kurtuluşu düşünüşün (yansıma) ikiye katlanması, yani mizah ve ironi sayesinde gerçekleşecektir: Sihirli Urdar gölünün sularına eğilince tersyüz olmuş yansımalarını görürler, birbirlerine bakarlar ve kahkahayı basarlar. Sürgün bitmiştir. Esas hikâyede, başarısız oyuncu Giglio Roma karnavalının neşeli dağınıklığı içinde "kronik bir çift kişiliğin"²⁰ acılarına maruz kalır: Kendiyle alay edebilmeye başlayınca kibrinden kaynaklanan yanılgılardan kurtulur; bu sayede gerçek aşka ve oyunculuk sanatında mükemmelliğe ulaşır. "Yüksek estetiğin dua kitabı" olarak tanımladığı Hoffmann'ın romanından Baudelaire özellikle sanata ilişkin dersi, yani "evrensel mutlak"ın tanımını çıkarır, ama hem "sağ"tır, hem de üstün bir bilince ulaşmıştır: "...Sanatçı ancak çift (kişi) olduğunda ve bu ikili doğasına ilişkin her olgunun bilincindeyse sanatçı olabilir"²¹. Ancak ironi –düşünüşün düşünüşü (yansımanın yansıması)– Baudelaire'e göre hiçbir özgürleştirici değer taşımaz. İroninin "evrensel mutlak" ile, yani gülmenin üstün biçimiyle ilgisi vardır; ancak gülme, Baudelaire'in *Gülmenin özü* adlı denemede en başından ona yüklediği şeytansı özelliği hiç de kaybetmiş değildir. İroni, melankoli gibi, aynaların yansıttığı görüntüler gibi Şeytan'ın görünümlerinden biri olarak ka-

* Bu konuda ayrıntılı bir çözümleme için bkz. M.E. Özcan, "Baudelaire'in Kaynakları: Hoffmann ile Diderot, Palyaço ile Rahibe-I", *Frankofoni*, sayı: 19, Ankara, 2007. (ç.n.)

20) *De l'Essence du Rire*, O.C., II, s. 542 (Türkçesi: *Gülmenin Özü*, çev.: İrfan Yalçın, İris Yayınları, İstanbul, 1997).

21) A.g.y. *Prences Brambilla*'dan şu yazımda daha uzun söz etmiştim: "Ironie et Mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard", *Critique*, Paris, Nisan ve Mayıs 1966, no: 227 ve 228, s. 291-308 ve 438-457. Daha genel bir çerçevede aynı sorunu ele almıştım: "Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion)", *Bulletin de la société française de la Philosophie*, Paris, A. Colin, yıl. 83, no: 1, Ocak-Mart 1989, s. 5-20.

lır. Gülme Ophioch'ı kurtarıyordu. "Sonsuz gülme" kendi kendinin celladı olan kişinin cehennem azabıdır.

"Kendi Kendinin Celladı"nda şunu okuruz:

Çatlak bir ses değil miyim
Tanrısal senfonide,
Beni itip kakan ve ısıran
Yırtıcı İroni sayesinde!

Sesime işlemiştir o çığırtkan!
Bu kara zehir bütün kanımdır!
Korkunç aynayım ben
Cadının kendini seyrettiğı!

Klasik ruh hekimliğinde melankoli tastamam "kara zehir" olarak tanımlanmaktaydı²². Kan sıvısının "yumuşaklığıyla" dengelenmediğinde kara safranın beyinden itibaren bütün organizma üstünde yıkıcı etkisini gösterdiği düşünölürdü. Baudelaire şiirinde melankolinin yerine ironiyi, dolayısıyla bir salgı saldırısının yerine bilinçli bir edim olan saldırıyı koyar: Bir simyacı gibi melankoliyi dönüştürür, inceltir ve tinselleştirir, ama kırıcı yönüne, Sadomazoşist yönüne ayrıcalık tanır; ironi "ısıran", "yırtıcı" bir hayvan görüntüsüne bürünür.

İroni şairi "çatlak ses" haline getirdiğinde, açıkça söz edilmese de, melankolinin eski bir sıfatı ortaya çıkar yine; kendisi yoktur, ama etkileri vardır! *As you like it*'de (*Nasıl Hoşunuza Giderse*) Dük

22) Hekimler "keskin acrimonia"dan (acrimonie acide), "dışkı"dan, "kan tortusu"ndan (lie de sang), vb. söz ederler. Bu kavramlar Robert Burton'un ansiklopedik kitabında bulunabilir: *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1621; günümüze kadar yeni basımları yapılmıştır. İngiliz romantikleri yaptığı iyi biliyorlardı.

"Kendi Kendinin Celladı"nda rahatsızlık yaratan "kara zehir" üçüncü *Spleen*'de, hayali bir Rönesans ikliminde "yağmurlu bir ülkenin kralının" sonunu getiren "bozulmuş olan"dır:

melankolik Jack'le alay eder: “*Compact of jars*”dır o –“çatlak sesler çıkaran tenekeler”– ve “bir de çalmaya başlarsa/bir anda birbirine girer gökküreler” (II, 7, 5-6 dizeler).

Melankolik kişi ile dünyanın müziğinin (Rönesansçıların felsefesindeki *musica mundana*) uyumsuzluğu, kişileşmiş İroni'nin içerdeki düşman görüntüsü kazandığı iç dünyadaki uyuşmazlığın sonucudur. Şiirdeki özne, şiirin başında öne çıkardığı bir kurbanın acımasız celladı rolünü üstlenir; ama daha sonra tehdit ettiği kurbanı unutmışa benzer: Artık sadece kedinden söz etmektedir; kendini İroni'nin kurbanını olarak görür, sonra da kendine hem ezen hem de ezilen rollerini verir. Çok sayıda yorumu yapılmış şu dizeleri bir daha okuyalım:

Hem yarayım hem de bıçak!
Tokat benim, yanak da!
Çark benim, çarka gerilmiş beden de!
Kurban benim, cellat da!

Kalbimin vampiriyim!
–Terkedilmiş büyüklerden biri,
Sonsuz gülmeye hükümlü
Artık gülümseymeyenlerden biri!

Olmak fiilinin birinci kişisi (“değil miyim”..., sonra ..im”, beş kez yinelenir) kendi hareketini şiirin son dört kıtasına kazandırır, oysa ilk üç dörtlükte sadece metrese çektilen eziyetler ve bunların şairin kalbindeki yankısından söz edilmekteydi. Kendi ile olan ilişki öteki ile olan ilişkinin yerine geçmiştir: Bunun için *kendi kendini dövme* edimini, öteki'ni dövme ediminin eşdeğeri ve tersyüz edilmiş biçimi durumuna, gösterilebilecek bir hareket haline getiren ikiye katlanma gerçekleşmelidir. Şiirin başındaki kasap-hayvan çifti içselleştirilmiştir. İroni etkin düşmandır, bağlantısız bir kendiliktir, bağımsız ve düşmanca bir güce sahiptir; şiirsel benlikle karşılaşınca edilgen kurbanın yerine geçer. Üstelik “olmak” fiiliyle bağlanan özellikler de iki katına çıkar, birbirine karşıt sıfatlar yan yana getirilir

(yara ve bıçak, tokat ve yanak, vb.). Daha genel olarak “kendi” alegori haline getirilir ve bu da bir kimlik beyanı kılığı altında (“benim”) öteki’ne ait görüntüleri çoğaltır. Çünkü İroni’nin tekil kişi haline gelmesinden sonra “olmak” fiiline bağlanan nitelikler (“... benim”) hepsi de birbiri yerine koyulabilecek, uçucu alegoriler fırtınası estirir.

“Korkunç aynayım ben” dizesinde “ben”, bir nesne haline getirilerek, maddileştirilerek alegorileştirilir (İşlem ikinci “Spleen”de işbaşına geçirilmiştir: “Bir mezarlığım ben”... “Bir hanım odasıym ben”... “Artık sen, ey yaşayan ten! / Bir granitsin sadece”...) Bu kez alegori artık kişileştirmeyi amaçlamaz: Kişilikten çıkarıcıdır, cansızlaştırıcıdır. Ayna olmak, kendini sadece yansıtan yüzeye indirgemek demektir: Ayna haline gelmiş bilinç yansıması (Fr., *r flexion*, düşünüş,  .n.) edilgen tarzda hisseder. Bilinç bakı a yerleşmiş olan biçimlere ve yaratıklara maruz kalmalıdır ki bunları yansıtabilsin. Bilincin sonu gelmez reddi aynı zamanda sonsuz bir kabuldür de: “Cadı” kılığı altında İroni, kendi kendini seyretme gücüne sahip yabancı bir cellattır: Ben-Ayna o durağan ve parlak sağıamlığı içinde donup kalmışken, o “kendi kendini seyreder”. Ben-ayna melankolinin uç noktadaki bir görünümüdür: Kendine ait değıldir, kendinden tamamıyla mahrumdur. –Baudelaire kendi üstüne dönen/yansıtıcı edilgenliğin yarattığı umutsuzluğı ifade etmekte yalnız değıldir. *Leonce ile Lena*’da Büchner prensesin ağızından şunu söyler: “Yoksa ben, üzerine eğilen her görüntüyü derin sessizliğı içinde yansıtmaya mı mahkumum; savunmasız, zavallı bir su kaynağı gibi miyim²³”

Demek ki Baudelaire’de şiddet dayatan *alter ego* İroni’dir, cadıdır: Şiirsel “ben”in alegorik bir vekilidir, ama aynı  l de de, şairin sadizm nesnesi olarak g rd ğı, kırılğan kadınısı betinin intikam için dönüşüdür. Okur imgeleminde şairin “azabın sularını” “fışkırtmak” istediğı göz kapaklarını görmekten kendini alamaz; gözünün

23) Georg Büchner, *Leonce und Lena*, I. perde, IV. sahne. 1850’de bugün kayıp olan k pyalardan hareketle basılan metnin pek güvenilir olmadığı biliniyor. Bkz. Georg Büchner, *W rke und Briefe*, C. Hanser Verlag, M n h, 1988 (Türkçesi: *Leonce ile Lena*,  ev.: Adalet Cimcoz, De Yayınevi, İstanbul, 1963).

önünde, kaskatı kesilmiş aynanın donukluğunda kendi imgesini devşiren cadının bakışları belirir. Bu iki dizede cadının Meduza gücü vardır: Bakışlarını diktiği kişiyi dondurur²⁴. Camlaştırma dondurmanın bir değişkesidir, aynanın camı da ikinci “Spleen”deki granitten “yaşlı Sfenks”in eşdeğeridir.

