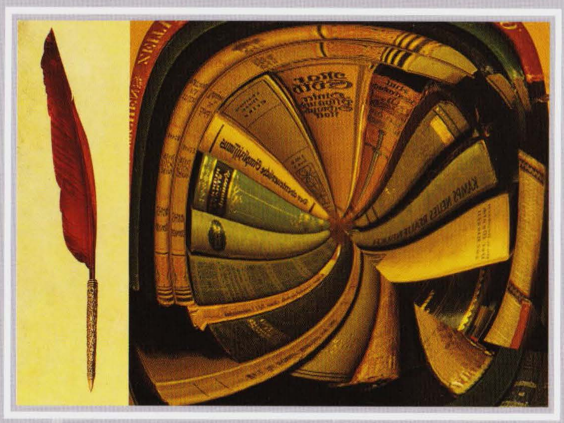


Edebiyatta Estetik

Massimo Fusillo

sanat Estetik

DOST KİTABEVİ YAYINLARI


sanat Estetik

Edebiyatta Estetik

Massimo Fusillo

D

ISBN 978-975-298-457-8

Estetica della letteratura
MASSIMO FUSILLO

© Società editrice il Mulino, Bologna, 2009

Bu kitabın tüm yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Ocak 2012, Ankara

İtalyancadan çeviren, Fisun Demir

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB

Baskı ve cilt. Pelin Ofset Ltd. Şti.
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30. Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Caddesi No: 76/7 Karakldere 06680. Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Fisun Demir ODTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı bölümünü bitirdi, aynı üniversitenin felsefe bölümünde yüksek lisans yapıyor. İngilizce ve İtalyanca'dan çevirileri var.

Edebiyatta Estetik

Massimo Fusillo

DOST
kitabevi

İzin verirseniz bu metinle İtalyan Kültür Enstitüsü'nde ders aldığım, bu güzel dili benim gibi pek çoklarına sevdiren değerli hocam Zuhâl Yılmaz'ı sevgiyle ve rahmetle anmak istiyorum.

FD

İÇİNDEKİLER

Giriş 9

Çoğulcu Bir Estetik 9

BİRİNCİ KISIM

Yazınsal Estetikte Dönemler ve Akımlar

I. Estetikten Önceki Estetik 21

Aristoteles'in "Poetika"sı: Evrensellik, Anlatı, Eşduyum 21

Aşırıyı Söylemek: Yüce 26

Poetika ve Retorik 31

II. Romantik Devrim ve Etkileri 37

Romantizm: Fragman, İroni, Sonsuz 37

Nietzsche ve Estetizm 43

Vico'dan Croce'ye: Dil, Şiir, Edebiyat 49

Biçimcilikten Yapısalcılığa: Yabancılaşma ve Yazınsallık 54

Freud'un Estetiği: Sansür, Özdeşleşme, Tekinsiz 62

Roman ve Anlatı Kuramları 68

Olumsuzun Ütopyası, Montaj Estetiği: Adorno, Benjamin, Bloch 75

III. Modernitenin Ötesi 81

Yaratıcı Okur: Görüngübilim, Yorumbilim, Alımlama Estetiği 81

Sınırların Yıkılması: Yapısökümcülük 86

Postmodernizm, Postyapısalcılık, "Post-human" 90

İKİNCİ KISIM
Eserlerle Kuram

IV. Alanlar, Kurumlar, Etkiler. Yazarların Estetiği *99*
Yazarın Ölümü ve Tecellisi *99*
Zorunlu Çerçeve: Türler ve Biçimler *108*
Dünyanın Modeli Olarak Metin *117*
Okurun Cevabı *128*

V. Anahtar Sözcükler Haritası. *139*
Çağdaş (Yazınsal) Estetik İçin Sözlükçe
"Camp" / "Queer" *139*
Bulaşma (Kontaminasyon) / Melezleşme *142*
Duygular / Tutkular *145*
Kurgu / Anlatı *148*
Nesne / Fetiş *151*
Sözellik / Performatiflik *155*
Söz / Görüntü *159*
Pastiş / Remake *163*
Uzam / Peyzaj *168*

İsim Dizini *173*

Giriş

Çoğulcu Bir Estetik

Estetik ve edebiyat kavramları, geçtiğimiz onyıllarda belirgin bir düşüşe geçmiş gibiydi (yakın tarihli iki kitabın bir vedayı akla getirmesi boşuna değil).[1] Postmodern, sanat eleştirmeni Hal Foster'ın 1983 yılında yayına hazırladığı büyük yankı uyandıran kapsamlı ciltte, programlı biçimde anti-estetik olarak ortaya konuyordu.[2] Foster, 20. yüzyılın başat estetik ütopyasının, avangardların uygulamaya koyduğu ve Adorno'nun kuramlaştırdığı yıkıcılık olarak sanatın kesinkes iflasını ilan ediyor; kişisel beğeninin kitle kültürü tarafından boşa çıkarıldığını, her türlü evrensellik fikrinin kültürlerin çoğulluyla çözüldüğünü düşünüyor; ensonu modernist tasarının, estetiği özerk bir alan olarak belirleyen ve özneler-arası dünyalar ve sembolik bütünlük kurabilecek Aydınlanmanın vârisinin sonunun geldiği saptamasını yapıyordu. Bütün bunlara, temsilin bütün biçimlerinin siyasi bir incelemesiyle karşı çıkılıyordu. Estetik, aslında toplumsal ve antropolojik bir gereksinime karşılık gelen ve Marksist Terry Eagleton'ın başat kitabında ileri sürdüğü gibi, siyasi matrisi açığa vuran, temelde bir ideoloji, yani yanıltıcı bir projeksiyon olarak görülüyordu.[3] Yazınsal açıdan bakıldığında, *cultural studies* [kültürel çalışmalar] edebiyatın bütün niteliklerini yadsıyor; onu kimlik ve rol inşa etme bağlamında toplumsal söylemin diğer biçimleri gibi okuyordu. Üniversite dünyasının resmi söylemlerinde de kültür edebiyatın yerini alan bir anahtar sözcüğe dönüşmüştü. Bu, yapısalcı

1) Krş. J. M. Schaeffer, *Addio all'estetica* (2000), G. Puglisi'nin önsözüyle (Palermo: Sellerio, 2002); W. Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation* (Paris: Minuit, 2005).

2) H. Foster (yay. haz.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Seattle, Wash.: Bay Press, 1983).

3) T. Eagleton, *The Ideology of Aesthetics* (New York: Blackwell, 1990).

biçimciliğin bütün aşırılığını hoş gören, edebiyatı bütün dillerden ayıran evrensel bir özelliğin, yazınsallığın araştırılmasına yönelmiş bir karşılık, kendi aşırılığına karşın, sonuçta yazınsal eleştirinin eylem alanını hiç de az olmayacak denli genişleten bir tepkiydi.

Ama son zamanlarda karşı bir eğilimin işaretleri belirdi: hiçbir şey olmamış gibi gerisin geriye dönülmediyse de, hiç kuşkusuz bu açıkça hissedilirdi, ilişkiler yeniden gözden geçirildi; güzel kuramı bu alanın son zamanlarda yaşadığı bilinen dönüşümleri tamamlayamazken, estetiğe karşı kültürel saldırının, onun (tam da bütün kavramların tarihselleştirilmesini savunanlarca) mutlaklaştırılmasından geldiği anlaşıldı. Aslında bu alan, sanatsal güzelin değerlendirilmesine indirgenemez; çünkü estetik işlev (kentteki bir ağacın artık pratik bir işlevinin kalmaması gibi) bir nesneye bütün çağrışımlardan bağımsız bakabilmekle mümkün olan bir tutum olarak düşünülür.[4] Böylece, estetik yargıları hep ideolojik varsayımlarla koşullanmış (dolayısıyla *cultural studies* ile süreklilik içinde), ama estetik etkinliği –önemli ve yeri doldurulamaz olması ölçüsünde bizi kendi bağlamımızdan çıkmaya zorlayan– temel bilişsel gereksinimlere bir karşılık olarak gören çoğulcu ve çok-kültürlü bir estetik doğdu. Kolektif bir denemenin yayıncısının benimsediği bir sloganla söyleyecek olursak: "*Beauty is back.*"[5]

Ne ki, sorun sadece yazınsal kuramın yakın tarihli yaygın siyasi yönelimini değil, sanatsal pratiği de ilgilendiriyordu, ki hâlâ ilgilendiriyor. Sanat içinde bulunduğumuz çağda, Slavoj Žižek'in tanımladığı gibi "hayal gücünün bulaşıcı hastalığı"ndan, yaygın bir estetikleştirmeden başka neye yarıyor?[6] Yüksek kültür ile aşağı kültür arasındaki hiyerarşiye teslim olmuş estetik boyut, aslında çağdaş dünyanın her alanına (siyaset, gündelik hayat, reklamlar, nesneler, kent planlaması, vücut bakımı, video oyunları,

4) E. Elliott, L. Freitas Caton ve J. Rhyne (yay. haz.), *Aesthetics in a Multicultural Age* (Oxford: Oxford University Press, 2002); özellikle W. Fluck, *Aesthetics and Cultural Studies*, s. 79-103; ayrıca bkz. G. Patella, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo* (Roma: Meltemi, 2005). Kitle kültürüne daha açık, çoğulcu bir yaklaşım için bkz. N. Carroll, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

5) P. R. Matthews ve D. McWhirter (yay. haz.), *Aeshetic Subjects* (Minneapolis-Londra: University of Minnesota Press, 2003); burada *the plenitude of life*'ı [yaşamın zenginliği] görebilmek için estetiğin çoğullaştırılması hedeflenir.