Ayna, ironi, melankoli. Bir başka metinde bunlar birleşmiştir. “Metres portreleri”nde konuşanlardan birinin anlatısına kulak verelim: Mükemmel bir kadını sevdi; mükemmelliği aynanınkinden benziyordu; yansıtılan görüntü dayanılacak gibi değildi, sevgilinin özgürlüğünü yok ediyordu. Psikanalitik dilin kolaylılığına sığınarak, aynanın iğdiş edici bir etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Saldırgan yansıma bu kez mükemmelliği içinde ölümü taşıyan varlığı ölüme gönderir. “Kendi Kendinin Celladı”²⁵ şiiiryle benzerliği açıkça görülen bu sayfada suç “*melankolik bir yolculuğun*” sonunda ve bir su birikintisi kıyısında işlenecektir:

Aşkımın hikâyesi ayna gibi temiz ve parlak bir yüzey üzerinde yapılmış bir yolculuğa benziyor; baş döndürücü tekdüzelikteki bir ayna, bütün duygularımı ve hareketlerimi kendi bilincimin sağladığı ironik kusursuzlukla yansıtan bir ayna, öyle ki, ne zaman kendimi akıldışı bir harekete ya da duyguya kaptırsam, peşimi bırakmayan hayaletimin sessizce yakındığını ayırırsam. Aşkı bir koruyucu gibi görüyordum [...] Bana özgü delilikten sağlayabileceğim bütün yararlardan mahrum bırakıyordu beni... Kim bilir kaç kez üstüne atlayıp boğazına sarıldım ve “Kusurlu ol, sefil! seni rahatça ve öfkesizce sevebileyim!” diye bağırdım. Yıllarca hayranlık duydum ona, içim kinle doluydu. Sonunda ölen ben olmadım! [...] Siyaset’in dediği gibi, ya zafer ya ölüm, yazgının önüne sunduğu seçenekler bunlardı! Bir akşam, bir ormanda... bir su birikintisinin kıyısında..., onun gözlerinde hoş gökyüzünün yansıdığı, benim kalbiminse bir cehennem ateşindeymişçesine kıvrandığı melankolik bir gezintiden sonra²⁶...

24) Bkz. Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, özellikle s. 169 vd.

25) Bkz. Claude Pichois’nın belirlemesi: O.C., I, s. 1346.

26) O.C., I, s. 348-349.

“Korku” uyandıran mükemmellik; “hoş gökyüzünü” yansıtan, ama “peşini bırakmayan hayaletinin sessizce yakınmasına” neden olan göz. Yansımalar dizisi giderek kararır ve bir meleği andıran sevgilinin yazgısı bulanık suyun dibinde son bulur. Burada çizildiği biçimiyle düşüş hareketi ve bu düşüşün sapkınca takdir edilişı “Çaresiz” adlı şiirde dizeleri çekip götüren harekettir –ben ya da Sen içermeyen “şahıssız” bir şiirdir bu, kişı yoktur, simgeler evrenselidir; şiir önceki metinlerde melankolik yansıma (düşünüş) nedeniyle ortaya çıkan yalnızlaşmayı yineler.

“Çaresiz”

Bir Fikir, bir Biçim, bir Varlık
Gökten süzülmüş ve düşmüş
Çamurlu, külrengi bir Styks’e
Hiçbir tanrı gözünün erişemediği;

Bir Melek, sakinması olmayan yolcu
Biçimsiz aşık olacağı tutmuş,
Uçsuz bir kabusun dibinde
Bir yüzücü gibi çırpınıp durur,

Boğuşur, kabir azapları içinde!
Deliler gibi şarkı söyleyen
Ve karanlıklarda fır dönen
Devasa bir anafora karşı;

Büyüye uğramış bir zavallı
Çıyan dolu yerden kurtulmak için
Elleriyle yoklayarak boş yere
Işığı ve anahtarı arayan;

Lambasız inen bir lanetli
Korkuluksuz, bitmek bilmez merdivenleri,

Kokusu nemli dibini ele veren
Bir uçurumun kıyısından,

Orada yapışkan ifritler bekler
Kocaman fosforlu gözleriyle
Daha da koyuturlar karanlığı;
Ve bir tek kendileri görünür;

Kutupta saplanıp kalmış bir gemi
Billurdan bir tuzığa kapılmış gibi
Bilmeyen, hangi meşum boğazdan geçip
Gelmış düşmüş bu zindana;

–Çaresiz bir yazgının
Apaçık simgeleri, kusursuz resmi
Anlarınız bundan, Şeytan
Ne yaparsa iyi yapar!

II

Kendine ayna olmuş bir kalp
Kendiyle baş başa, karanlık ve saydam!
Hakikat'ın aydınlık ve kara kuyusu,
Orada soluk bir yıldız titrer,

Bir cehennem feneri, ironik,
Şeytan lütuflarının meşalesidir o,
Tek kurtuluş ve tek zaferdir
–Kötülük içinde bilinç!

Simgeler dizisi iki “dersle” sonuçlanır: İlki Şeytan'ın işlerinin mükemmelliğiyle ilgilidir; son iki dördlüğün ayrı bölüme yerleştirilmesiyle vurgulanmış ikinci ders, düşme, boğulmamak için çırpınma, zehirlenme, canavarlarca kaçırılma vb. ile ilgili bütün imgeleri son

bir göstergeye, özdüşünüş'e (Fr., *autoreflexion*, özyansıtmā, ç.n.) indirger. İki ders de eş değerlidir: Şanlı üstünlüklerine karşı özdüşünüş, "Kötülük'te bilinç" de "çaresiz bir yazgı"dır, bu da Şeytan'ın üstün egemenliğini kanıtlar.

Düşüş, sıkıntılı iniş okurun imgelemini kısıkvrak yakalar. Üstelik melankolinin bütün öğelerini tanımak için düşen ya da inen vb. varlık ile ona egemen olan düşman çevre arasındaki bağı görmek gerekir. Bu bağ şiir boyunca "içinde", "dibinde", "karşı" "kıyısında" gibi sözcüklerin sürekli kullanımıyla temsil edilmiştir. Yalnız bir varlığı ele geçiren maddelerin ve yerlerin birbirini izlemesi –ışık ile gecenin, aydınlık ile karanlıkların²⁷ birbirini izlemesi ya da birbirlerinin yerini alması– yüzyıllar boyunca şairlerin imgelemlerinde melankolik yazgıya bağladıkları bütün o tuzakları anımsatır. "Çamurlu Styks" Dante'nin *Cehennem*'inde *accidiosi*'nin* içine daldığı balçıkla aynı ögedir; görüldüğü gibi Baudelaire'in burgaçları ve kuyuları Edgar Poe'nunkilere benzer; kutupta saplanıp kalmış gemi Caspar David Friedrich'in resmettiği gemiye (2. resim) ve "Bir şişede bulunmuş elyazmaları" öyküsünde buz kütesine saplanmış gemiye benzer. Çoğunlukla ağırlık duygusunun baskın geldiği melankolinin duygusal deneyimi, her tür hareketi başlamadan durduran ya da boğan ve böylece de içsel ağırlığın dışsal tamamlayıcısı haline gelen meşum mekân temsilinden ayrılmaz. Kara ve çamurlu sudan azaplı kinestezinin billur hapishanesine, tam durgunluğa (çırpınmak, boğuşmak, elleriyle yoklayarak ilerlemek); Fikir'den ve Varlık'tan gemiye: Birbirini izleyen simgeler sertleşir, cansıza doğru ilerler, tinsellikten ve insanlıktan çıkışa yönelir. Son engel –"billurdan tuzak"– kısa ikinci bölümdeki "ayna"yı haber verir. "Karanlık" ile "saydam", "aydınlık" ile "kara" gibi karşıtların yan yana geldiği, kendi'nin kendi ile "baş başa" kaldığı sahnede Şeytan'ın yardımıyla her şey iyi hazırlanmıştır. Bir fügen bölümünde olduğu gibi, ister temel

27) Şiirin bu yönü Georges Poulet tarafından hayranlık verici biçimde incelenmiştir: *La Poésie éclatée*, Paris, P.U.F., 1980, özellikle s. 53-65. Diğer yorumlar için ayrıca bkz. Arnoldo Pizzorusso, *Sedici commenti a Baudelaire*, Vallecchi, Floransa, 1975, s. 148-158.

* Dante, *Cehennem*, VII, 123'te "kara dumanlar", "accidioso fummo" •arak geçer. Türkçesi: Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları, 1998, s. 95. (ç.n.)



2-Caspar David Friedrich, *Gemi Kazası* (ayrıntı). Hamburg, Kunsthalle.

ister yan cümlelerin olsun hiçbir fiilin bağlanmadığı eş işleve sahip adlar gittikçe sıklaşır. Karşıt anlamlı sözcükler (“karanlık ve aydınlık”, “açık ve kara”, “soluk bir yıldız”, “Şeytan lütufları”) kışkırtıcılığın ve yoğunluğun değerini artırır.

Bir ayna gibi ayrılmış bu ikinci bölümde şiir, daha önce örtük anlamlarla yüklü olarak sunulmuş simgelerin çözülmesini önermektedir elbette. Haykırarak dua okur gibi, eski tarz bir çözümlemedir bu. Alegori alanını terk ettiğimizi söyleyebilir miyiz? Kesinlikle hayır. Şiir neredeyse anlatısal alegorilerden, daha çetrefil alegori kullanımına geçer. Simgeler birbirine düşman varlıkların ve mekânların birbirini izleyişiyle ortaya çıkan çatışmalarda bir husumeti gösterir, bu husumet basit bir kendiyile “baş başa” yapısına indirgenir ve sözünü ettiğim karşıt anlamlar içinde yoğunlaştırılır. Kendi kendinin “aynası” olan bir “kalp” ikiye ayrılır ve kendi karşısında öteki halini alır. Gerçi “kalp” sözcüğü en son kavramsal terimi öngörür ve haber verir: “Bilinç”. Ancak kalp ve ayna ben’in birliğini ikiye ayıran, henüz tam varlık olamamış varlıklardır. Kalp ve ayna, kendi başlarına ayrı bir bakış ve düşünüş (yansıtma) gücüne sahiptirler ve bu güç bayrağı birbirine benzeyen üç simgesel nesneye devreder: Kuyu, fener, meşale. Bu nesneler açıklığı getirir ve taşırlar. Bunlar şeytansı bir “kusursuz tespit” gücü sağlarlar. Çaresizlik tespit edilir; bu tespit kusursuz yapılırsa “tek kurtuluş ve tek zafer” elde edilir.

“Hakikat kuyusu” Narkissos’un eğildiği kuyulara benzer, ama aynı zamanda Charles d’Orléans’ın şiirinde sözünü ettiği “melankoli-min derin kuyusu”dur; şair bu kuyuya baktığında “umut suyunun” bulandığını ve “hokkadan dökülen mürekkebin” siyahlığına dönüştüğünü görür. Bir bakışın çarpıcı ışığını anlatmak için “meşale” sözcüğünü sık kullanan Baudelaire “şeytan lütufları” deyişinde, melankoliyle yüklü kendi güzellik ülküsüne göndermede bulunur: Milton’ın Şeytan’ı. Kuyunun suyu üstünde titreyen “soluk yıldız”, şiirin ilk bölümünü dolduran o karanlık üstündeki aydınlık biçimlerin, karanlıklar üstündeki ışıkların birbiriyle olan bütün ilişkilerini birer birer ele alır ve özetler (“fosforlu gözler”). Bu aşamadan sonra, kısa ve kesin olduğundan daha da çarpıcılık kazanan ve bir çizgiyle kendinden önce gelen bütün dizelerden ayrılmış son dizede, bu

son dizeyi açıklamaya yarayabilecek bütün betileri tek başına içerecek zenginliktedir. Ondan önceki hayallerin üstünde parlayan soyut bir güneş gibidir. *İçinde* sözcüğüne nihai işlevini kazandırır. “Kötülük içinde bilinç”, onu öngören bütün alegorik imgelerin ürünüdür. Aynı zamanda şiirin ilk sözcüğünün içerdği anlama göndermede bulunur: “Bir Fikir”, sanki bir çember dönmeye başlar, sanki melankolinin çaresizliği düşüşü ebediyen yinelenmeye, kapatılmışlığı da sonsuza dek sürmeye mahkûm eder. Ve sanki bilincin yenilgisi ile “zaferi”, ancak kendilerini başka biçimde anlattıklarında, yani benzetmelerle, yani şiirsel olarak anlattıklarında birbirlerini gerektiği gibi anlayabilirler.

Aristoteles’ten²⁸ bayrağı devralan Ficino²⁹ kalıcı bir tanımlama getirmiştir: Melankolik kişi en yüksek düşüncelere diğerlerinden daha iyi ulaşan kişidir; ama çok ateşli olan kara hüznün yanmayı bırakır da soğursa buz dağı gibi olur ve, Baudelaire’in kullanacağı terimlerle, “kara zehre” dönüşür. XVI. ve XVII. yüzyılda geliştiği haliyle edebi ve ikonografik geleneğe bir kez daha dikkatle bakmak yeterlidir: Birliğe ulaştığına ilişkin içgüdüye kapılarak vecd içinde ruhu göklere uçan kişi melankolik kişidir; hareketsizlik içine gömülveren, umutsuzluğun uyuşukluğuna ve şaşkınlığına kapılan, bir kenarda yapayalnız kalan da yine melankolik kişidir.

28) *Problemata*, XXX, I. Fransız okur Jacquie Pigeaud’nun mükemmel çevirisi ve yorumlarına başvurabilir: Aristote, *L’Homme de génie et la Mélancolie*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1988. Metin Klibansky, Panofsky, Saxl’da yorumlanmıştır. A.g.y., s. 15-74.

29) *De vita triplici, Opera omnia*, 2 cilt, Basel, 1576, I. cilt. Latince önemli alıntılar Panofsky ve Saxl’in kitabının (*Studien Bibliothek Warburg*, I) birinci basımda s. 104-120’dedir. Yves Hersant’ın çevirisi yakında çıkacaktır.

Çoşkunculuk ve düşkünlük: Bu uç durumlardan biri onun aksi olan durumla birlikte olabilir mi gibi –bu bir tehlike ya da bir şans– iki karşıt ruh durumu aynı mizaçta bulunur. Ressamlar, gravür-cüler, heykeltıraşlar kısır üzüntüyü üretken tefekkürden (Fr., *méditation*, ç.n.), boşluğun yarattığı çarpıntıyı bilginin verdiği doluluktan ayırmayı sağlayacak bazı kesin ipuçlarının kimi kez eksik kaldığı imgeler sunmuşlardır. Esinli ağırbaşlılık, düşünceli deha çoğunlukla bu durumların ortalarında yer alır: Bu kişilikleri yaratan sanatçı o kişilerin ölüm duygusuna ve ölümsüz düşüncelere saplanıp kaldıklarını bilmemizi ister. Görsel sanatlarda, başı eğilmiş, kimi kez başını eline dayamış duruşun kazanabileceği anlam belirsizliği buradan kaynaklanır. Bu duruş bedeninin ağırlığına varıldığını ama zihnin orada olmadığını anlatır –zihin oarada değildir, nerededir peki? Dönüşü olmayan sürgünde mi? Yoksa “gerçek vatan”da mı?

Melankolik kişilerin, melankoli alegorilerinin albümünü (dikkatli tarihçiler yapmıştır bu albümü) karıştırmak istersek o kadar çok başı eğik, düşünceli beti görürüz ki! Sanatçılar Latince'den Fransızca'ya geçen türetmelerde izleri bulunabilecek bir psikolojik bağ fark edip gösterebilmişlerdir. *Pencher* (eğilmek) *pendicare*'den gelir, *pendere* (Latince: Asmak, asılmak, bir şey bağlamak, bağlanmak, ç.n.) eyleminin sık yapıldığını gösterir. *Penser* (düşünmek) ise, *pensare* yoluyla *pensum*'dan gelir; *pensum* ise *pendere*'nin geçmiş zaman kipidir³⁰. (Pek disiplinli olmayan bir imgelem –peki ama, disiplin bu alanda gerekli midir?– melankoli çıkmazının dibinde kendini asmış birinin gölgesini, “Kara giysili Gérard”ı³¹, ya da “Kyther'e Yolculuk”un idam mahkûmunu görecektir). Gerçi sözcüğün kökenine bakıp gizli bir anlamı ortaya çıkardığımızı söyleyemeyiz. Sonuçta sözcüklerin kökenlerini temel alan kanıtlamaları hiç sevmem. Herhangi bir doğal dile ait sözcüklerle oynamak felsefe için bir tehli-

30) Bkz. Ernout ve A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, yeni basım, Paris, Klincksieck, 1939.

31) Pierre Jean Jouve, “Treizième”, *Oeuvres*, I. cilt, Paris, Mercure de France, 1987, s. 1278. Baudelaire Nerval'in yazgısını melankoliye bağlar: Başboşluktan “sonunda intiharın tek çıkış ve tek iyileşmem yolu olarak görüneceği bir melankoli” yaratmıştır. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. “Hégésippe Moreau” (O.C., II, s. 156).

kedir, bilgiye giden yol Merkür ile Filoloji’nin halvetinden geçse bile. Bu durumda betimlenemeyen melankoli söz konusu olduğunda, betiler ona bir beden kazandırmaya asla yetmeyecektir: Sözlüğümüzde eskiden beri var olan sözcüklerden vazgeçemeyiz, ayrıca yanlış yorumlanan sözcük kökenleri de yanlışlıkların artmasına neden olacaktır.

Bu kişiler ne üstüne eğilmişlerdir? Kimi zaman boşluk üstüne ya da uzaklardaki sonsuzluk üstüne³². Kimi kez zihnin başka zihnin izlerini gördüğü işaretlerin üstüne: Ciltli kitaplar, büyü tarifleri, geometri şekilleri, astronomi tabloları, çözümsüz denklemler üstüne eğilmişlerdir. Ya da üzüntü öne çıktığında yıkıntılara, su saatlerine, kurukafalara, yıkılmış anıtlara, yani yaklaşan ölümü bildiren eski zamanın ölülerine eğilirler. Barok üstatların tablolarında melankolik kişinin gözü önüne geçiciliği simgeleyen nesneler serilir: İpi kopmuş kolyeler, tükenmek üzere olan mumlar, narin kelekler, sessizliğe terk edilmiş çalgılar, çift çizgiyle duraklatılmış melodiler. Seyircinin düşüncesi *memento mori* (ölümün anımsanması) ve günden arınma yoluyla sonsuzluğa doğru yönelir. Melankolik kişinin gözü maddesel olmayan’a ve geçici olana dikilmiştir: Yansıyan kendi görüntüsüdür bu. Seyirci ise bakışlarını ters yöne doğru çevirmelidir.

Baudelaire’in son “Spleen”ini yeniden okuyalım: Melankoli ile “eğik beti” motifi göğün “kapağı” altında bir içeri kapanma sırasında birbirine bağlanır; bu kapanışta iç buhranı anlatan alegorik betilerin yanında melankoliyle ilişkilendirilen hayvanlardan (benzerlik ilişkisi kuran “gibi” sayesinde belirginleşen örümcekler, yarasalar) söz edilir:

[...]

Dünya nemli bir hücreye dönüşünce,

Orada Umut bir yarasa gibi,

Ürkek kanatlarını duvarlara vurarak

Ve çarparak başını çürümüş tavanlara; [...]

32) Bkz. William S. Hecksher, *a.g.y.* Burada karaya çevrilmiş bakışlar üzerine mükemmele bir yorum bulunmaktadır.

[...] Ve Umut,
Yenilmişti, ağlar, ve korkunç, zorba Sıkıntı,
Kafatasıma saplar kara bayrağını³³.

Öte yandan, eğik betinin bizzat kişinin ben'i değil, seyredilen nesnenin, hayal edilen ya da anımsanan varlığın kendisi olduğu Baudelaire metinleri daha da önemlidir. Sözünü ettiğim ikonolojik geleneğin şairin zihninde ne denli yer ettiğini görürüz böylece. 1859 *Sergisi*'nde heykelle ilgili bölüm düzyazı şiir denebilecek bir anlatımla, hayali heykeller arasında muhteşem bir gezintiyle başlar.

"Antik bir kütüphanenin kuytusunda" Sessizliğin tanrısı Harpocrates, ardından Apollon ve Musa'lar sükün ederler. Diğer betiler, açık havada ya da bir kilisenin kubbesi altında, onları izler:

Koyu gölgelerin altında kalmış bir çalılığın ardında, ebedi Melankoli haşmetli yüzünü seyrederek bir havuzun kendisi gibi kımıltısız sularında. Ve oradan geçen hayalperest, hüznü ve hayranlıkla bakıp güçlü kuvvetli, ama bilinmez bir acıyla kıvranan bu varlığın bedenine, şöyle der: İşte benim kız kardeşim!

Fayton gürültüleriyle sarsılan bu küçük tapınağın günah çıkarma bölümüne kendinizi atmadan önce, mezarının devasa kapağını sessizce kaldıran ve sizin gibi bir ölümlüye ebediveti düşünmesi için yalvaran, bir deri bir kemik ve muhteşem bir hayalet kesti yolunuzu! Ve hâlâ sevdiğiniz kişilerin mezarlarına giden bu çiçekli yolun köşesinde bitkin kalmış, saç başı dağılmış, gözyaşlarının ırmağında boğulmuş, bu ağır üzüntüsüyle ünlü bir ölümlünün kalıntılarını ezen muazzam bir Yas betisi size, nedendir bilmem, hiç kimsenin adlandıramadığı ve tanımlayamadığı, insanoğlunun da 'belki', 'asla', 'her zaman' gibi gizemli zarflarla anlattığı ve, birilerinin umduğu gibi, onca arzulanan sonsuz saadeti ya da modern aklın can çekişircesine, kasılarak görüntüsünü reddettiği sıkıntıyı içeren şeyin önünde

zenginliğin, şan-şöhretin, hatta vatanın gelip geçici şeyler olduğunu öğretir³⁴.

Suların aynasına baksın ve kendini görsün diye kardeşini çağıran Melankoli; mezar; Yas'ın bedenleşmesi, "gözyaşlarının ırmağı": İlginç biçimde, "Kuğu" şiirinde Andromakhe imgesini oluşturacak öğelerin tamamını burada birçok betiye dağıtılmış olarak buluruz³⁵. Bu heykeller uzun bir geleneğin koruduğu betilerdir: Bunlar "özgün" değillerdir, beklenen bir simgesel işlevi yerine getirirler. Baudelaire bunları kutsarken ağır bir maddeyle sabitlenmiş, anıtlştırılmış bir kültürel hafızaya boyun eğerek (bu maddenin ağırlığı da melankolinin en büyük niteliklerinden biriyle uyuyor). Baudelaire "Kuğu" şiirinde neredeyse klişe sayılabilecek bu eski zaman öğelerini kullanarak şaşırtıcı yenilikte bir tablo çizer. Baudelaire, göreceğimiz gibi, alay konusu olacak kadar sık konu edilmiş, ama her çağda sanatçıların ve şairlerin tekrar tekrar hakikiliklerini dile getirmelerine neden olacak kadar temel olan duygusal değerlere bağlı bir tavrın anlamını kavrayacaktır.