6) S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario* (1997), ed. M. Senaldi, (Roma: Meltemi, 2004).

computer graphics ve benzeri) yayılmıştır, yeter ki Romantik çağa uzanan ve solmakta olan güzelin sapkın vârisleri, periferinin isimsizliği ve resmi onayıyla ve yersiz yurtsuzlukla bir arada varlığını sürdürsün. Elbette, burada, genellikle doğrudan doğruya ticari gereksinimin yarattığı, cilalanmış ve standartlaştırılmış güzel söz konusu. Ancak bu görüngünün incelenmesi ve değerlendirilmesi pek kolay değil; zaten bakış açısına göre, ilerleme ya da kâbus veyahut sanatı yaşamın bütün alanlarına katmak için müzelerden çıkartmak isteyen avangard programın sapkın bir basitleştirmesi olarak da görülebilir.[7] Her halükârda çağdaş sanatın estetikleştirilmesine karşılık vermek için, yoksul sanatın anti-işlevsel ve arkaik materyalleri değerlendirmesi, *land art*'ta doğal manzarayla kurulan doğrudan ilişki ve daha yakın tarihli sömürge sonrası, feminist ve gey sanatın sistemli müdahalesinden, çağdaş sanat tüketicisinin algısal kayıtsızlığını sarsmaya yönelik, fazla şişirilmiş, dolayısıyla aslında estetik olmayan yeni İngiliz sanatçıların duyumculuğuna kadar uzanan, apaçık "anti-estetik" stratejiler yürütülmüştür. Hiç kuşkusuz çeşitli görüngüler söz konusu burada; öyle ki kısmen bunlar yeni bir etik yükümle estetik kurumlarına karşı çıkıyor (birkaç yıl önceki Venedik Mimarlık Bienali'nin programı *Less Aesthetics More Ethics* başlığını taşıyordu), bir yandan da kısmen onun alanını genişletiyor: Jannis Kounellis sayesinde paslı bir demir parçası estetik olduğu düşünülen bir nesneye dönüştü; tıpkı temelde, Damien Hirst'ün (zaten Romantizmin epeydir kuramlaştırdığı ve uyguladığı dehşetle ve çirkin estetikle yüklü), formaldehite yatırılmış acayip hayvan cesetleri gibi. Tiyatroda bile benzer süreçler yaşandı; kitle yayın organlarının çabucak benimsediği bir multimedya deneyinin yazarları (İtalya'da Martone, Tiezzi, Barberio Corsetti) arkaik ve zayıf bir dramaturjiye yöneldiler; bu arada, karşıt görüşleri savunanlar da vardı: Sarah Kane'in trajik aşırılığı ya da Frank Castorf'un rejisinin bile isteye mide bulandırıcı groteskliği gibi.[8]

7) Krş. R. Bodei, *Le forme del bello* (Bologna: Il Mulino, 1995) [Türkçesi: *Güzelin Biçimleri*, çev. D. Kundakçı (Ankara: Dost, 2008)] ve sıradandan korkmadan da sanal ve bedensel ile uzlaşmayı hedefleyen dinleme kültürünün estetikleştirilmesine dair bkz. W. Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, (Stuttgart: Reclam, 1996). Romantizmden Nietzsche'ye ve Spengler'a kadar güzelliğin sona ermesine ve Andy Warhol'la başlayarak belirsiz geri dönüşüne kadar uzanan bir tarih için bkz. F. Vercellone, *Oltre la bellezza* içinde (Bologna: Il Mulino, 2008).

8) Zevksizlik, Mario Perniola'nın yeni-kuşkuculuktan *cyberpunk*'a kadar değişen çok sayıda çağdaş estetik eğilimi ele aldığı incelemesinde anahtar bir terimdir: krş. M. Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, (Cenova: Costa & Nolan, 1998).

Bunlar birbirlerinden farklı görüngüler olmasına karşın, sanki temelde aynı soruya yanıt veriyor gibiler: Her şeyin estetik olduğu bir çağda estetik neye yarar? Aynı paradoks edebiyat için de geçerli. Bir yandan kurgu, anlatı, mit ve retorik gibi edebiyata özgü kategoriler; doğa bilimleri, paleontoloji, coğrafya, antropoloji gibi farklı ve beklenmedik alanlarda görülmeye ve her yere yayılmaya başladı; öte yandan edebiyat (hatta edebiyat eleştirisi de) yavaş yavaş gücünü, görünürlüğünü ve toplumsal köklerini yitiriyor. Kişisel olarak, büyük bir ustanın sevimsiz risalesinde korktuğu gibi, televizyondan internete eski ve yeni haberleşme biçimlerinin olası saldırılarına karşı hümanist geleneği savunan felaket tellalı entelektüellerin biteviye tekrarladığı gibi, edebiyatın tehlikede olduğuna inanmıyorum.[9] Giderek çok-biçimli olan bir hayal gücünün karşısında, kitabın (kendi başına bir sinema filminden ya da videodan daha üstün bir iletişim aracı değildir) üstünlüğünü ileri sürmekte ya da yazının saflığını korumaya çalışmakta ısrar etmenin anlamı yok. Edebiyat her zaman sanal olanın boyutlarını araştırmıştır; bu, sanalın baskın bir teknolojiye dönüşmesinden çok önce de böyleydi.[10] Şu halde, edebiyatın yeni dillerle yakınlaşmakla kazanacağı ve karşılığında vereceği çok şey vardır; ve bu da, onun, bizim gündelik evrenimizin kişilerinin diliyle ve tutkularıyla özdeşleşen dünyanın çok-katlı olasılıklar üzerinden okunmasına izin veren değerli bir deneyim olarak kalacağı ve günümüzün meydan okumasını kabul edecek yeterliliğe sahip olduğu anlamına gelir.

Aslında, estetik ve edebiyat kavramlarının gücü, geçici ve değişken olmalarından gelir, ve bu sayede de dönüşüm geçirmeyi sürdürürler. İkisinin de, ama özellikle ilkinin kökeninde bir soru yatıyor. Özerk estetik disiplini ve terimi 18. yüzyılda, yani Aydınlanma döneminde ve ilk müzelerin (Batteux'nün deyişiyle "güzel sanatlar"ın) kurumsallaştığı çağda doğmuştu; ve buraya kadar değiştirilemez bir tarihin karşısındayız. "Estetik" sözcüğünü, ilk kez 1735 yılında Alexander Baumgarten ortaya attı ve böylece, bu bilimi, sanat ve güzellikle sınırlamadan, zevk, dil ve duygu gibi irrasyonel kavramlara değil

9) T. Todorov, *La letteratura in pericolo* (2007), (Milano: Garzanti, 2008); ilginçtir, Todorov tehlikeyi okullardaki biçimsel eğitimde görüyor; bu, onun döneminde kendisinin uyguladığı ve yaygınlaştırdığı yöntemlerin genel kural olarak kabul edilmesinden çok da farklı değil oysa; düşmanın biçimcilik-nihilizm-solipsizm üçlüsü olması bana biraz fazla genelmiş gibi geliyor.

10) Krş. A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura nell'era digitale* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008), ve aşağıda, bölüm III.

kavramsallaştırılamaz deneyimin tümüne yayarak duyumsanabilir bilgiye adadı.[11] Baumgarten, böylece, bu alanda çalışan –hiç kuşkusuz Kant (ama Vico'nun temel önemdeki katkısını da unutmamak gerek)– filozoflara kapı açmış oluyordu: estetik deneyim *Yargının Eleştirisi*'yle her ne kadar kanıtlardan yoksun olsa da, bizi varoluşumuzun temel anlamına, hakikate özgü bir forma taşıyan umarsız zevk, amaçsız erek olarak tanımlandı; paylaşma ve evrensel olma arayışındaki özgür bir kişisel deneyime dönüştü.

Buraya kadar, sorun, estetiğin sadece bu varsayımlardan yola çıkılarak geliştirilen modern bir bilim mi, yoksa 18. yüzyılda kendi tanımını bulmuş (ki benzeri bir sorun yine aynı dönemde "doğmuş olan" roman için de geçerlidir) bir alan olarak mı düşünülmesi gerektiğidir. Sık sık rastlandığı gibi, hatalı bir ikilem söz konusu burada. 18. yüzyılda bir estetik felsefesi tanımlayıp kuran temel bir dönüşüm yaşandı; ancak bu, genellikle sanatsal edimin katlarına gizlenmiş bu konuya dair düşüncelerin geçmiş çağlarda da olduğu ya da olması gerektiği anlamına gelmiyor.[12] Bugünkü bütünlüklü edebiyat kavramımızın hep var olmadığını söylemek kulağa tuhaf geliyor. Örneğin, Antik Çağ'da, dar ya da geniş anlamda, antik kuramcılar, edebiyattan değil şiirden, yani dizeler halinde yazılmış eserlerden söz ederlerken, bilim, tıp, felsefe, hitabet ve tarih gibi bizim için kısmen ya da tamamen artık öyle olmayan yazma biçimlerini de retorik ve edebiyat olarak kabul ediyorlardı. Bütün örtüklüğüyle Aristoteles'in *Poetika*'sında (ki başlangıç noktamızı oluşturması boşuna değildir), kurgu odağından dağılmakla beraber, olanak durumunda bütünlüklü bir edebiyat fikri sezilir. Ortaçağ'da, bizimkine göre edebi metnin akıcı ve sürece ilişkin bir fikrini üreten sözlü eserler yaygındı daha çok. Hümanizm, Aydınlanma, Romantizm, Sembolizm ve Modernizm ise modern Batı edebiyatı fikrini kuran, dolayısıyla bağlamlarına göre farklı biçimlere bürünen temel adımlar olacaktı.[13]

11) A. G. Baumgarten ve I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, ed. L. Amoroso (Pisa: Ets, 1993) ve L. Amoroso, *Ratio & Aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna* (2000), (Pisa: Ets, 2008).

12) Sunulan incelemeye ilişkin krş. M. Modica, *Che cos'è l'estetica* (1987), (Roma: Editori Riuniti, 2002); ayrıca krş. L. Amoroso, *L'estetica come problema* (Pisa: Ets, 1988); E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso* (Milano: Garzanti, 1992); sınırlarını mantıkla çizmiş ve özellikle algılama psikolojisine odaklanmış, genel kaidelere pek uymayan, sorunlu bir antoloji için krş. M. Ferraris ve P. Kobau (yay. haz.), *L'altra estetica* (Torino: Einaudi, 2001).

13) W. C. Wimsatt ve C. Brooks, *Breve storia dell'idea di letteratura in Occidente* (1957), (Torino: Paravia, 1973-75).

Açıktır ki, estetik ve edebiyat gibi sorunlu iki kavramın kesişme noktası da kendi içinde sorunlara gebedir. Alain Badiou, yakın zamanlarda, sanatın hakikat değerinin farkında olmakla birlikte, iki alan arasındaki ilişkiyi yüzyıllardır canlı tutmuş, didaktik, romantik ya da klasik kavramları aşarak, onu bir düşünme nesnesi olarak almasa da, sonuçlarını değerlendirmeye yönelik bir felsefeyi tanımlamak için, biraz da kışkırtıcı bir terim olan "estetik-olmayan" *(inestetica)* sözcüğünü ortaya attı. Buna göre sanat, öncelikle (Platon'dan bu yana), sadece felsefeye hazırlık niteliğinde bir değere sahip olacak; ikincisi derin ve dile getirilemez bir dinsel hakikate hayat verecek; son olarak da (Aristoteles'ten bu yana) bilişsel değil, sağaltıcı ve arındırıcı bir değer üstlenecekti; uzun erimli bu üç tasarı, sırasıyla Brecht, Heidegger ve Freud ile 20. yüzyılda da sürdürüldü.[14] Badiou'nun girişiminin ne kadar başarı kazanacağını bilemem, ama dillendirilmiş bu üç konu üzerinde enine boyuna düşünüp tartışmak gerekecektir. Yine de, sanatın, sinemanın, edebiyatın ve şiirin, düşünürlerce araç olarak kullanılmasının ciddi bir sorun olarak görüleceğinden eminim.

Edebiyat kuramı ve yazınsal eleştiri gibi birbirine yakın alanlara ilişkin sorunlar da buna ekleniyor. Açıkça militan bir niteliği olan ikincisi kimi zaman, özellikle melez bir form olan deneme söz konusu olduğunda estetik bir düşünmeye yöneliyor.[15] İlkiyle ise daha incelikli bir ilişki söz konusu: edebiyat kuramı özerk bir disiplin olmakla birlikte, hayli yakınlarda, 20. yüzyılda doğmuştur. Önce Rus biçimcilerin, sonra Amerikan Yeni Eleştirelciliğinin ve yapısalcılığın onu bilim dalı kılma çabası, estetikten bir kopuşu getirdi; çünkü mantık ve salt nesnel analiz yoluyla araştırılma yoluna gidilmişti; bu girişim, etkili analitik yordamları beslemiş olsa bile, temelde başarısız oldu. Dolayısıyla, tam da bu nedenle, iki alan arasındaki ilişki edimsel düzeyde çok verimli olabilir, bunun sebebi edebiyat kuramının (karşılaştırmalı edebiyat kuramı gibi) medyalar arası ve kaçınılmaz olarak estetikçilerin ilgilendiği diğer sanatlarla da ilgili olmasıdır. Hiçbir sözlü ve yazınsal üstünlüğü olmayan,

14) A. Badiou, *Inestetica*, yay. haz. L. Boni (Milano: Mimesis, 2007), (1993 ve 1994 yıllarında yayınlanmış makalelerden derleme); ve kuramsal metnin başat noktaları üzerine yayına hazırlayanın girişi.
15) Krş. A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* (Venedik: Marsilio, 2002); F. La Porta ve G. Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo* (Milano: Bompiani, 2007). Genel olarak sınır sorunu üzerine krş. E. Garroni, *Estetica e critica letteraria*, A. Asor Rosa (yay. haz.), *Letteratura italiana* içinde, IV: *L'interpretazione* (Torino: Einaudi, 1985), s. 418-448.

ama uygulama önceliği hep sinesteziye, melezleştirmeye ve füzyona yönelen, bütünlüklü, yeni bir eserin Wagnerci ütopyası dendiği anda, karşılaştırmalı estetik tasarısı yine kulağa çok hoş geliyor.

İki nosyonun ve aralarındaki kesişimin yarattığı sorunlar üzerine bu düşünceler, nesnemizi yapısal parçalarına ayırmayı değil, onun karmaşıklığını gözler önüne sermeyi amaçlıyor. Hiç kuşkusuz, bir edebiyat estetiği var ve uzun bir geçmişe ve (inanıyorum ki) güvenli bir geleceğe sahip. Anlaşılır olmak isteyen ve buna zorunlu olan bir kitabın mecburen sınırlı alanında bununla başa çıkabilmek için üç yol izlendi. Öncelikle, estetik tarihinin (ki bu edebiyat tarihi anlamına da geliyor) tümüne yer vermek mümkün olmadığından, genel bir bakışa ve toplu bir değerlendirmeye ek olarak, temelde zaman içindeki gelişimi dikkate alınarak, özellikle anlamlı, seçilmiş bazı anlara ve akımlara yer verilerek, özenle seçilmiş farklı kuramlardan, kısmen parçalar halinde, edebiyatın başat bir rol üstlendiği eğilimlerin, onlara ayrılmış paragraflar olmamakla birlikte varlıkları hissedilen ayrıcalıklı şampiyonları –estetik düşüncenin kimi devleri (Platon, Kant, Hegel)– tarihsel bir panorama içinde sunuldu.[16] 19. ve 20. yüzyıllara yönelik açık vurgu, şimdiye kadar estetikle birlikte antik ve modern bilimin doğuşuna ilişkin söylenenlerle beraber, tarih yazımını ama aynı zamanda ve öncelikle bugünü anlamak için (ki bu kavrayıştan sonuncu bölüm doğuyor) gerekli olduğu yönündeki inanışın açıklanmasının yanında modernlikte ölçülüp biçilerek ortaya kondu.

Tutulan ilk yoldan, –belli bir izleği olmayan, kaçınılmaz olarak uzun ve dağınık– yaratıcı yazı kavramına doğrudan doğruya bağlı estetik düşünüşün bir vurgusuna varıldı. Burada, eleştiri ile kendi nesneleri arasındaki, ikincil ve birincil söylemler arasındaki farklılıkların giderilmesi gibi basit bir eğilim söz konusu değil –ki bunu kişisel olarak zararlı buluyorum (daha

16) Tarihsel bağlamı ele alan referans ve deneme niteliğinde kullanılabilecek çok sayıda kaynak var: S. Givone (yay. haz.), *Estetica: storia, categorie, bibliografia* (Floransa: La Nuova Italia, 1998), ya da daha kapsamlı *Routledge Companion to Aesthetics* (Londra: Routledge, 2005), yay. haz. B. Gaut ve D. McIver Lopes; yakın tarihli tarihsel bir inceleme için bkz. F. Vercellone, A. Bertinetto ve G. Garelli, *Lineamenti di storia dell'estetica. La filosofia dell'arte da Kant al XXI secolo* (Bologna: Il Mulino, 2008); çok kullanışlı *Dizionario di estetica* (2002), (Bari: Laterza, 2008), yay. haz. G. Carchia ve P. D'Angelo; ayrıca krş. M. Kelly, *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford-New York: Oxford University Press, 2005), ve K. Barck (yay. haz.), *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 cilt (Stuttgart-Weimar: Metzler, 2000-2005).

açık söylemek gerekirse yazar olarak başarısız olmuş eleştirmen stereotipi)–, edebiyatla sürekli yakın temasta olan ve bir zamanlar bilimsel nesnellik efsanesini yıkmış bir değerlendirme kulağa daha ilginç geliyor. Kendimizi çeşitli alanlardan seçilmiş bazı isimlerle sınırlandırabiliriz: Giambattista Vico, Friedrich Schlegel, Søren Kierkegaard, Walter Pater, Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche, Henry James, Viktor Şklovski, Walter Benjamin, Roland Barthes (bunların kısmen ya da esas olarak edebiyat yazarı olmaları da boşuna değil); ne de olsa onlar olmadan, felsefenin yazınsal bir metin formu olarak görülüp görülemeyeceği ya da açıkça bu sınırların dışında mı bırakılacağı (bu soruna dair düşüncelerini ifade elen Jürgen Habermas, Hans Blumenberg, Stanley Cavell, Richard Rorty ve diğerleri) tartışmasına uzanmak mümkün olmazdı.[17] Bu amaçla (ama sadece bundan dolayı değil), ikinci kısımda sözü yazarlara ve edebiyatçılara vereceğiz, çünkü estetik, hayli sorunlu ve kolay ele geçmez bir alan. Władisław Tatarkiewicz ve Luciano Anceshi gibi pek çok tarihçi ve estetikçi bunu, –ancak şuna dikkat edilmeli: genellikle yetersiz ve yanıltıcı olabilen programlı ifadelerde değil–, kendi yazınsal ve sanatsal yapıtlarının sayfalarında aramışlardır, çünkü yaratıcılık, genellikle yazarın niyetlerini aşan, dolayısıyla söylenmemişi, bastırılmış bireyi ve toplumu dile getiren karmaşık bir bilindışı süreçtir.[18] Şairler çoğun ne dediklerini pek bilmezler, ama bunu ötekilerden önce söylerler, diye yazıyor Jacques Lacan, Rimbaud için.[19] Örneğin Proust alımlama estetiğini öncelerken de durum bundan farklı değildi, ya da Wilde postmodern estetikleştirmeyi çok önceden ilan ederken. Bu nedenle, dördüncü bölüm bütün çağlardan seçilmiş edebiyat pasajlarıyla, yazınsal iletişimin vazgeçilmez dört asına (yazar, tür, metin ve okur) ayrıldı. (Jakobson'un yaptığı altılı ayrımda, büyük oranda sosyolojiyi ve filolojiyi ilgilendiren bağlam ve temas, estetik açısından önemlidir).

Son bölüm, benzeri bir çabanın günümüze uyarlanması gerektiği düşüncesiyle, çağdaş yazınsal (ama sadece yazınsal değil) estetiğe ayrıldı. Bunu

17) İlgi çekici anahtar kavramlar için bkz. E. Horn, B. Menke ve C. Menke (yay. haz.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur* (Münih: Fink, 2006).

18) W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* (1962-67), 3 cilt (Torino: Einaudi, 1979-80); L. Anceschi, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica* (Torino: Einaudi, 1989).

19) J. Lacan, *Il seminario. II: L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 2006), ve yorumları için bkz. M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro* (1985), gözden geçirilmiş yeni baskı (Torino: Einaudi, 2001), s. 204-205.

yaparken, kuşkusuz öznel ve az kapsayıcı olan bir seçimle çeşitli anahtar sözcüklere yer verildi; bu dokuz (ya da onsekiz) maddeye ekleme yapmak da aynı biçimde anlamlı olacaktır. Harita benzetmesi, çağdaş kuramın, bilmenin çizgisel olmayan biçimini tercih eden uzamsal yönelimden ortaya çıktı; sözlüklerin, atlasların ve benzerlerinin katlanarak çoğalmaları boşuna değil. Anahtar sözcüklerin ikili çiftler halinde düzenlenmesi, çağdaş estetik gibi hâlâ *in progress* [gelişmekte olan] bir çevrenin haritasını çıkarmayı kolaylaştırmıyor; gerçi bunlar –çok sayıda başka anahtar sözcüklerin de bulunabileceği bir dizi tematik alanı sınırlayan– birbirlerine zıt çiftler değiller; kimi zaman benzer, kimi zaman da örtüşen, kesişen ya da tamamlayıcı nitelikte yakın bir ilişki sergiliyorlar. Dolayısıyla, göndermelerin ve kırılmaların farkında olmakla birlikte, bunları kimi zaman açıklayarak, ama çoğunlukla belirleyici performansı ortaya koyacak olan okuyucunun öznel bütünlüğüne bırakarak, kendimizi alfabetik sıralamanın getirdiği nedenselliğe teslim ettik.