Gautier "Melancholia"da, "ressamlarımızın" yaptıkları biçimiyle modern melankoliyi ironik hale getirmişti:

–Genç bir kız bu, hem narin hem marazlı,
Güzel mavi gözlerini bir ırmağın kıyısında eğerek,
Tıpkı rüzgarın eğdiği bir *vergiss-mein-nicht** gibi [...]

34) O.C. II, s. 669. "Paris Düşü"nde, başka bir dekor içinde bu taş Melankolisi yeniden görünür (O.C., I, s. 102):

Ağaçlar yok, ama sütunlarla
Çepeçevre sarılmış uyuyan göller,
Devasa Naiadlar orada,
Kadınlar gibi seyretmede kendini.

35) Kuşkusuz zamansal yakınlık öne sürülebilir. 1859 Sergisi *La Revue Française*'de 10 Haziran ve 20 Temmuz 1859 arasına dört bölüm halinde yayımlanmıştır; *Oeuvres complètes*'te Claude Pichois'nın belirttiği kaynakça bilgilerine göre "Kuğu" *La Causerie*'de 22 Ocak 1860'ta yayımlanır.

* Alm. Unutmabeni.

Gözlerinden akan yaşlar ırmağı taşırır,
Ve dökülünce ırmağa, sudaki şeklini bozar³⁶

Burada, yapmacık tavırları nedeniyle zaten gülünç olan Shakespeare'deki Jack'in modernleştirilmiş ve kadınsılaştırılmış değişkesini görürüz.

Her ne kadar Gautier kalıplaşmış bir imgeye kuşkuyla yaklaşılsa da, Vigny "Çoban Evi"nin (1843) o unutulmaz son dizelerinde konunun can alıcı noktasına dokunacaktır:

[...]Diana gibi çeşmelerinin başında ağlayan,
Ağzı var dili yok ve hep tehdit altında aşkın³⁷.

Baudelaire'de, gözyaşlarıyla "yalancı bir Simoeis"i "büyüten" Andromakhe, Vigny'nin şiirindeki modernliğe hem yakın hem de ondan farklı bir modernlik içinde ona yanıt verecektir³⁸.

"Kuğu"

Victor Hugo'ya

Andromakhe, düşünüyorum sizi! Ve o küçük ırmak
O zavallı ve hüznü ayna, bir zamanlar
Dulluk acılarınızın sınırsız ihtişamını yansıtan,
Gözyaşlarınızla büyüyen o sahte Simoeis ırmağı,

36) Théophile Gautier, *Poésies complètes*, 2 cilt, Paris, Charpentier, 1877, cilt I, s. 220. Ressamlarımız. Gravürcüler ve taşbaskıcılar tartışılabilir: Nanteuil, Johannot. Şiir son kısımda şöyle söyler: ... "Bize gelen gece ebedi gecedir / Sakinlerinin terkettiği gökten inmeyecek / kollarına almak için bizi altın kanatlı bir melek"...

37) Gençlik şiiri "Syméthea"da (yazılışı 1815'e tarihlenir) Vigny "Pire limanından" ayrılan "çocuksu bakire"nin imgesini resmeder. Syméthea "Koşuşturan ve yatık pupa üstünde, / denizde, eğilmiş yansımasını selamlıyordu".

38) Eğik betilerin geçmişine değinmek gerekirse Verlaine'in dokuzuncu "Ariettes oubliées" sini ("Ağaçların gölgesi" ...), Mallarmé'nin "Hérodiade"ını ("Ey ayna! Donmuş çerçevende sıkıttıdan soğumuş su" ...), Valéry'nin "L'Ange"ını verebillirm.

Verimli hafızamı dölledi birden,
Yeni Carrousel'den geçerken ben.
Eski Paris yok artık (bir kentin şekli
Daha çabuk değişiyor, ne yazık, bir ölümlünün kalbinden!)

Bütün o barakaları ancak hayalimde görebilirim artık,
Yarım kalmış yığın yığın sütun başlıkları ve gövdeleri,
Otlar, su birikintilerinin yeşerttiği büyük bloklar,
Ve döşemelerde parıldayan darmadağınık eski eşyalar.

Bir zamanlar şurada hayvanat bahçesi vardı;
Şurada, bir sabah, soğuk ve aydınlık
Gökyüzü altında Çalışma'nın uyandığı, çöplüğün
Sessiz havaya karanlık bir fırtına üflediği saatte,

Bir kuğu gördüm, kafesinden kaçmıştı,
Ve, kuru kaldırımlara perdeli ayaklarını sürterek,
Delik deşik zeminde beyaz teleklerini sürüyordu.
Susuz bir arkın kıyısında gagasını açan hayvan

Öfkeyle çırpıp kanatlarını tozla yıkıyordu,
Ve, kalbi doğduğu güzel gölle dolu; şöyle diyordu:
"Su, ne zaman yağacaksın? Şimşek, ne zaman çakacaksın?"
O zavallı, o tuhaf ve meşum mit geliyor gözlerimin önüne,

Bazan göğre doğru, Ovidius'un kahramanı gibi,
İronik ve gaddarca mavi göğre doğru,
Kıvrak boynunu uzatıp susuz başını kaldırarak
Sanki sitem ediyordu Tanrı'ya!

II

Paris değişiyor! Ama melankolimde hiçbir şey
Kımıldamadı! Yeni saraylar, iskeleler, bloklar,

Eski semtler, her şey alegori görünür gözüme,
Ve benim sevgili anılarım kayalardan da ağır gelir.

Bu yüzden işte, şu Louvre'un önünde bir imge ezer beni:
O koca kuğumu düşünüyorum, deli gibi devinirken,
Tıpkı o sürgünler gibi, gülünç ve yüce,
Ve bitmeyen bir arzu kemirir içini! Sonra sizi düşünüyorum,

Andromakhe, büyük bir kocanın kollarından
Düşmüş, değersiz hayvan, yüce Pyrrhos'un eline,
Boş bir mezarın yanında, iki büklüm ve vecd içinde;
Yazık, Hektor'un dulu! Ve Helenos'un karısı!

Zenci kızı düşünüyorum, zayıf ve veremli,
Çamur içinde gezinen ve yabancı gözlerini dikip
Yüce Afrika'nın olmayan hindistancevizlerini arayan
Uçsuz bir sis duvarının ardında;

Hiç, ama asla bulunmayan şeyi yitirenleri,
Göz yaşlarıyla susuzluk giderenleri düşünüyorum
Ve Acı'dan, şefkatli bir dişi kurtmuş gibi, süt emenleri!
Çiçekler gibi kuruyan cılız öksüzleri düşünüyorum!

Böylece zihnimin sürgün olduğu ormanda
Eski bir Anı dolu nefesiyle çalar borusunu!
Bir adada unutulmuş gemicileri düşünüyorum,
Tutsakları, yenilmişleri... ve daha nicelerini!

Melankoliyi konu etmiş olan o büyük şiir, "Kuğu", düşünme edimi ile başı eğik betiyi bir araya getirir. Bu birleştirmeyi bir arttırma yoluyla derinleştirir. Başı eğik haldeki beti öncelikle varlıktır –uzaktaki, hayali varlık– "lirik ben" in düşüncesi ona yönelir. Ve eğik başlı betinin, Andromakhe'nin *düşüncesi* kaybedilmiş bir ülkenin anılarıyla doludur; üzüntüye dönüşmüş bir düşüncedir bu. Andromakhe sahte Doğu toprağı numunesine, Troya ovasını kat

eden nehrin küçültölmüş kopyasına baktıkça duyduğu üzüntü ağır-
laşır:

Andromakhe düşünüyorum sizi! Ve o küçük ırmak
O zavallı ve hüznü ayna, bir zamanlar
Dulluk acılarınızın sınırsız ihtişamını yansıtan,
Gözyaşlarınızla büyüyen o yalancı Simoeis ırmağı,

Verimli hafızamı döledi birden,
Yeni Carrousel'den geçerken ben.

Az çok açık biçimde bir kayba bağlı düşünme edimlerinden her biri zaman içinde bir uzaklığı belirler, önceki bir yeri hedefler. Bilindiği gibi "Kuğu" sürgünün ve sürgün edilmişlerin şiiridir. İkinci İmparatorluk dönemine özgü modernlik bağlamında Schiller'in, *Naif ve Duygusal Şiir Üzerine* (1795) adlı ünlü denemesinde "duygusal ağıt" olarak adlandırdığı türün en çarpıcı örneğidir. Duygusal *idil* bu şiirsel tavrın bir değişkesidir ve Baudelaire *Paris Tabloları*'nın ilk şiirinde, elbette sahte bir saflık ironisiyle, "idil'de çocukça ne varsa hepsini düşleme" isteğini bildirdiğinde bunu düşünür. Schiller'in duygusal şiiri düşünüşle (yansıtmayla) tanımladığını anımsayalım. "Duygusal şair nesnelerin onun üzerinde bıraktıkları izlenim üzerinde düşünür [...]. Birbiriyle *uyuşmayan* iki tasavvurla ve iki duyguyla uğraşır hep; ona sınır çizen gerçeklik ve ona sonsuzluğu açan Fikir." Daha önce gördüğümüz gibi, Baudelaire bunu aynı terimlerle anlatmıştır: "Çatlak bir ses değil miyim?" Schiller'e göre ağıtta doğa ve fikrilik(ideal) yas konularıdır, çünkü doğa kaybolmuş ve fikri (ideal) de henüz ulaşılamamış olarak işlenir. *Kötülük Çiçekleri*'nin ilk bölümünün alt başlığı olan *Spleen ve ideal* Schiller kategorilerine çok iyi karşılık gelir.

Düşünceyle birlikte akla gelen karmakarışık imgeler yığını, yenilenen kentin bir meydanında gezinti yapan kişinin zihninde aniden belirir. O yer, o an, kentin eski halini ve geçmişte kalmış anları, geride kalmış zamanları gezginin gözleri önüne serer ve bunların üstüne artık yıkım, yas, yokluk çöreklenmiştir. Önceki mekânın

tek desteği ve teminatçısı şairin hafızasıdır³⁹. Betileri birbirlerine bağlayan benzetmeler zincirini bir tek o kurabilir: Bu betiler şairin sonsuza dek içine yer edecek “sevgili anılar”dır.

Birbiri ardına yıkılan zamanlar ve yerler (Troya, Buthrote, eski Louvre, yıkılan semt, yeni Carrousel) ilginç biçimde şiir çağlarına karşılık gelir: Homeros, Euripides, Vergilius, Racine, romantizm, modern şiirin icadı. Akla gelen ilk şey olan Andromakhe’nin herhangi bir “gerçek” kişiyi temsil etmeyen, şiirsel bir kişilik olması, düşüncenin öncelikle yoğun bir acıma duygusu içinde bir gölgeye seslendiğini gösterir; ama aynı zamanda, kaybedilmiş bir uyum için de acı çekilir: Şimdiki zamanda ne yeri ne de gerçeklik değeri olabilecek Vergilius’un müziğidir bu. Vergilius “Mantovalı kuğu” değil miydi? Modern şair Vergilius melodisini ancak “çatlak sesle” söyleyebilecek değil midir?