Öncelikle, 1989 yılında bana verdikleri araştırma bursuyla Berlin'de, Péter Szondi ve Gert Mattenklott ile birlikte Edebiyat Enstitüsü'nde çalışma fırsatı bulabildiğim Bonn Alexander von Humboldt Vakfı'na teşekkür etmek istiyorum. Kitabın yayına hazırlanması sırasında metni okuyan arkadaşlarıma ve bazı ayrıntıları tartıştığım şu isimlere de teşekkür borçluyum: Clotilde Bertoni, Matteo Colombi, Paolo D'Angelo, Flora de Giovanni, Stefano Ercolino, Stefano Esposito, Giuseppe Girimonti Greco, Giulio Iacoli, Roberto Russi, Ferdinando Taviani, Luca Zenobi.

BİRİNCİ KISIM

Yazınsal Estetikte Dönemler ve Akımlar

I.

Estetikten Önceki Estetik

Aristoteles'in "Poetika"sı: Evrensellik, Anlatı, Eşduyum

Zaten kendi başına da tartışmalı olan edebiyat estetiği kavramı, klasik antikiteye götürüldüğünde daha da eğreti bir hal alıyor; bunun sebebi bir yandan estetiğin modernliğin ortasında doğmuş kötü ünlü bir bilgi alanı olması (ancak bu, antikitede ona benzer formları bulamayacağımız anlamına gelmiyor), bir yandan da Klasik çağda, bugünkü gibi bütünlüklü bir edebiyat nosyonunun bulunmaması.[1] Ancak hiç kuşku yok ki, yazınsal estetik tarihinin, bazı anahtar dönemlerle sınırlanmış olmakla birlikte, Aristoteles'in *Poetika*'sıyla başlaması kaçınılmaz; ve bu, yüzyılları aşmış bu eserin mükemmel yankısından dolayı değil sadece. Aristoteles, yeni bir terim icat etme noktasına gelmemişse de, şiirden daha kapsamlı bir kavrama ihtiyaç duyulduğunu söylemiştir. Sanatı kullanışlı bir boş zaman eğlencesi olarak gören seküler bakışıyla, Platoncu doğaüstünün elegeçirilmesi yaklaşımından uzak, sahne ve sözel (ve ritüel kökenli) performanstan bağımsız metin kavramıyla, aslında modern edebiyat nosyonuna yaklaşmış, biçimci ve yapısalcı okumaları çok önceden haber vererek İskenderiye Okuluna zemin hazırlamıştır.

Tarihte estetik üzerine ilk inceleme, ilk edebiyat kuramı yapıtı, ilk kuramsal yazınsal tarihi ve eleştiri olan *Poetika*, Homeros'un ilk yaratımda sahip olduğu orijinallik konumuna ikincil söylemler alanında sahiptir. Bugün bile bize söyleyeceği çok şeyler olan kuvvetli bir edebiyat fikrini desteklemesinden gelen bir konum bu. Aristoteles, şiirin tarihten daha

1) Krş. G. Carchia, *L'estetica antica* (Roma-Bari: Laterza 1999); G. Lombardo, *L'estetica antica* (Bologna: Il Mulino, 2002).

ciddi ve felsefi olduğunu ileri sürerken (*Poetika*, 1451b 6-7) (tarih terimiyle, gerçek olayların pek seçici olmayan bir zamandizinsel kaydını kasteder), estetik deneyimin temel önemini vurgular: onun evrenselleştirme ve örnekleme kapasitesini. Bu, öncelikle, ilineğin yadsınmasını ve onun yerine olanağın ve gerçeğe yakın olanın araştırılmasını gerektirir. Evrenselleştirmek, herkesin onda kendini tanıyabileceği bir standart kimlik yaratmak, yani sıradanlaştırmak değildir; daha çok, bir özelliğin ya da bir olayın özsel yanlarını, bunlara bütünleyici bir anlam verecek biçimde, bütün bireyleri temsil edecek şekilde toplamak anlamına gelir. Ve, okur kendi kimliğini bir yana bırakıp, bildiği dünyadan ne kadar uzak olursa olsun, kurgusal kişiliğin dünyasına girebildiğinde başarıya ulaşılmış olur. Günümüz kültüründe, evrensellik kavramı ağır eleştirilere uğradı, ama benzeri bir estetik model, sıra değerlendirmeye geldiğinde hâlâ ikna edici olabiliyor; bunun sebebi, onun yersiz bir genelleştirmeden değil, tikelin anlatımcı gücünün artırılmasından doğmuş olması. Aslında, farklı kültürlerden gelen kişilerde de eşduyum uyandıracak bir inandırıcılıkla özel bir dünya yaratan filmleri ve romanları hepimiz beğeniyoruz.

Şiir sanatı, felsefi ve evrenselleştirici bir etki yaratabilmek için, ona Platon'un yadsıdığı değeri atfeden Aristotelesçi estetiğin anahtar kavramını, yani taklidi (*mimesis*) olabildiğince kullanmalıdır. Ne ki, bu, daha sonraki kullanımı, sanatın (özellikle figüratif sanatın), geçtiğimiz yüzyıl başta olmak üzere, yüzyıllarca yavaş yavaş koptuğu gerçekliğin yeniden üretilmesini belirterek olumsuz çağrışımlar yapan bir kavramdır. Aslında *mimesis* sözcüğü, antik estetikte yaşayan ve şair (*poeta*) sözcüğünün etimolojisinde örtük olan zanaatsal edimin yüceltilmesi düşünüldüğünde, etken ve üretken bir anlam taşır; dolayısıyla "temsil" ya da daha iyisi, simulakr'a ve alternatif inşaya yakın, kandırma özelliğine sahip "simülasyon" terimiyle karşılanmalıdır.[2] Şair imitasyona özgü zevki alarak, gerçeğin birebir değil, daha tutarlı ve anlamlı bir kopyasını, –bugün Doležel'in anlambilim kuramı için söylediğimiz gibi– gerçek ve tam bir "olanaklı dünya" kurar.[3] Gerçek dünya yalnızca rastlansal, zamandizinsel ardışıklıktan ibaret olayların belirsiz bir akışıysa, kurgusal edebiyatın dünyası, olayların birbiriyle bağ-

2) G. Genette de bunu öne sürmüştür. *Nuovo discorso del racconto* (1983), (Torino: Einaudi, 1987).
3) L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1998), (Milano: Bompiani, 1999).

lantılı olduğu, başlangıç, gelişme ve sonun bulunduğu ve hiçbir şeyin rastlansal olmadığı, bütünlüklü bir organik birlik olmalıdır. Bu nedenle, Aristoteles'e göre her varoluş kaçınılmaz olarak birbiriyle ilgisiz, zorunlu nedensellik bağı olmayan sayısız olaydan meydana geldiği için, eğer konu olarak tek bir kahramanın yaşamını alacak olsaydık, bütünlük yaratamazdık.

Klasikçi poetikaların normatif ilkesine dönüşen bu organik ve biyolojik edebiyat tasarısı, en azından Romantik devrime kadar yüzyıllarca varlığını sürdürdü, daha sonra Modernist deneysellikle büsbütün ortadan kalktı. Proust ve Kafka'dan Musil'e kadar, ki *Niteliksiz Adam*'ın ünlü bir pasajında (122. bölüm) çok-boyutluluğa düşmüş çağdaş sanatçı için inandırıcı bir çizgisel akışın olanaksızlığı anlatılır; 20. yüzyılın en iyi örneklerinde görülen tamamlanmamışlık eğilimini ya da modern romancının izlemekle yetindiği gündelik yaşamın akışı fikrini (*tranche de vie* veya Joyce'un *stream* kavramı), veyahut Wagner'in sonsuz melodisini veya Freud'un bitmeyen analizini anımsamak yeterli olacaktır bunun için. Ya da, sorunun ilk başta ortaya çıktığında ya da büsbütün yadsındığında (Pasolini'nin *Petrolio*'su "Bu roman başlamıyor" diye başlar), sanatsal edimin ürettiği parçalanma, ister ilk baştaki açılışta isterse en son kompozisyonda olsun kendi tarzında sürüp gider. Ensonu, eğer normatif niteliği bir yana bırakılacak olursa, Aristotelesçi anlatının bakış açısı, başat göstergebilimcilerden Jurij Lotman'ın yazınsal metin tanımından çok uzak değildir; yani sonsuz dünyanın sonlu modeli. Bunların ikisi de, sosyolog ve filolog Georg Simmel'in çerçeve üzerine düşüncelerini çağrıştırıyor; yani yaşamın süreğen akışıyla sanat biçimleri arasındaki üstesinden gelinemez ayrımı belirleyen sınırı ve aynı zamanda bütünleştiren sentezi.[1]

Burada önemli bir noktaya ulaştık: anlatı. Eğer *mimesis* her şeyden önce estetik bir etkinlikse, *mythos* da onun en önemli ürünüdür. Bununla –burada dar anlamda mit anlaşılmalı–, Aristoteles "olguların kompozisyonunu (*synthesis*)" (1450a 5-6, çeviri bana ait), yani olayların yapısını kasteder: bir süredir öykücülüğü "anlatı" olarak tarifleyen anlatımcı eserin değe-

4) J. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), (Milano: Mursia, 1972), s. 253; G. Simmel, *La cornice* (1902), A.g.e.: *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte* içinde (Bologna: Il Mulino, 1985), s. 101-110; Simmel'in 20. yüzyılın gündelik hayatında estetiğe ilişkin düşüncesine genel bir bakış için krş. M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, (Bologna: Il Mulino, 1997), s. 29-32.