İkinci dizede beliren *ayna* sözcüğü şiiri iki bölüme ayırarak ele aldığımızda bütün değerini kazanır. “Çaresiz” şiirinde olduğu gibi, burada da ikiye ayrılma ayna etkisi yaratır. İlk bölümde *eskiden* sözcüğünün ortaya çıkışı öncelikle, “küçük ark’a” doğru eğilmiş Andromakhe imgesini zamansal olarak belirler; daha sonra aynı sözcük, bir sabah kuğunun kaçtığı hayvanat bahçesinin anısını belirtmek için yeniden kullanılır. Şairin sözünü şimdiki zamanda sürdürdüğü ikinci bölümde ise “bir zamanlar”a ait bu iki tablo ters sırayla anılır, bu ise, tıpkı aynadaki görüntü gibi, birbirinin yerine geçebilir bir yapı oluşturur.⁴⁰

Şiirin sahnesine en son çıkan kuğu Andromakhe’nin yeniden belirmesinden önce yerini alır; burada Andromakhe’yi “değersiz hayvan” durumuna düşüren acımasızlık hiç gizlenmez. İkinci düşü-

39) Metnin bu yönü Victor Brombert tarafından şu yazıda ele alınmıştır: “Le Cygne de Baudelaire: douleur, souvenir, travail”, *Études Baudelairiennes*, III, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, s. 254-261; İngilizce olarak yeniden basılmıştır: V. Brombert, *The Hidden Reader*, Harvard U. Press, Cambridge, Mass. Ve Londra, 1988.

40) Bu “geri kalmış” hareket konusunda Marc Eigeldinger’in gözlemlerine başvurulabilir: “Lintertextualité mythique dans Les Fleurs du Mal”, *Lumières du Mythes*, Paris, P.U.F., 1983, s. 59-61.

nüşte (yansıma) anımsanan imgeler üstünde ısrarla durur; bunları özümsemeye ve aynı zamanda da acının nedenlerini ağırlaştırmaya ve genişletmeye çalışır:

Bu yüzden işte, şu Louvre'un önünde bir imge ezer beni:
O koca kuğumu düşünüyorum, deli gibi devinirken,
Tıpkı o sürgünler gibi, gülünç ve yüce,
Ve bitmeyen bir arzu kemirir içini! Sonra sizi düşünüyorum

Andromakhe, büyük bir kocanın kollarından
Düşmüş, değersiz hayvan, yüce Pyrrhos'un eline,
Boş bir mezarın yanında, iki büklüm ve vecd içinde;
Yazık, Hektor'un dulu! Ve Helenos'un karısı!

Kuğu iyelik zamiriyle yeniden ortaya koyulur; "o koca kuğum" haline gelir; "deli" olarak nitelenir, abartılı iki karşıt sıfatı vardır: "Gülünç ve yüce". Andromakhe'nin yasına hakarete uğramış bir bedenin köleliği ve aşağılanmışlığı eklenir. Aynada yansıyan imgeler hem aşırı bir acımasızlığa hem de bir merhamet tufanına yol açar. Şair, düşüncesinin ürettiği ve kendileri de ezilmiş, bedenleri ve ruhları harap olmuş varlıkların yarattığı imgelerin altında ezilmiştir. İkinci bölümdeki "düşünüyorum" ilk dizedekini yineler ve düşüncüyü kendi izlerine dönmeye yöneltir. Ama şair yinelenen geçmişin içinde kapalı kalmaz. Kendi şimdisine demir atmış halde, yeni imgeleri işbaşına geçirerek, Andromakhe'nin "gözyaşlarını" döktüğü "küçük ırmağın" zihnini dölleyişini gösterir. "Düşünüyorum" deyişinden çıkan enerji sürgünle ilgili o âna ait betilerin sıralanmasına yol açar; en başta da somut ve benzersiz bir yalnızlık içinde, ölüm tarafından kemirilen başka bir kadın bedeni ortaya çıkar: "Zayıf ve veremli" "zenci kız". Ardından çoklu kümeler sıralanır: "Öksüzler", "bir adada unutulmuş gemiciler", "tutsaklar", "yenilmişler" ve "daha niceleri"; bunlar düşüncüyü askıya alıp belirsizlik içinde bırakarak son dizede şiiri sonuç ritmi olmayan ve ana temaya dönmeyen bir müzik parçasına dönüştürür. Sanki şiir "yarım kalmış" "sütun başlıkları"nı andıktan sonra, kendisi de yarım kalmış gibidir...

Bakışımı yaratan eksen, ayna önündeki taraf ile aynadaki tarafı ayıran merkezi yeri kolayca fark ediyoruz: İkinci bölümün ilk dörtlüğü. Burada, stratejik olarak tam yerlerine yerleştirilmiş ve kafiye nede-niyle de daha da vurgulanmış *melankoli* ve *alegori* sözcükleri yer alır.

Paris değişiyor! Ama melankolimde hiçbir şey
Kımıldamadı! Yeni saraylar, iskeleler, bloklar,
Eski semtler, her şey alegori görünür gözüme,
Ve benim sevgili anılarım kayalardan da ağır gelir.

Bu dörtlük ilk bölümün 7-12 dizelerine verilmiş bir karşılıktır ve o dizelere bütün bir özdeşünü (özyansıma) boyutunu ekler. “Sevgili anılar” daha önce “zihinde görülmüş olan”ın ağırlaşmış ve dondu-rulmuş biçimdir:

Eski Paris yok artık (bir kentin şekli
Daha çabuk değişiyor, ne yazık, bir ölümünün kalbinden!)

Bütün o barakaları ancak hayalimde görebilirim artık,
Yarım kalmış yığın yığın sütun başlıkları ve gövdeleri,
Otlar, su birikintilerinin yeşerttiği büyük bloklar,
Ve döşemelerde parıldayan darmadağınık eski eşyalar.

Bu dizeleri melankolik deneyimin bazı temel yönlerini düşünerek okursak abartmış olmayız: Melankolik kişi iç dünyasının zamanıyla dış dünyaya ait şeylerin hareketi arasındaki eşgüdüm duygusunu yitirir. Zamanın yavaşlığından yakınır: “Ağır geçen günler kadar uzun değildir hiçbir şey” (“Spleen” II). Melankolik kişi dünyaya karşılık vermede kendini çoğunlukla geç kalmış hisseder. Baş döndürücü bir hızdaki dış manzara karşısında onu hareketsiz kılan bir engele takıldığını sanır sık sık⁴¹. Paris değişiyor! Ama melankolimde hiçbir

41) “Hiçliğin Tadı” adlı şiirin şu hayranlık verici dizelerinde eşzamansızlığa ilişkin aynı ifadeyi okuruz (O.C., I, s. 76):

Ve Zaman yutar beni dakika dakika,
Kaskatı kesilmiş bir bedeni yutan uçsuz bucaksız karlar gibi.

şey/ Kımıldamadı!".... "Bir ölümlünün kalbi" ile "kentin biçiminin" eşzamansızlığı, bozuk akortlu *temposu* melankolik halin en içe işleyici anlatımlarından biridir.

Kuşkusuz burada, sanayiinin ve burjuva sınıfının yükselişine bağlı toplumsal ve siyasal değişikliklerin sonucu olarak Paris'in kentsel manzarasının kökten değiştirilmesini göz önünde tutmak gerekir⁴². Diğer melankolik deneyimlerde olduğu gibi "Paris değişiyor" türünden melankolik belirlemenin altında bir suçlamayı da okumak gerek. Yakın tarihlerde çok sayıda okura göre gittikçe daha baskın biçimde öne çıkan bir suçlamadır bu. Yüzyıl ortasında kentleşmenin gerektirdiği yıkımlar ve yeniden inşalar, yapılarda işlevselliğin altında kalan anıtsallıkla birlikte *spleen*'in ve sürgün duygusunun nedenlerinden biri değil midir? Yoksa bunlardan söz edilmesinin nedeni melankolik duygunun, ona yasında haklı olduğunu anlatan her imgede kayıp bir yön belirleyerek, yanında yöresinde sürekli kendini verecek bir nesne bulması mıdır? Her iki varsayım da geçerlidir; Bunlardan birini alıp diğerini dışlamaktan kaçınmak gerekir... "Kuğu"nun böylelikle toplumsal ve siyasal bir anlam içerdiğini söylemek de doğrudur. Ama şiiri sadece o anlamla sınırlamak yanlıştır.

Baudelaire'in, hakkında oldukça geniş bilgi sahibi olduğunu sandığımız resim geleneğinde melankolik kişi ya da kişileştirilmiş Melankoli'nin çevresinde dağınık nesneler vardır. Dağınık halde çalışma odası, yapıtın yarıda kesildiği bir çalışma alanı, ya da yer yer anıt kalıntılarının olduğu bir alan. (Léon Davent'in bir gravüründe (3. resim), dişi kurttan süt emen Romulus ile Remus görülür.) Taslakların ve kırıntıların birbirine girdiği de olur. Birbirine girmiş, karmaşık öğeler içinde kayboluruz: Bu kaos simya deneyinin kusursuz Yapıt'a ulaşmak amacıyla zorunlu olarak kat ettiği aşamaları düşündürür. Bu durumda en kötü melankoli, bunların ötesine geçememek, ıvır zıvır arasında çakılıp kalmaktır.

42) Bu sosyopolitik okumalar esinlerinin büyük bir kısmını Walter Benjamin'in sezgisel görüşlerine borçludur.





Çalışma güçlüğüne saplantı haline getirmiş, kesitler halinde yaratma hayallerinden kurtulamayan Baudelaire “zihninde” gördüğü ve alegorik değer yüklediği dekorun dışında kalmaz. Bu yüzden “Düşünüyorum”dan bayrağı devralan *görmek* eylemi, tam anlamıyla bir “Paris tablosunun” sergilenmesiyle sonuçlanacak bir yaratma edimini başlatır. Bir değil iki tablo vardır, çünkü hem “bir zamanların” Paris’i hem de “yeni Carrousel” resmedilir. “Görüyorum”un sürekli yinelenmesiyle inşa edilecek olan sahne, rastlantı ve kaosu sunduğu bütün öğeleri (sürgün gibi olumsuz bir öge bile olsa) bir anlamda yeniden kavrayacaktır. Böylelikle çizilen tablo, bozulma görüntüsü sunan ve bunu sürdüren şeyi yeniden düzenlemiş olacaktır.

Baudelaire, sevdiği ressamı ve özellikle Delacroix gibi, betilerini fon üzerinde göstermeyi sever. “Barakalarla dolu alan” ve çevresi genişçe bir bakış açısından, kuğu betisinin yerleşeceği arka fonu oluşturur. Bu eskiden “görölmüş şey”le oluşturulan arka fon, klasik destan betilerinin bulunduğu hayali bir ilk fon üstüne yerleşmiştir: Epir toprağında yatağını açtırdığı “küçük nehrin” kıyılarındaki Andromakhe; “muhteşem” muktedir savaşçılar...

“Sahte Simoeis ırmağı” “büyük koca”nın toprağında akan nehrin bozulmuş bir imgesidir. Sonra, kuğunun ortaya çıkacağı arka fon haline gelecek mekândan geriye sadece “su birikintileri” kalır. Bozulma kuğunun “perdeli ayakları” altında artık sadece “susuz bir ark” kaldığında da sürecektir. Terimin kökensel anlamı bakımından bozulma sadece *bayağlaşma* değil, aynı zamanda ve özellikle kısırlaşma, kurumdur.

“Baraka dolu alan”ın geçtiği dörtlükte Vergilius’a özgü imgeler bakımından bozulmayı gösteren imgeler çoktur. Sözcüklere sesleri açısından bakalım. “Baraka” (*baraque*) ile “su birikintileri” (*flaques*) Andromakhe (*Andromaque*) adıyla gülünç bir kafiye oluşturur (yine “eski eşyalar” [*bric-à-brac*] da hemen hemen aynı etkiyi bırakır). Bu dörtlüğün tamamında *k* sesinin alışılmadık sıklığıyla bir çarpma ve gülünçlük etkisi vurgulanır, tıpkı birçok patlamalı + likid ses grupları gibi (büyük bloklar, “*gros blocs*”, parlak, “*brillant*”, vb.).

Genel fonu oluşturan dağınık inşaat alanında manzara belirginleşir:

Bir zamanlar şurada hayvanat bahçesi vardı [...]

Sonra bu manzara "bir sabah" diye başlayan sahne üzerinde yoğunlaştırılarak bir süre odağa yerleştirilir:

Şurada bir sabah, soğuk ve aydınlık
Gökyüzü altında Çalışma'nın uyandığı, çöplüğün
Sessiz havaya karanlık bir fırtına üflediği saatte,

Bir kuğu gördüm, kafesinden kaçmıştı,
Ve, kuru kaldırımlara perdeli ayaklarını sürterek,
Delik deşik zeminde beyaz teleklerini sürüyordu.
Susuz bir arkın kıyısında gagasını açan hayvan

Öfkeyle çırpıp kanatlarını tozla yıkıyordu,
Ve, kalbi doğduğu güzel gölle dolu:
"Su, ne zaman yağacaksın? Şimşek, ne zaman çakacaksın?"
O zavallı, o tuhaf ve meşum mit geliyor gözlerimin önüne,

Bazen göğre doğru, Ovidius'un kahramanı gibi,
İronik ve gaddarca mavi göğre doğru,
Kıvrak boynunu uzatıp susuz başını kaldırarak
Sanki sitem ediyordu Tanrı'ya!

Büyük planda kuğunun beyazlığı ortaya çıkmadan önce sabah vakti de bir fon oluşturur ("soğuk ve aydınlık gökyüzü", "sessiz hava") ve alegorileşmiş bir beti: "Çalışma". Ve hemen bunun peşinden "çöplüğün" üflediği koyu kitle, "karanlık bir fırtına" gelir. Karşıt öğeler, karanlıklar ile aydınlık; Baudelaire şiirinde çok sayıda örneği bulunan karşıtların birlikteliğine uyan eşzamanlı karşıtlık. Resme özgü aynı karanlık-aydınlık karşıtlığı, ikinci bölümde, "zayıf ve verimli zenci kız" "uçsuz bir sis duvarı" üzerinde belirlediğinde yeniden ortaya çıkacaktır.

Yazgısında melankoli olan Satürn'ün çocukları arasında mahkumlar başta gelir. Kafesteki kuğu muhteşem bir melankoli simge-

sidir. (Herhangi bir ressam ya da gravürcü bu konuyu işledi mi, bilmiyorum. En azından Virgil Solis'in *Melankoli*'sinden söz edebiliriz [4. resim]: Bu gravürde elinde bir pergel tutan kadının başı eğiktir; yanında bir kuğu, bir geyik ve bir sütun başlığı vardır ve hemen arkasında bir nehir görülür⁴³.) Kafesinden kaçmış, “*kuru kaldırımlar*” üstünde, “soğuk” gök altında gezinen kuğu çok daha beter bir melankoliyle karşılaşmıştır. Geleneksel mizaç tanımlarına göre melankoli kuru ve soğuktur: Baudelaire'in içgüdüğü melankolinin bu iki temel özelliğini yeniden ortaya çıkarmıştır. Firari kuğu için, elde ettiğini sandığımız özgürlük Chambers'in de belirttiği gibi, daha ciddi bir ayrılıktır aslında. Bu kaza sonucu tutsaklıktan tam bir sürgüne geçiş demektir –mutlak bir yoksunluğa ve köleliğe geçiştir. “*Kuru kaldırımlar*”ın ikinci bölümdeki sözel karşılığı “Çiçekler gibi kuruyan cılız öksüzler” dizesidir; “susuz ırmak”, “doğduğu güzel göl”ün yokluğu, açık “gaga” bir susuzluğu, bir yoksunluğu gösterir; kendi içlerinde eğrileme olan bu öğeler ikinci bölümde “Acı”dan süt emmek ya da “gözyaşlarını” içmekten ibaret olan ıstıraplı tatmin içinde ironik vurguyla sunulur. Böylece, şairin anımsadığı sabah sahnesinin kuruluşu şiirin tam ortasından bulunur: Öncesinde, şiirin başında, azalmış suya ilişkin iki imge, yani Andromakhe'nin gözyaşlarıyla büyüyen “sahte Simoeis” ırmağı ve “su birikintileri” imgesi vardır, sonrasında ise kötü su içeren diğer imgeler vardır: “çamur” ve “sis” “duvarı”, “gözyaşı” ve “Acı” ile alegorileştirilmiş su(sanki baştaki ihtişamlı “dul acıları” emilecek bir meme haline gelmiştir) ve nihayet gemicileri unutulmuş adaya hapseden düşman okyanus.

Şiirde çok sayıda aykırılık ve tersyüz oluş vardır. Şairin “yeni Carrousel”den geçerken bir zamanlar aynı yerde gördüğü kuğuyu ancak Andromakhe imgesi yoluyla ve ünlü dulun gözyaşlarıyla dolan “küçük ırmağın” döllemesiyle anımsayabilmesi bir aykırılıktır: Çağrışım zinciri en uzak zamanla başlar. Mısır toprağına “bereket” katan

43) Klibansky, Panofsky ve Saxl'a göre (A.g.y., s. 378) kuğu bu gravürde melankolik kişiye özgü “*praesagium atque divinum*”u (öngörü ve kutsal) temsil eder. Ayrıca bkz. Mazime Préaud, “Objets de mélancolie”, *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 22. Paris, Kış 1986, s. 25-35.



AN MELANCOLICI SEDIVM SINE FINE PERERRANT
HAC GENERIS CELEBRES PRE FVERE VIR

döllemeye benzeyen bu dölleme susuzluk ve kuraklık manzarası yarattığı için aykırılık ve tersyüz oluş vardır (üstelik büyük bir nehrin [Seine nehri, ç.n.] geçtiği kentin [Paris, ç.n.] ortasında). Yine bir başka tersyüz oluş: “ironik göğ” doğru “kıvrak boynunu uzatmış” “hayvan” imgesi ile “Boş bir mezarın yanında, iki büklüm ve vecd içinde” duran Andromakhe’nin imgesi karşıtlık içindedir. Kuğunun yukarı doğru [yakarır gibi] bakması bir eksiklikten, bir yokluktan yakındığını gösterir; bunlar Andromakhe’nin yapay ırmağın ve boş mezarın sahteliğinden ileri gelen eksikliğe ve yokluğa benzer. (“Acı-nın simyası” ve “Sevilen dehşet” adlı şiirlerde göğün yine bir ayna olduğunu anımsatalım.) Baudelaire “susamış gagasını uzatan” hayvanın duruşunu ironik olarak nitelemek için, insanın dik duruşunu yücelten klasik anlayışa göndermede bulunur: “Ovidius insanı”. Ve sanki *-vide* ile biten kafiyelerin sayısını arttırmak istercesine Baudelaire Andromakhe’nin ikinci belirişinde “boş mezar” (*tombeau vide*) biçimiyle Ovide (Ovidius) adını sık yineleyecektir; bilerek yapılmış olsun ya ad olmasın bu yineleme bir anlam alışverişini doğurur. Ovidius bir sürgündür. Baudelaire bunu anımsar. (“Kuğu”nun yayımlandığı yıl olan 1860’ta Baudelaire “Sevilen Dehşet” başlıklı şiiri yayımlar; şiirde *-vide* ile yapılmış çok sayıda kafiye vardır ve “livide” (solgun) sözcüğü de bunlara eklenir; burada “Latin cennetinden kovulmuş” Ovidius’un “Kuğu”da işlenen betillerle olan yakınlığı görülür⁴⁴.)

Oysa *vide* (boş), “ironik bir mavilikteki gökte” susuzluk giderici yağmurun olmadığını, “doğduğu güzel gölle *dolu*” bir “kalbin” belirlemeleridir: Tıpkı “verimli hafıza” gibi doluluk da eksik kalan yönleriyle ilgili imgeye odaklanmış bir arzuya bağlanır. Karşıtlar birbirlerini tamamlarlar, ama sadece her tür doluluğun eksikliğe bağlı olduğunu ve her tür eksikliğin de zirveye çıkan bir “vecdin” kaynağı olduğunu vurgulamak için. Ovidius’un şiirinde insana *yüce kemiği*,

44) Bu şiirleri “Les Rimes du vide”de incelemiştım: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no: 11, Paris, Gallimard, 1975, s. 133-143. Jean Roudaut kişisel olarak bildirdiği bir görüşünde “Le Cygne”de uyaklardaki alışılmışın dışında i’lerin sık kullanılması “cygn” sözcüğündeki temel ünlünün dağılımı kullanımı olabileceğini belirlemiştir.

göge dönük yüzü kazandırmış olan tanrıydı. Oysa Baudelaire’de, yaratılan ilk insanın parodik imgesi olan kuğu yanıt vermeyen bir göge bakar; eğer varsa, ancak sitemler ve “yakınmalarla” karşılaşacak bir Tanrı’ya yönelmiştir. Böylece kuğu “gülünçlüğü” yanında başka nitelikleri bakımından da “Paris tablolarının” bir başka şiirinde sözü edilen “körlere” benzer:

Tanrısal kıvılcımın olmadığı gözleri,
Uzaklara bakar gibi, hep yukarı,
Göge doğru [...]

[...]Ben de yürüyorum sürünerek! Ama, onlardan da şaşkın,
Soruyorum: Bu körler ne ararlar Gök’te⁴⁵?

Aynı soru bu kez susuzluk çektiğini tahmin ettiğimiz kuğunun önünde yürek burkucu biçimde yeniden sorulur. Ama soruyu bizzat şair sormaz: Hayvana sordurtur ve kendisi sadece iştir:

“Su, ne zaman yağacaksın? Şimşek, ne zaman çakacaksın?”

Hayvan dile gelerek kişileşmeyi tamamlar ve artık “tuhaf ve ölümcül masal” olarak nitelenen hayvanın alegori haline geliş kesinleşir: Kaybı, ayrılığı, yoksunluğu, işe yaramayan sabırsızlığı anlatır. “Doğduğu göl”e duyduğu özlem aşılmaz bir *uzaklığı* varsayar; bu ise alegoride imleyen “somut” imge ile imlenen “soyut” kendilik arasında oluşan uzaklıktan farklı değildir: Kuğu (Cygne) ile İm’in (Signe) bitleştirilmeye çalışılması buradan ileri gelir; gerçekten de yakın tarihlerde birçok yorumcu dilin nedensizliğine dayanıp bu eşsesliliği Freudvari bir üst belirleme gibi görerek bunu yapmıştır.