rini/gösterenini (anlamı/gösterileni anlatılan öyküdür). Tragedyanın yapısal parçalarından (en önemlisi olmakla birlikte) sadece biri olsa da, *mythos*, *Poetika*'da olmayan bir estetik özelliğe sahiptir, çünkü Aristoteles ona yazınsallığı güden bir ölçüt atfetmiştir. Şair ölçüyle yazan kişi değil (Herodotos'un *Tarihleri* dizeler halindedir, ama sırf bundan çıkarak onun şiirsel bir eser olduğunu söyleyemeyiz), *mythoi*, yani iyi tasarlanmış, yapılandırılmış, tutarlı ve bütünlüklü bir anlatı kuran kişidir. Buradan kurgunun yazımına, (Aristoteles'in neredeyse yerini boş bıraktığı ve çok geçmeden doğacak olan romana) ve dolayısıyla şiirden daha kapsamlı bir yazınsal kavrama geçmek kolaydır.[5]

Dolayısıyla, Aristoteles, yüzyıllardır ayrıntılarıyla tanımlanmış ilkelere dayanarak edebiyatı belirleyen iki temel ölçütten ilkini kullanan ilk kişidir; yani, stili ve retorik figürselliği ilgilendiren (Genette'in etkili başlığına göre) söylemin yardımcısı olan kurguyu.[6] Farklı şiir türlerinin nasıl sunulduğunu ve nasıl söylendiğini sistemli biçimde ele almaktan uzak bir eser olmanın yanında, sözlü dersler için hazırlandığından yayınlanması planlanmayan, ilk başta ilan ettiği programı kısmen tamamlayabilen *Poetika*'nın, söyleme dayanan bir tür olan lirik şiire yer vermemesi şaşırtıcı değildir. Ensonu, *Poetika* bütünüyle mimetik ve ayırıcı bir sanat olarak ve kısmen Sophokles'inki (özellikle *Kral Oidipus*) gibi örnekleri konu alan tragedyanın üstünlüğü üzerinedir. Öncelikle Antik Yunan'ın ansiklopedisi ve bir klasiği olan, antik şiirin babası Homeros, yaptığı benzetmelerle ve bazı bakımlardan tragedyayı öncelemesiyle el üstünde tutulmuştur. *Poetika*'nın komedyaya ayrılmış ikinci kitabı kaybolmuş olabilir (ama bu sadece bir varsayımdan ibaret). Bu kayıp, Batı kültürünü belirleyen (bilindiği gibi Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı da bunu vurguluyordu) komiğin trajik karşısında (ne yazık ki) ikinci sınıf kabul edilmesine yol açmıştır.

Aristoteles'in anlatıya verdiği başat konum, çağdaş kültürde bazı önemli anları akla getiriyor, ki bunlar anlatıya, kaçınılmaz biçimde tarihçiliğin

5) Anlatımcı ya da dramatik mimesis, temsilin nesnesine göre (ortalamaya göre iyi ya da kötü kişilikler) kiplik bakımından sınıflandırılmaya çalışıldığında dramatik etki yaratmak için trajediyi ya da komediyi, anlatımcı bir etki içinse epiği ve boş uzamı kullanır; ancak aşağı konuların anlatımcı şiiri yoktur ve bu boşluk geleceğin romanı tarafından doldurulacaktır.
6) G. Genette, *Finzione e dizione* (1991), (Parma: Pratiche, 1996).

(tartışmalı) anlatı kuramlarından psikanalizinkine, nörolojiden antropolojiye kadar, kimliğin oluşturulması işlevini yüklemişlerdir; paleontolog Stephen Jay Gould'un, artık *homo sapiens*'ten değil *homo narrator*'dan bahsetmemizi gerektiren bir sonuca ulaşması boşuna değil.[7] Paul Ricoeur'ün zaman ile anlatı arasındaki kuvvetli bağlar üzerine düşüncesi için *mythos*'un özellikle tutarlı ve bütünleştirici niteliği, gerçek zamanın kaotik parçalanmasına karşıt biçimde, bir çıkış noktası oluşturur; zamanın açmazları (Augustinus, Husserl, Heidegger), öyküleme ve 20. yüzyıl romanı (*Zamanın Peşinde*, *Bayan Dalloway*, *Büyülü Dağ*) üzerine düşünen filozoflar üzerinden bir bakış; Aristoteles bunu "heterojenin bireşimi" olarak tanımlar (Ricoeur aynı tanımı retorik bir betim olan metafor için kullanmıştır).[8]

İyi kurulmuş bir anlatının yeniden düzenlenmesiyle, bir cesedin görüntüsü gibi, gerçek hayatta üzüntü veren bir olay şiirsel kurguda hoşumuza gidebilir; buna pek çok örnek verilebilir, sadece yazın alanından da değil: Barok resimde pek sevilen vahşet sahneleri, *horror* filmleri ve çağdaş sanatta ıskartanın kullanımı. Aslında Rus biçimcilerin hoşlandıkları yabancılaşma ilkesi, Aristoteles'in *ksenikon* tanımından çok uzak değildir; dolayısıyla yoksul sanatta müzeye konmuş paslı bir demir parçası yoğun bir estetik deneyim üretebilir. Özellikle anlatımın yeniden düzenlenmesi sayesinde Aristotelesçi izleyici arınmanın nihai etkisine ulaşır, buradan bir tanıma varılamasa da (dilbilimciler olmayan şeyleri anlatmaya bayıldıkları için kütüphaneler varsayımlarla doludur), entelektüel açıklama ile uyandırılan duyguların arındırması arasında bir süreç olarak düşünülebilir. Yorumlama sorunu dışında, Aristotelesçi arınmanın, bu çok hayırhah muammanın, anlatılan öyküyle ve özellikle iki başat duyguyla –merhamet ve dehşet– özdeşleşmeden, estetik ve edebiyat kuramı tarihinde önemli bir rol üstlenegelmiş bir kavramdan, yani eşduyumdan doğduğunu vurgulamak önemlidir.

7) S. J. Gould, *So Near and Yet So Far*, "New York Review of Books" içinde, 41, 71, Ekim 1995.
8) P. Ricoeur, *Tempo e racconto* (1983-85), 3 cilt (Milano: Jaca Book, 1986-88); A.g.e.: *La metafora viva* (1978), (Milano: Jaca Book, 1981).

Her ihtimale karşın, Aristoteles'inkine karşı bir estetik kuram üretmenin faydasından, modernin zirvesine ve postmoderne kadar çağdaş kültüre taşınan, isimsiz (ya da başka bir isim altında) kalmaya yazgılı bir yazardan ve kesin olmayan (büyük ihtimalle imparatorluk çağının başlarından gelme) bir bilgiden de söz edelim. Calacteli Caecilius'un kayıp eserini çürütmek üzere yazılmış, Sahte Longinus'un denemesi *Yüce Üzerine* antik estetiğin arkaik katmanlarını bir araya getirmişti: Demokritos'un ve daha sonra Platon'un, ilahi coşku, esrime ve tutulum olarak esine bakışı ve Gorgias'ın sözün büyülü-şamancı gücü ve onun duygusal etkisi üzerine düşünceleri. Ancak, Stoacıların evrensellik anlayışlarından ve kendi çağlarına özgü (bunlar muhtemelen Horatius'un, antik estetiğin modern dönemde büyük başarı yakalayan üçüncü metni *Ars Poetica*'yı kaleme aldığı yıllardı) klasik yaklaşımdan da etkilenmişti.[9] Bunlardan, *Poetika*'da olduğu ve daha sonra yapısalcı poetikalarda olacağı gibi, yapısal bütünlüğe sahip kapalı bir metin değil, ilk kez, öznel deneyimi, olayı ve bağlamı yazınsal kuramın merkezine alan bir yapıt ortaya çıktı. Yapısökümcülerin, yapısalcı bilimciliğe taban tabana zıt yazınsal eleştirilerinde –hatta bazı duruşları Harold Bloom'un agnostik kuramını da akla getirmiyor değil– *yüce*'yi kendilerine mal etmeleri boşuna değil.[10] Ayrıca, Longinus, Aristoteles'ten farklı olarak, kalemi kuvvetli, yaratıcı bir edebiyat eleştirmenidir; yapısökümcüler, ilkiyle ikincisi, felsefeyle edebiyat, edebiyatla eleştiri arasındaki ayrımı yıkmayı savlamışlardır. Özel tartışmaların notları gibi tasarlanmış olan deneme, yazarın küçümseyici ve irkiltici notlarla dolu tarzıyla yazılmıştır; zaten aksi halde, yazarla özdeşleşerek, metni bütünüyle sahip çıkarak okuma fikrini savunmak mümkün olmazdı. Longinus, ensonu, çalışma nesnesinden kuvvetle etkilenmiş ilk eleştirmen-yazardır.

Aristoteles'le birlikte düşünme, akılcılık ile akıldışılık ya da nesnellik ile öznellik arasındaki basit karşıtlığa indirgenemez. Her ne kadar, çoğunlukla

9) Krş. G. Carchia, *Retorica del sublime* (Roma-Bari: Laterza, 1990).

10) Bloom, İtalyanca çevirinin sonsözünü onaylamıştır: G. Lombardo: Sahte Longinus, *Sul sublime* (1992), (Palermo: Aesthetica, 2007). Amerikan yapısökümcülüğünden başlayarak Longinus'un yeniden kullanımı için krş. G. H. Hartman vd., *La via al sublime. Sei saggi americani*, yay. haz. M. Brown, V. Fortunati ve G. Franci (Floransa: Alinea, 1987).

Neo-Romantik ve kaide-karşıtı açısından okunsa ve deha kuramının öncüsü kabul edilse bile (ki kısmen öyledir), Longinus hiç de sanatın ele geçmezliğini savunmuş değildir. Eğer, yüce, "ilahi gücüyle bize hükmeden ebedi enginliğe duyulan karşı konmaz arzu"dan (XXXV, 3, çeviri bana ait), yani sonsuzluk ve kozmosun kayıtsızlığı karşısında hissedilen bu tedirginlikten doğuyorsa, ki bu, antik bilinmezcilik kadar modern varoluşçuluğun da kaynağıdır, onun başarısı bu deneyimin sınırlı olduğunu söyleyebilmesinden (anlatılamazı anlatmaktan) ileri geliyor. Metinde, kişisel yetenek ile teknik beceri, *ingenium* ile *ars*, eş ölçüde değerli görülür; yüce kaynağı olarak tanımlanan beş kategoriden ilk ikisi –"büyük kavramlara doğru atılış" ile "esin dolu ve şiddetli tutku" (VIII)– doğuştandır, diğer üçü –figürlerin ayrıntılarıyla ele alınması; soylu anlatım; ağırbaşlı ve yüksek kompozisyon– çalışma yoluyla edinilir. Longinus, Giovanni Lombardo'nun tanımladığı gibi, en çok anlatımcı olandan başlayarak çizgisel akışı bozan biçimleri vurgulayıp böylece bir tür "tutkulu sözdizimi"ne ulaşarak, son kategoriye, diğerlerinin üstünde kabul ettiği kompozisyona (*synthesis*) en büyük yeri ayırır; ki bu, Sappho'nun kıskançlık üzerine ünlü od'unu yorumlarken, onu sevilen yabancılaşmadan şiirsel kompozisyona geçiş olarak tanımlarken özellikle belirgindir.[11]

20. yüzyılın estetiğine bakacak olursak, sözel olmayan iletişim biçimlerine yönelik Longinusçu bir ilgi görebiliriz; ölülerin uyandığı bölümde (*Odysseia*, XI) Akhilleus'un ordusundaki Odysseus'un acımasızca alt ettiği kahraman Aias'ın sessizliği buna örnek verilebilir; gönül okşayan, aldatıcı sözlere kulak asmadan uzaklaşan Homeros'un kahramanı zarif bir sessizlik, bütün sözlerden çok daha yüce bir sessizlik içinde uzaklaşır, der yazar (IX, 2).

Özgün sanat, aslında, çıkartma yoluyla yapılır. Longinus, uzun uzun, şişirilmiş kibarlıktan, çocuksuluktan ve boş esinden doğan sahte yüceyi anlatır. Onun estetik ideali, eyleme dönüşecek denli etkin bir sözcüktür: "Yahudilerin Yasası"ndan ("Işık olsun diye buyurdu ve ışık oldu, toprak olsun diye buyurdu ve toprak oldu", Yaradılış 1, 3-10, X, 10) alınma Kitabı Mukaddes'teki Yaradılış'ın *Fiat Lux*'ü gibi ya da Homeros'un korkunç ve etkileyici olayları görsel ve işitsel boyutlarıyla tasvir ettiği bazı bölümlerde (bir kısmı doğu kökenli olduğu için de seçilmiştir) olduğu gibi. Longinus,

11) G. Lombardo, *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime* (Modena: Mucchi, 1988), s. 103.

aslında, sanatlar arasındaki ilişkiye (Horatius'un ünlü *ut pictura poësis*'i Simonides'te de vardı) büyük önem verir. Genellikle müziğe yer verir, ve resimde, sanki doğalmış gibi (bir başka şanslı estetik öncül: sanatı saklamaktan oluşan sanat), eserden yayılıyormuş gibi görünen yüceyi ışığa mal eder. Öte yandan, onun yazıları bugüne kadar resimde ve mimaride önemli bir rol oynamıştır. Aias'ın sessizliğine dair okuduğumuz bu "sesten yoksun, soyunmuş" (IX, 2) düşüncenin yüceltilmesi, doğrudan doğruya 20. yüzyıl kavramsal yenilenmesinin poetikalarına aktarılır.[12]

Yücenin yakın ve çok yakın tarihli üstün başarısı, antik kavramı (bu arada, gördüğümüz gibi Longinus'un yeniliği bunu bir stilmiş gibi değil, davranış gibi benimsemesinde yatıyordu) ve Kant'ın üçüncü *Eleştirisi*'nde zirveye ulaşacak felsefi bir kategori olarak modern kuramı sadece retorik-edebiyat ekseninde değerlendiren yaygın eleştiriyi aşarak, bu fikrin uzun tarihini vurgulamaya olanak sağlar.[13] Antik Çağ'da hiç anılmamış ya da yankı bulmamış yüce kavramı, Ortaçağ'da açıkça bilinmiyordu, ama bu, bazı eserleri bu bağlamda değerlendirmeyi engellemez; örneğin Dante'nin *Cennet*'teki insanlık-ötesine geçişi ya da suyun sonsuzluğunu konu edişi (bunu saygıdeğer Piero Boitani yapmıştır).[14] Doğrudan doğruya yayılması ise, 1554 yılında Robortello'nun *editio princeps*'inden [ilk matbaa baskısı] hemen önce, bunu Farnese çevrelerine yayan, bu arada onun kökenlerini (az çok doğrudan) büyü ve gizem kültürüyle, Leonardo'nun düşüncesinde arayan Fulvio Orsini'nin Latince çevirisi ve, Antik Yunan uzmanları Pietro Vettore ile ardılı Ugolino Martelli (Agnolo Bronzino onun güzel bir portresini yapmıştır) sayesinde Rönesans'ta başlar.[15] Yüce kategorisinin Michelangelo'nun ha-

12) Genel bir bakış için bkz. P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria* (Bologna: Il Mulino, 1986).

13) Krş. L. Russo (yay. haz.), *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime* (Palermo: Aesthetica, 1987); E. Mattioli, *Interpretazioni dello Pseudo-Longino* (Modena: Mucchi, 1988); T. Kemeny ve E. Cotta Ramusino (yay. haz.), *Dicibilità del sublime* (Udine: Campanotto, 1990); B. Saint Girons, *Fiat lux. Une philosophie du sublime* (Paris: Quai Voltaire, 1993); G. Costa, *Il sublime e la magia. Da Dante a Tasso* (Napoli: Esi, 1994); F. Cuniberto, *Sublime*, G. Carchia ve P. D'Angelo (yay. haz.), *Dizionario di estetica* içinde (Roma-Bari: Laterza, 2008); B. Saint Girons, *Il sublime* (1993), (Bologna: Il Mulino, 2006); R. Bodei, *Paesaggi sublimi. L'uomo di fronte alla natura selvaggia* (Milano: Bompiani, 2008).

14) P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale* (1989), (Bologna: Il Mulino, 1991), özellikle son iki bölüm.

15) Krş. E. Mattioli, *Il suhlime e lo stile: suggestioni cinquecentesche*, Russo (yay. haz.), *Da Longino a Longino* içinde, a.e., s. 55-64; G. Costa, *Pietro Vettori, Ugolino Martelli e lo Pseudo Longino*, A.g.e. s. 65-80; Costa, *Il sublime e la magia*, a.e.

mileri tarafından desteklenmesi de kesinlikle boşuna değil (bu arada, Raffaello'ya göre bu kategori güzelin zıttıdır); bu sayede Caravaggio'nun ışık-gölge devrimini tam anlamıyla kavramak mümkün olur. Milton'ın *Yitik Cennet*'iyle (1674), (her şeyden önce, yüce bir metindir) aynı yıl yayınlanan ve önemli kuramsal düşünceler taşıyan Boileau'nun Fransızca çevirisi, Avrupa çapında (en azından inanıldığı gibi kelimenin modern anlamda ilk kez kullanılması değilse de, önemli bir gelişmedir) kesin bir kullanımı başlatacaktır. Yüce tarz ile tam ve hakiki yüce (ikincisi tek bir cümlede ya da figürde bütünüyle içerilebilir) arasında bir ayrım yapan Boileau için Longinus'un çevirisi, ünlü eseri *Arte Poetica*'da (yine 1674) ayrıntılarıyla ele aldığı Aristotelesçi ilkelerin panzehiri olarak değerlendirilmiştir.

Avrupa'da yücenin altın çağı, hiç kuşkusuz, kavramın, korkunç ve dehşetli deneyimle ve doğal manzaraya bakışla ilişkilendirmek için Klasik formel büyüklük anlamından çıkarıldığı 18. yüzyıldır. Edmund Burke *Inchiesta sul bello e il sublime*'de *[Güzel ve Yüce Üzerine Araştırma]* (1757) çağdaş İngiliz felsefesinin (en çok da Locke) öznelciliğini ve ampirizmini hissettiğiniz daha köktenci bir tanım yapar.[16] Yüce böylece boşluk, çöl, yalnızlık, gece, hareketsizlik, belirlenmemişlik, sürüngenlerin sürünmesi, çanların çalınması gibi duygulara ve duyumlara bağlı olumsuz bir keyfe (*pleasure* değil, *delight*) dönüşür. Bu, aklın kontrolünden kaçan ve benin yitimini uyaran görüngüler karşısında hissedilen dehşet ve şaşkınlık duygusudur; dekadan ve nihilist reddiyelerde temel rol oynayacak bir kendini ortadan kaldırmadır. Bu kuramlaştırmaya göre Kant'ın yücesi daha kontrollü ve rasyonel bir değişke sunar: *Güzel ve Yüce Üzerine Gözlemler*'de (1746) kadın ve erkek arasındaki tür ve görenek farkları antropolojik bir düzlemde incelendikten sonra, *Yargının Eleştirisi*'nde (1790), duygulardan ve kavramlardan bağımsız ve birbirinden kesinkes ayrı iki kategori düşüncenin yargı kuramında özümsenir. Güzel, hayal gücü ve anlak arasındaki uyumdan, yüce ise bunların çatışmasından ve sayısal (matematiksel yüce) olduğu denli doğal (dinamik yüce) olan sonsuza yönelmiş bir yetersizlik duygusundan doğar. Ancak bu yönsüzlük aşamasını öznenin yükselişi izler; bu, anlağın kendi sınırlarını kavrayabildiği olumlu bir aşamadır. Ensonu, bu,

16) E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime* (1757), yay. haz. G. Sertoli ve G. Miglietti (1987), (Palermo: Aesthetica, 1998²).

hoşlanma ile iğrenme arasında derin bir kararsızlığın ve en belirgin özelliği imkânsıza yönelmek olan bir gerilimin baskın olduğu yücelik modelidir. Schiller, bir yandan yüceyi (ya da en azından onun ikincil kavramlarından acıklı yüceyi) tragedya ile ilişkilendirerek Kantçı tasarımı dizgeleştirirken, bir yandan da Schelling *Sistema dell'idealismo trascendentale*'de *[Aşkınsal İdealizmin Dizgesi]* (1800), sonlu terimlerle ifade edilen sonsuzluk olduğu, dolayısıyla anlaşılabilir bir kategori olduğu düşünülen güzelle karşıtlığı ortadan kaldırır.[17] Gençliğinde Longinus'un yapıtını çalışan ve çeviren Hegel de sonsuzun temsil edilemezliğine bağlı, ama hep sembolik sanatın arkaik dönemiyle sınırlanan yücenin değerini büyük ölçüde indirger. Aslında Croce'nin, yanlış biçimde niceliksel ve totolojik olduğu için estetiğe yabancı olmakla suçladığı bu kavram, artık gözden düşmeye başlamış gibi görünüyor.[18] Ama aslında hiç de öyle değil. Romantik estetikten, özellikle Wordsworth, Coleridge ve Blake'in İngilizce şiirlerinde ya da Leopardi'nin ve Baudelaire'in eserlerinde, yüce fikri Friedrich Theodor Vischer'in kuramlarında olduğu gibi, sık sık pitoreskin üçüncü kutbu ya da madalyonun öbür yüzü, komik olarak önemli bir rol oynar;[19] bu arada, uçsuz bucaksız manzaraları mükemmelen yansıttığı düşünüldüğü için Amerika'da daha çok yayılmıştır (Wallace Stevens'ın ünlü şiirinin başlığı *The American Sublime*'dir).[20] 20. yüzyıl nihilistik gerilimi ve dilin ve temsilin sınırlarına ilişkin düşünceleriyle yüceyle arasında (Lyotard vurgulamıştır bunu) sayısız benzerlik bulmuştur; ki bu, kimi başat kavramlarla paralellik taşıyordu: Nietzsche'de Dionysos, Valéry'de şiirsel bilme, Otto'da kutsal, Freud'da tekinsiz, Benjamin'de aura, Bloom'da rekabet.[21] Görsel sanatlar

17) F. Schiller, *Sul Sublime. Del sublime, del patetico,* yay. haz. L. Reitani (1989), (Milano: Abscondita, 2003).