Bununla birlikte Baudelaire’in kullandığı alegori iki biçimiyle ortaya çıkar. Bir yandan (kısaca söyleyelim) sıradan yaşamdan bir sahneye, olumsal, bayağı, anlamsız bir karşılaşmaya “tinsel” bir anlam yüklenmek istenir; diğer yandan bunun tam tersi yapılmaya, yani

“soyut” olgulara maddileşmiş, bedene bürünmüş bir görüntü, neredeyse elle tutulur bir görüntü kazandırılmaya çalışılmıştır. İlk durumda (bir zamanlar) görülmüş şey, yani kafesinden kaçmış kuğu, nostalji ve sürgün duygusunun betisi olarak da okunabilir⁴⁶; ikinci durumda büyük harfle yazılan “Acı”, imgelemin tercümesi ve mitolojik anıştırma yoluyla “şefkatli bir dişi kurt” haline gelir. Her iki alegorileştirme biçiminde de bir anlam çoğaltması görürüz.

Bu tür bir anlam çoğaltması da yine iki türlü yorumlanabilir: Alegorinin aşırı bolluğu gösterdiğini, gerçekliğe ait her tür nesnenin içinde bulunduğu “uyuşumlar” ağını ya da içinde her tür ideal bütünlüğün beden bulabileceği, hissedilir biçimleri açığa çıkardığını ileri sürebiliriz. Ama aksi yöndeki kanıtlar da bulunabilir: Algılamamız sırasında gerçeklik o haliyle değer taşıyamadığında, diğer anlamların kaybolmaması ve anlamsızlığın yer etmemesi için ikinci bir anlam yüklemek gerekli olur⁴⁷. Ya da: Dünyayı olduğu gibi göremeyecek kadar körleştığımızda, fikirleri yeryüzü perdesine yansıtacak ve dünyanın anlamsızlığını maskeleyecek bir gölge tiyatrosu icat ederiz.

Baudelaire anlam bolluğu olduğuna inanıyordu, ama hakikatin küçülüşüyle başa çıkmak zorunda kaldı (kentsel alanda yapılan yıkımlara ilişkin tarihsel olgular bunu doğrudan kanıtlıyor). “Kuğu”da alegorilerin bol olmasının nedeni, çelişkili biçimde, telafi edilmeyi bekleyen sürgünün ve nostaljinin anlatılmasıdır. Böylelikle alegorinin iki farklı biçimi (gerçekliği okuma ve fikirlerin beden kazanması) ile alegori hakkında yapılabilecek iki yorum (aşırı anlamla dolu ya da anlamı eksik) bir araya getirilmiştir.

46) Füzel’deki bir nota göre “simge”c giriş yollarından biridir: “Neredeyse doğaüstü bari ruh hallerinde yaşamın derinliği, ne kadar sıradan olsa da gözler önündeki gösteride tamamen ortaya çıkar. Yaşamın simgesi haline gelir.” O.C., I, s. 659. Bkz. H. R. Jauss, “Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie”, *Formen und Funktionen der Allegorie*, W. Haug, Stuttgart, Schöningh, 1980; ve *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, I, Münih, Fink, 1977, s. 322-342.

47) “Kuğu”nun yakın tarihli yorumları için bkz. Yorumu dikkate değer olan Ross Chambers, *Mélancolie ou l’opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, VI. bölüm, s. 167-168.

İkinci bölümün ilk kıtasında *melankoli* ile kafiye oluşturan *alegori* tek heceli iki kafiye arasında donup kalmış gibidir: *Blocs* (Bloklar) ve *rocs* (kayalar). Böylelikle hareketsizlik ("hiçbir şey... Kımıldamadı!") ve ağırlık ("Ve benim sevgili anılarım kayalardan da ağır" biçimindeki abartı) şiirde, felsefede ve tıpta melankoliye atfedilen alışılmış niteliklerinden ikisidir. Buna göre *alegori* melankolinin zirvesidir: Zamanın geçişine ve yıkım görüntülerine engel olacak bir amaç, evet, ama kendi üzerine ve dünya üzerine Meduza'nın bakışını çekerek bütün yaşamı tamamıyla dondurmak pahasına...

Bununla birlikte düşünce *alegoriden* *alegoriye* geçerek *hareket eder*. Böylelikle daha önce belirttiğimiz gibi, şiiri açık bırakacak, kışkırtıcı bir duraksama içine sokacak kadar ileri giden, çağrışım yüklü bir hareketi başlatır. Demek ki aksi söylenmesine karşın donup kalma yoktur ve belki de sadece reddedilmek amacıyla sözü edilmiştir. Çünkü şiirin ikinci bölümünde "Düşünüyorum" eylemi sözceyi başlattığında sanki bir lanet kalkmış gibi olur.

Bildiğimiz gibi, klinik hekimliğinde doyum melankolik halin işaretlerinden biridir; burada melankoli sabit fikir halini alıncaya kadar tekilleşebilir. Yoksa sık yinelenen "düşünüyorum" sözcüğünü melankolik doyumun işareti olarak mı görmeliyiz? Yoksa bu yinelemeyi daha ziyade, kurtarıcı bir zaman aralığı yaratarak bilinci canlandıran bir kürek darbesi, bir soluklanma olarak mı görmeli?

Sözel kesitte en baştaki "Düşünüyorum"un araya girme biçimini ele alalım. Seslenilen Andromakhe ile onu temsil eden siz arasına kısılmış "düşünüyorum", o ünlü kadına ait betinin tam ortasında kalmıştır: Onun içine çöreklenmiş gibidir. Gerçekten de burada Descartes tarzında, ayrı, mutlaklaştırılmış bir "düşünüyorum" söz konusu değildir. Şiirin bütün "düşünüyorum" eylemlerinin doğrudan nesnesi (Fransızcada düşünmek, *penser*, dolaylı nesne bildiren *à* ilgeciyle kullanılır, ç.n.) mutsuz varlıklardır; bunlar da başka varlıkları ya da başka yerleri özledikleri için düşünceli ve huzursuz varlıklardır. Zihinsel yönelme bildiren *à* ilgeci önemlidir. Şiirin, o sıralarda sürgünde olan Victor Hugo'ya ithaf edilmiş olması (*à* Victor Hugo, ç.n.) bunu bir anda karşımıza çıkarır. Şiir boyunca yön bildiren bütün ilgeçler (bunları okur kendi başına çalışarak bulabilir) önem-

lidir. Şunu vurgulamak istiyorum: Düşünce görünür betilere birer alegorik anlam yüklemekle yetinmez; özellikle varlıklara yönelir ve onları hep açık kalan “sürgünler” kategorisi altında bir araya getirir. Demek ki burada birbirine eşdeğer betilerin basitçe sıralanması söz konusu değildir sadece: Birbirine benzer betilerin art arda sıralanmış olması onların etkilerini azaltmaz; bunların her biri ıstırap verir, sanki her beti karşısında yeni bir acıma hissi uyanır:

Zenci kızı düşünüyorum, zayıf ve veremli,
Çamur içinde gezinen ve yabancı gözlerini dikip,
Yüce Afrika’nın olmayan hindistancevizlerini arayan
Uçsuz bir sis duvarının ardında;

Hiç, ama asla bulunmayan şeyi yitirenleri,
Göz yaşlarıyla susuzluk giderenleri düşünüyorum
Ve Acı’dan, şefkatli bir dişi kurtmuş gibi, süt emenleri!
Çiçekler gibi kuruyan cılız öksüzleri düşünüyorum!

Böylece zihnimin sürgün olduğu ormanda
Eski bir Anı, dolu nefesiyle çalar borusunu!
Bir adada unutulmuş gemicileri düşünüyorum,
Tutsakları, yenilmişleri... ve daha nicelerini!

Son dizinin bitmemişliğini bir kırılma olarak görebiliriz; bu da şiiri, Melankoli’ye ilişkin çok sayıda klasik alegoride düşünceli kişinin etrafında bulunan kırık sütunlara benzeyen bir nesne haline getirir. Ayrıca bu bitmemişlik, rahatlıkla genişletilebilecek acıma duygusunun sınırsızlığını gösteren bir işaret de olabilir. Düşünce, gerçek bir acımayla, ıstırap çeken öteki’ne yöneldiğinde karşısına “daha niceleri” çıkar.

Son dörtlük son bir gözlemde bulunur. Değişen kentte, “şu Louvre’un önünde”, şair kendini sürgünde hisseder. Oysa “zihni” sürgünü ormanda, uzaklardaki ağaçlar altına doğru kaçış olarak hayal eder. Bu yeni sürgünün türüne yeni bir anı türü karşılık gelir. Şunu okuruz: “Ve benim sevgili anılarım kayalardan da ağır gelir.”

Şimdiyse alegorileştirici bir büyük harfle birlikte bir "Anı" yüceltilir, bu ise Baudelaire'in başka bir şiirinde duyduğunuz "avcıların çağrısı"na benzer biçimde çınlar⁴⁸. Artık donup kalmış olmayan ama müzikal bir yaşam kazanmış bir anıdır bu. Ve işte baskıdan sonra ("bir imge ezer beni"), derin bir nefes alınır. Kuşkusuz melankoli imparatorluğundan çıkmış değiliz, ama uğursuz ağırlığın yerini sessel bir akışkanlık alır, sanki soluk ve ses akınca, yaşam veren besinler belirir yeniden. *Cor* (boru) en sondaki *encor* (henüz) ile kafiye oluşturmak üzere kullanılmamıştır sadece. Ses oyunlarına ve sözcüklerin anlamlarına baktığımızda, harfleri ayrı ayrı ele aldığımızda, *cor*'u oluşturan harflerin *roc*'un (kaya) tersi olduğunu ve sözcük tersyüz olduğunda daha önce korkunç ağırlığa sahip olan şeyin hafifleyiverdiğini görmemezlik edebilir miyiz? Bir de, dolu nefesin "boş mezar"dan sonra geldiğini fark etmemek elimizde mi? Böylelikle müzik yüklü melankolinin diyarına ulaşmış oluyoruz; orada üzüntü artık öldürücü değildir, yas sessizlik içinde tutulmaz; nihayet orada haz, tıpkı Andromakhe'nin "vecdinin" haber verdiği gibi, belki de sapıkça bir tarzda, acıyla karışır.

48) Karşılaştırma *Les Fleurs du Mal*'in Crépet-Blin basımındaki bir dipnotta anıştırılır. Elbette simge ormanında sığınak arama tarzı öteki'nin acısının gerçekliğine dönük katılıma terstir. Yves Bonnefoy'nın gözlemlerini okumak gerekiyor: "Baudelaire contre Rubens" (*Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, s. 42).

Eğik betiler, aynaya yönelmiş bakışlar, melankolik düşüncüler (yansımalar): Baudelaire'in başka metinleri okuduğumuz şiirlere eklenebilir. (Yönteme ilişkin açıklama: Belli bir soruyu yanıtlamak üzere metinlerin, keyfi bile olsa, *diziler haline sıralanması* aynı yapıtın ya da başka yapıtların yeniden okunmasını gerektirir; bu yapıtlarda böyle bir çalışma yapılmazsa, sorunun yansımaları fark edilemez: Bunlar eleştirinin yarattığı inşaatları olduğu gibi aynı zamanda da yapıtın gizli ama nesnel patikalarıdır.)