18) B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia* (1902), yay. haz. G. Galasso, (Milano: Adelphi, 1990), s. 100.

19) F. T. Vischer, *Il sublime e il comico. Contributi a una filosofia del bello* (1837), yay. haz. E. Tavani (Palermo: Aesthetica, 2000). 18. yüzyıl İngiliz yücesi üzerine ve Romantizme farklı yaklaşımlar için bkz. S. H. Monk, *Il sublime; teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento* (1960), giriş: G. Sertoli (Cenova: Marietti, 1991); T. Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (1976), yeni önsöz: H. Bloom (Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1986); J. B. Twitchell, *Romantic Horizons, Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1850* (Columbia: University of Missouri Press, 1983).

20) Krş. M. Arensberg (yay. haz.), *The American Sublime* (Albany, N.Y.: New York State University Press, 1986); R. Wilson, *American Sublime. The Genealogy of a Poetic Genre* (Madison: Wisconsin University Press, 1991).

21) Lyotard, Kantçı yüce ve postmodernin olumsuz ontolojisi üzerine çalışmıştır; son dönem düşünceleri için bkz. J. F. Lyotard, *Anima minima. Sul bello e il sublime,* yay. haz. F. Sossi (Parma: Pratiche, 1995).

alanında, Massimo Carboni haklı bir başarıya ulaşan kitabında Duchamp'ın *ready made*'ini, Maleviç'in sıfıra giden mutlak soyutlamasını, Barnett Newman'ın minimalizmini (Longinus'un *fiat lux*'ünden etkilenerek, "Yüce şimdidir" demiştir) yüce bakımından okuduysa, edebiyatta Kafka'dan Beckett'a kadar uzanan ya da temsilin sınırlarını (ve intiharın eşiğini) zorlayacak denli ilerleyen Sarah Kane'in trajik aşırılığına kadar pek çok çağdaş isim anılabilir.[22] Bu benzerlikler *splatter* ve *horror* gibi en aşağı türlere kadar genişletilebilir;* yüceyi tanımlayan zevk ile dehşet arasındaki örtüşmede, *body art*'ın ve bugün *posthuman*'ın, Cronenberg'in ve pek çoklarının sinemasıyla melezleşme vardır. Tam da çağdaş sanatta bedenin fetişleştirilmesi ve özellikle Duane Hanson'ın figürlerinin mükemmel temsillerindeki yüzeysel parlaklıkla ürettiği gerçekliğin çözülmesi duygusu, Fredric Jameson'ı dehşet salıcı olanla hayranlık uyandırıcı olan arasında bir belirsizliğe sahip, (daha sonra söz edeceğimiz *camp* kavramının yerine) histerik yüce kavramını ortaya atmaya itmiştir.[23]

Poetika ve Retorik

Longinus'un ileri sürdüğü öznel deneyimin değerli kılınması, uzun süre tek bir örnek olarak kalacaktır. Oysa, uzun yıllar boyu, edebiyat üzerine düşünme, skolastik ve estetik eğitimin temelinde yatan retorikle yakın ilişki içinde, kompozisyona yönelik temel kuralları anlatan el kitaplarının ve incelemelerin hazırlanmasında az çok kesin bir kurallar bütünü oluşturmuştu. Bu kapsamlı, ve dolayısıyla çok çeşitli üretime, ilk başta doğrudan olmasa da, Aristotelesçi paradigmaya bağlı olmak kadar; ampirik ve elle tutulur hedefiyle şairin adı da katkıda bulunmuştur. Henüz Antik Çağ'da, Horatius, apaçık bir Aristotelesçi tavır sergilese de, *Poetika*'nın metnini bilmiyordu, ama tiyatroya ve tragedyaya büyük önem verecekti; ne ki, ikincisi, Augustus döneminde yeniden canlanmasına boşu boşuna uğraşılan düşmüş bir türdü. Onun iki büyük kuramsal metni ve özellikle *Ars*

22) M. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee* (1993), (Roma: Cooper-Castelvecchi, 2003[4]).

* *horror* (İng.) korku filmi; *splatter* (İng.), korku filmlerinin kanlı versiyonu (ç.n.).

23) F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), yazarın İtalyanca baskıya önsözü, sonsöz: D. Giglioli (Roma: Fazi, 2007), s. 49-54.

Poetika, pratik ilkelerde, militan nitelikleri bakımından da Aristotelesçi kavramların sağlamlaştırılmasına yol açmıştır; bu kavramlarda, eleştiriye ve estetiğe yönelik yoğun tartışmalarla canlanan Augustus döneminin yüksek edebiyat iklimi hissedilir. Horatius, aslında genç yazarlar için –ki modernitede Boileau'dan Max Jacob'a, Gide'den Carver'a ve yaratıcı yazının daha yakın tarihli okullarına dek geniş bir izleyici bulacaktır– pratik tavsiyeler biçimindeki inceleme türünü başlatır. Öte yandan, Batı edebiyatında poetika kavramı, tartışmalı ve siyasi göndermelerden de bağımsız olmayan ideolojik bir program niteliğine sahiptir.[24] *Poetika*'nın Horatiusçu yankısı, üç tarz arasındaki ayrımı (Vergilius'un üç eserine karşılık gelen yüce, vasat ve aşağı), yetenek (*ingenium*) ile teknik (*ars*) arasındaki yakın bağla, kullanışlı ile hoşa gideni (*docere* ve *delectare*), açıklamayla hazzı birleştirebilen halkı etkileme fikrinin örtüşmesini Batı modernitesine taşımasıyla hayli ölçüsüz olacaktır. Yazınsal kuram ve pratik tarihi bakımından daha önemlisi Horatius'un Aristoteles'in anahtar kavramı mimesise yaptığı katkıdır; yani sadece gerçekliğe değil, daha önceki edebiyata da yönelmiş taklit, yani taklidin taklidi, ikinci dereceden edebiyat, ya da daha şanslı bir terimle söyleyecek olursak metinlerarasılık. Böylece taklitten ziyade rekabete dayanan, genel kurallara uygun (kanonik) metinlere meydan okuyan Klasik estetik doğdu.

Geç Antik Çağ'ın ve Ortaçağ'ın bin yıllık estetiği, aynı ilkelerin tekrarlanmasına indirgenemez elbette; ama bazı temel ilkeler (*claritas*, oran, kutsal evrenin yüceltilmesine ve ahlakın yapılandırılmasına bağlı güzel fikri) şaşırtıcı bir süreklilik göstermiştir; her zaman olduğu gibi –tüketicisinin rolünü vurgulayan, estetik deneyimin itici gücü olarak kayıtsızlık– en önemli keşifler hayli tuhaf kişilerden ve şairler pratiğinden (Augustus, Johannes Scotus Erigena, Dante) gelmiştir.[25] Normlarla uygulamalar arasındaki bu gerilim Aristoteles'in doğrudan bilgisine geri dönülen evrede daha belirleyicidir. *Poetika*, 1256 yılında Hermannus Alemannus tarafından Latince'ye aktarılan İbn Rüşd'ün yorumları aracılığıyla 12. yüzyıldan başlayarak Ortaçağ'da dolayıma girdikten sonra, 1498 yılında hümanist

24) Krş. S. Catucci, *Poetica*, Carchia ve D'Angelo (yay. haz.), *Dizionario di estetica* içinde, a.e.
25) Bkz. bir klasik olan W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* (1960-68). II: *L'estetica medievale* (Torino: Einaudi, 1979); M. Fumagalli Beonio Bocchieri, *L'estetica medievale* (Bologna: Il Mulino, 2002).