"İçe Kapanış"ta alegoriler dağınık biçimde akşam güneşiyle karışmıştır; şefkatle "Acı"sına seslenen şair, mekânın ve zamanın hayranlık verici duruşlara sahip olduğu eğik betiler gösterir. Şu dizeleri alıntılıyıp dinlemekle yetinelim:

[...] Merhum yıllar eğiliyor bak nasıl,
Göğün balkonundan aşağı, yıllanmış giysiler içinde;
Bak, nasıl çıkıyor suların dibinden gülümseyerek Keder;

Ölen güneş bir kemerin altında uyuyor,
 Ve, Doğu'ya sürüklenen bir kefen gibi,
 Dinle, sevgilim, dinle yürüyen Gece'yi dinle⁴⁹.

Eriyen ve neredeyse çözülen bir imgeye sahip “Merhum Yıllar” ırmağın yüzeyinde kendi yansımalarını seyretmezler; bu yıllara yeni bir melankolik varlık, “gülümseyen Özlem” karşılık verir gibidir. Ölüme ilişkin anlamlar ise şurada burada küçük dokunuşlar halinde serpiştirilmiştir...

Bir kez daha “Années”nin (yıllar) “surannées” ile (yıllanmış) kafiye oluşturduğunu, üstelik yine eğik bir betiyi karşıladığını görüyoruz. “Hakarete Uğramış Ay” adlı ironik ve duygusal soneyi defalarca okumak gerekir. Şair Ay’a seslenir, “inlerimizin lambası”, ve ona ne gördüğünü sorar. Burada sadece üçlü kıtaları okuyalım:

Sarı kukuletanın altında, ve gizli adımlarla,
 Gider misin, eskiden olduğu gibi, sabahtan akşama kadar,
 Endymion'un yıllanmış zarafetini öpmeye?

“–Annemi görüyorum, bu yoksul yüzyılın çocuğu,
 Aynasına doğru eğiyor ağır yıllardan bir tutam,
 Pudralıyor sanatçı edasıyla seni emzirmiş göğsünü⁵⁰!

Gökteki soğuk tanığın tuhaf söylevi; burada, anne aynaya *Caprichos* (Kapisler, Goya) resimlerinden birine benzeyen bir imge yansıtır (5. resim). Bildiğimiz gibi, Baudelaire “Farlar”da Goya’nın sanatını “bilinmedik şeylerle dolu bir kabus” olarak nitelemişti –bunlar arasında da “aynaya bakan yaşlılar” resmi vardır⁵¹. Meraklı bir bakışın ele verdiği ve Andromakhe’nin acısının tam tersini anlatan meşum

49) O.C., I, s. 141.

50) O.C., s. 142. Başlığın anlamı üzerinde düşünebiliriz: ay, annenin aynada kendini seyrettiğini gördüğü yoksa şair ona ne gördüğünü sorduğu için mi küçük düşmüş hisseder kendini?

51) Bkz. Jean Prévost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétique*, Paris, Mercure de France, 1953, s. 150-152.



5-Francisco Goya, *Hasta la Muerte*. Paris, Bibliothèque nationale.

bir süslenme sahnesi. Gözyaşı hiç yoktur: Sadece “pudralamak” eyleminin vurguladığı kuruluk öndedir. Peki ya “sanatçı edasıyla” deyişinde ortaya çıkan sanatçı parodisi! (Burada bu kadar güzel bir açıklıkla anlaşılan “sanatçı edasıyla” deyişinin ‘ele verme’ anlamı ile ‘sahtelik’ anlamını –*edasıyla*– birbirinden ayırma girişimine karşı duralım.) Oğul, yani “şair”, daha zor bir sanatın peşindedir, engele doğru eğilir: “Çalışırken başı öne düşer” (7. dize).

Aynadaki anne imgesinin diğer eğik betillerdeki melankolinin sırrını verdiğini söylemeye çekiniyorum. Ama başka bir şiiri düşünelim: “Unutmadım⁵²”... Çocuğun henüz yeniden evlenmemiş olan annesinin şefkatine tek başına sahip olduğu mutlu zamanları anlatan şiir. Tuhaf, rastlantısal, ama belki de söylenmemiş bir şey kadar anlamlı bir olgu: Baudelaire şiirinde *alçı* (pudra, *plâtre*, ç.n.) sözcüğünün kullanıldığı sadece iki durum vardır. Birincisini okuduk: “Pudralıyor sanatçı edasıyla”. Sözcüğün ad olduğu ikincisi de yine anneye ya da tam olarak söylersek annenin varlığıyla unutulmaz kılınan yerler ve süslemeye yarayan betilere bağlanır: Alçı iğretiliği anlatır; maddelerin en az soylusudur:

Hiç unutmadım, kentin hemen yanında,
Beyaz evimizi, küçük ama sakın;
Alçıdan Pomona’sını ve eski Venüs’ünü [...]

“Hakarete Uğramış Ay”da olduğundan daha fazla olmasa da göğce çevrilmiş gözler unutulmamıştır: Bu kez “çağıldayan, muhteşem”, cömert akşam güneşidir. Ne geleceğin şairi ne de anne kendilerini aynada izlerler. Bir başlarına baktıkları yansımalarına tutsak değildirler. Baudelaire “uzun ve sessiz akşam yemeklerimiz” dediğinde çocuk ile annenin karşı karşıya oturduğunu, bakışlarının karşılaştığını hayal etmek doğaldır. Bununla birlikte bu on dizede *yansımalar*

52) O.C., I, s. 99. “Paris tabloları”nda yer alır ve şair, annesini “ilgilendiren” bir şiir olarak annesinin dikkatine sunar. Bkz. O.C, I, yayına hazırlayanın notu, s. 1036. Bu şiir için stilistik bir çalışına yapmıştım: “Je n’ai pas oublié...” *Au bonheur des mots. Mélanges en l’honneur de Gérard Antoine*, Nancy, 1984, s. 49-72.



6- Georges de La Tour, *La Madeleine Wrightsman* (ayrıntı).
New York, Collection Wrihtsman.

yok değildir, ancak bunlar karşılıklı olarak alınıp verilmemiş, ama yansıtılmış, kesitlenmiş, “yayılmış”tır. Bunlar bir camdan geçen ve yemek masasını kutsayan yansımalarıdır:

[...]

Ve güneş, akşamları, çağıldayan ve muhteşem,
Işığının kırıldığı camın ardında
Meraklı göklerde açılmış bir koca göz,
Uzun ve sessiz yemeklerimizi seyrederek gibiydi,
Genişçe saçarak güzel mum ışığı yansımalarını
Sade masa örtüsüne ve serj perdelere.

“Unutmadım” deyişi “Sizi düşünüyorum”la eşdeğerdir. Çağlayan ve genişçe saçılan ışıktan söz edildiğinde şairin “kalbinin” de, tıpkı kuğu gibi, “doğduğu gölle dolu” olduğunu söyleyemez miyiz? Anımsanan zaman sürgünden önceki zamandır, melankoliden ve aynalarından önceki zamandır. Bu şiirde azap imgelerinin olmayışının nedeni kuşkusuz, daha azaba varmadan, “mum ışığı yansımaları” içinde azabın kaynağına ulaşılmış olmasıdır. Güneş baba yerine geçmektedir.

İlk sıcaklık mitinin karşısında –Baudelaire bestesini majör tonla, umut tonuyla yaptığında– bir son sıcaklık miti vardır. “Ölüm” adlı bölümün bazı şiirleri ve özellikle “Sevgililerin ölümü”⁵³ karanlık melankolik maddeyi şanlı bir ateşte yakarak yok eder:

Son sıcaklıklarını dilediklerince kullanarak,
İki kalbimiz iki büyük meşale olacak
Çift ışıklarını yansıtacaklar
İki zihnimizde, o ikiz aynalarda.

İkili aynadan ölümde birleşmenin “yegane şimşegi” fısıkıracaktır:

53) O.C., I, s. 126. Bkz. Michel Deguy, “Notes en vue de l’analyse de *La Mort des amants*”, *Poétique*, no: 3, 1970, s. 342-346.

Ve sonra bir Melek, kapıları aralayarak,
Sadık ve neşeli, gelip canlandıracak,
Donuklaşmış aynaları ve ölmüş alevleri

Dinsel gelenekten esinlenen ama ondan ayrılan bir Yeni Platoncu simgesellik içinde tinsel işteşliğin ışığı yaşamın dışında, dirilmiş ikili aynada parıldar (6. resim). Ama sıcaklık gider. İkiz aynalardaki yansımalar artık sadece kalbin meşaleleridir. Bu biçimde betimlenen alışveriş bedensel varoluşta tamamlanmaz. Gelecekte *başka* bir gerçeklik sözü verilmiştir –aynaların bozulmuş, yaralı, yaralarıyıcı bir simülakrı değil kusursuz bir ışığı yansıtacağı bir gerçeklik sözü. İşte düş budur. Bu düş “Paris düşü”ndeki “korkunç manzara”yla birleşir –ve belki de tinsel ölümsüzlük umudunu gizli yalanlanmasıdır bu:

[...]

Yansıtıkları her şeyden Gözleri kamaşmış
Uçsuz bucaksız aynalardı bunlar⁵⁴.

Gerçek gökteki karanlığın aniden yarıda kestiği düş, sonsuz sayıda yansıtıcı yüzeyden oluşan, devasa bir hareketli aynanın büyüsünü gerçekleştirir. Bu saf ışıklı aynalar ancak boşlukta parıldayabilir. Hiçbir zaman donuklaşmazlar. Şimdiki ve bu dünyadaki yaşamın ışıkları farklıdır: İçimizde gece olduğunda, bize bizi açıkça gösteren kendi gölgelerimizdir bunlar.

54) O.C., s. 102.



AYNADA MELANKOLİ JEAN STAROBINSKI

Türkçesi: Mehmet Emin Özcan

Starobinski metin eleştirisini bir labirent içinde yapılacak gezinti olarak görür; amacı, çıkışı aramaktan çok karşılaşılan geçitleri, dehlizleri, kavşakları, çıkmazları gözlemek ve metnin geniş arka düzleminin taslağını sergilemektir.

Bu kitapta Starobinski Batı kültürünün oluşumundaki temellerden biri olan melankoli konusunu yine moderniteyi en iyi anlamış ve ifade etmiş şair olarak bilinen Charles Baudelaire metinleriyle işliyor. Melankoli üç temel konuyu eşzamanlı olarak gözlemlememizi sağlar. Bunlardan ilki Batı'nın din ile ilişkisinde vicdan ve bilinç kavramlarının oluşumunu belirleyen melankolinin kendisi; ikincisi bu önemli konunun Batı modernitesindeki inanç küresine ilişkin temel yapıları haber veren Baudelaire'in, herbiri gerçek birer labirent olan şiirlerle örülmüş poetikası; üçüncüsü ve belki de en önemlisi, bu iki konunun incelenmesinde işe yarayacak yöntemin işleyiş biçimi.

Kapak resmi: *Melancholia Saturn* (detay), Jacob de Gheyn II.

Kitap satış
6.00



9 789752 198316 8