Giorgio Valla'nın Latince çevirisinde, ayrıca 1508 yılında Aldo Manuzio'nun yayına hazırladığı baskıyla ve son olarak 1549 yılında Bernardo Segni'nin günlük dile çevirmesiyle edebiyat sahnesine geri döner. İki yüzyıldan fazla bir zaman, 18. yüzyılın ortasına kadar edebiyat üzerine kuramsal düşünceler, pratiğin merkezin dışına düşmüş olmasına ve serbest yorum ile metne bağlı yorum arasında bariz bir fark olmasına karşın, yetkesi hemen hiç tartışmasız kabul edilen (Fracastoro'nun eseri *Naugerius*'ta olduğu gibi, çoğunlukla büyük ölçüde Platon'dan etkilenerek) Aristoteles üzerine bitmez tükenmez bir yorum olarak ortaya çıkmıştır.[26] İster bağımsız incelemeler isterse yorum biçiminde olsun, bir tragedya, komedya ya da epik şiir yazmanın kurallarına dair sayısız yapıtta, şövalyelik romanı gibi yeni türlerin Aristotelesçi dizgeye nasıl dahil edileceğine ya da şiirin amacının zevk mi eğitim mi olması gerektiğine dair tartışmalar birbirini izlemiştir. Bu üretimin ne kadarının, yazınsal estetiğin, zayıf olsa da sınırlarından içeri girebileceğini ya da az çok militan edebiyat eleştirisi ya da *Poetika*'nın alımlanması tarihinin parçası olarak düşünülmesi gerektiğini söylemek kolay değil. Ama kimi zaman açıkça Aristotelesçi söyleme karşı çıkarak temel estetik fikirler geliştiren eserler de vardır; örneğin Francesco Robortello'nun yorumu (1548) edebiyat kuramında 19. yüzyılın gerçekçiliğine ve doğalcılığına kadar merkezi bir rol oynayacak olan gerçeğe benzerlik kavramını vurgular; Giulio Cesare Scaligero'nun kısa sürede genel kural haline gelen *Poetika*'sı (1561) kimi zaman özellikle tragedyanın ahlaki yapıyı yüceltmeye yönelik, ki Aristoteles bunu anlatımın mantığına bağlamıştı, beş unsurundan biri olan karakterin önemi bakımından antik modele ters düşmekle birlikte, tutarlı bir dizge ortaya koymuştur. Anlatı ile psikolojik karakter yaratma arasındaki ilişki, yazınsal kuram tarihinde önemli bir tema olarak gelişecek olsa da, örneğin Henry James, olay örgüsünün Aristotelesçi vurgusunu altüst edecektir. Etkileri ve ulaşmak istediği hedefler bakımından, Ludovico Castelveltro'nun, halk yığınları için teatral şiirin hedonistik amacını vurguladığı açıklamalı çevirisi (1570) anımsanmaya değer. Castelveltro'ya göre, Aristoteles'in sadece önermiş ya da hedeflemiş olduğu (ikincisinden hiçbir yerde bahsedilmez) ve tragedyanın üzerine kurulduğu, dogma kabul

26) Özellikle, Platoncu idealara bağlı evren kavramı için bkz. Bu metnin poetika tarihindeki yeri için krş. R. Barilli, *Poetica e retorica* (1969), (Milano: Mursia, 1984). Genel bir tarihsel çerçeve için krş. H. Wiegmann, *Geschichte der Poetik* (Stuttgart: Metzler, 1977); C. Segre, *Poetica*, A.g.e., *Avviamento all'analisi del testo letterario* içinde (Torino: Einaudi, 1985), s. 280-306.

edilmiş, zaman, yer ve olayın kötü ünlü üç birliği, tutarlı ve herkesin anlayabileceği eserlerin yaratılmasına yarayacak ve böylece, organik bütünlük, iletişimsel verim elde etmeye yarayan bir araca dönüşecektir.[27] Ensonu, İspanyol Rönesansı'nın başyapıtı López Pinchano'nun *Filosofia poetica antica [Antik Poetika Felsefesi]* (1596) gibi ya da Martin Opitz'in katı bir akılcı biçimcilikle ele aldığı *Libro della poetica tedesca [Alman Poetikası Kitabı]* (1624) gibi poetika incelemelerinin ulusal tiyatroların gelişmesini destekleyen rolü unutulmamalıdır.

16. yüzyılın sonunda ve daha çok da 17. yüzyılda poetika uygulamaları giderek serbest ve deneysel bir nitelik kazanır. Maniyerizm ve Barok, Aristoteles'in bütünlük ve taklit ideallerinden uzak, anti-Klasik anlatımcı yaklaşımlar geliştirir. Dolayısıyla, Aristoteles'in yetkesine karşı, araştırmacılardan değil, bizzat kendi etkinlikleri üzerine düşünen sanatçılardan gelen bir tepki de vardır (bilimsel araştırma alanında olduğu gibi, Galileo'yu düşünmek yeterlidir bunun için). Bu, genellikle, Battista Guarini'nin polemiklere yol açan pastoral trajikomik başyapıtı *Il pastor fido [İnançlı Çoban]* (1590) gibi yeni ve melez türlerin doğuşuna yakından bağlı bir tepkidir. Belki de poetika kurallarına karşı en yüksek ses, eserlerinin tümünde panteistik ve sonsuz bir bakış öne sürerek, sonlu ve bölünmüş Aristotelesçi evren fikrine karşı çıkan bir filozoftan, Giordano Bruno'dan çıkar. Bruno, *De gli eroici furori [Kahramanlık Tutkuları Üzerine]* (1585) diyaloğunda neredeyse erken Romantik bir vurguyla, kuralların şiirden çıktığını, tam tersi olmadığını, ve Aristoteles'in, ancak bu kurallar olmadan şiir yazamayacak olanların işine yarayabileceğini öne sürer. Diyalog Londra'da yazılmış; ve taklit, tragedyanın önceliği ve şiirin tarihe üstünlüğü gibi kimi Aristotelesçi anahtar kavramları gözeten, şiirin kutsal bir esin fikrinden doğduğuna pek sıcak bakmayan Avrupalı bir Protestana, Rönesansçı şiirlerin paradoksal ve ironik bir değişkesi olan *Elogio della Poesia*'nın *[Şiire Övgü]* (1595, ölümünden sonra) yazarı Sir Philip Sidney'ye adanmıştır.[28] Kuram ile pratik arasındaki bu gerilimin paradigmatik bir örneği, bütün hayatını eserlerinin biçim, ahlak ve öğreti bakımından doğruluğu sorununa adamış, böylece

27) Başat diğer metinler için bu geniş seçkiden yararlanabilirsiniz: B. Weinberg (yay. haz.), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, 4 cilt (Roma-Bari: Laterza, 1970-74).
28) Bkz. M. Pustianaz'ın hazırladığı İtalyanca baskı (Cenova: Il melangolo, 1989).

kompozisyon pratiğini aşan ve kuramsal metinlerinde, özellikle *Discorsi del poema eroico*'da *[Kahramanlık Şiirinin Söylemleri]* (1587), açıkça yeni Aristotelesçi bir tavır sergilemiş olan Torquato Tasso'dur.

Fransa'da, 17. yüzyılda, yani mutlakiyet çağının zirvesinde, aristokratik ve yüksek bir toplum bağlamında, tutkuları aklın kontrolüne veren Kartezyen felsefenin akılcılığını Aristotelesçi kurallarla karşılaştıran bir Klasik tiyatro öne çıkar. Bu Klasizmin kuramsal metni, yüceyle ilgili olarak sözünü ettiğimiz Boileau'nun denemesi *L'arte poetica*'dır *[Poetika Sanatı]* (1674); onun daha yüksek yapıtları Jean Racine'in tragedyaları üzerinedir. Ancak, 16. yüzyılın şiirsel zenginliğini yaşamamış olan Fransa'da, bu kuvvetli Aristotelesçilik güçlenmeden önce, Pierre Corneille'in trajikomik eseri *Le Cid*'le (1637) ilgili polemiklerden doğan dramatik birlik üzerine uzun kuramsal tartışmalar yapılmıştı; bunun melez bir türe ait olmanın yanında, pek güvenilmez ve az ahlaklı, düzensiz olduğu düşünülen ve büyük başarı kazanmış bir yapıt olması boşuna değildir. Yazar, gerçeğe benzerlik tutkusundan ve ahlaki unsurlardan yana eksikliğini, karşı çıkmasa da serbest bir tarzda yorumladığı Aristoteles'in yetkesinden dem vurarak, cesaretle savunur. Corneille, ensonu, olgunluk döneminin kuramsal metni *Discorso sull'utilità e le parti della poesia drammatica*'da *[Yararcılık Söylemi ve Dramatik Şiirin Unsurları]* (1660), bir tiyatro insanı olarak eylem birliği ya da gerçeğe benzerlik gibi bazı Aristotelesçi kuralları vurgulamaktan dolayı duyduğu rahatsızlığı ifade edecektir.

Poetikanın, hep daha etkili ve özerk bir yazınsal eleştiriyi benimseyerek Aristotelesçi modelden ve normatif takıntıdan tamamen kopması ancak Aydınlanma devrimiyle mümkün olur. Bu bağlamda önemli figürlerden biri Lessing'dir. *Drammaturgo di Amburgo*'da *[Hamburg Dramaturjisi]* (1767-69), Aristotelesçi kurallardan uzak olsa da, gerçekçiliğiyle yine de onun ruhuna yakın duran Shakespeare'in karmaşık ve çok yönlü dramaturjisiyle ona karşı çıkarak Fransız Klasizmiyle ve üç birlik kuralıyla düpedüz savaşır, yeni kurulan Hamburg ulusal tiyatrosu için tiyatro üzerine görüşlerini aktarır. Lessing'in anti-Klasizmi *Poetika*'yı büsbütün yoksaydığı anlamına gelmez; tam tersine onu modern deneyimle zenginleşmiş, yeni, daha derin ve dinamik bir okumanın yolunu açan "Eukleides'in *Elementler*'ine (CI-CIV) eşdeğer nitelikte, yanılgıya yer vermeyen bir eser" olarak görür. Sanatçının

yaratıcı özgürlüğü, katı kurallarla dizginlenmemeli, ama kontrol edilmelidir; onun Aydınlanmacı kişiliği, Romantizmin şafağındaki köktenci kuralları yadsımasına izin vermez. Lessing, aynı biçimde, *Laokoon*'da (1766) hayli zengin ve ayrıntılı (örneğin Homeros'un uzgörüsü üzerine) bir inceleme ve görsel ile sözel, aynı andalık ile ardışıklık, durağanlık ile dinamizm arasındaki karşıtlık üzerinden resim ile şiir arasında Horatiusçu bir benzerliği ve Du Bos'nun, hayal gücünün üreteci olarak ikincinin üstünlüğü kuramını savunur (bu argüman sinema ile roman düşünüldüğünde bugünün tipik bakışına yakındır); Lessing, daha sonra, zaman içinde karşılaştırmalı estetiğe ve bugün medyalar arası araştırmaya dönüşecek olan sanatları ele alarak bunun önünü açar.

Romantik estetikte, kuralların belirlenmesine karşı çıkan bir Platonculuk yaygınlaştıktan sonra poetika gerçek deha efsanesine karşı çıkarak teknik özelliklerle yaratıcı özgürlüğü uzlaştırmaya çalışan, ki bu Baudelaire'in ve Sembolizm akımının da destekleyeceği bir görüştür, Edgar Allan Poe'nun kuramsal metinleriyle zirvesine ulaşır. 20. yüzyılda poetika nosyonu, hem tarihi avangard programlara hem de çeşitli akımlarla öne çıkan edebiyat bilimi projelerine dayanarak büyük ölçüde gelişir: Rus biçimciler (avangardlara çok yakındır), görüngübilim –Emil Staiger'in *Fondamenti della poetica*'sı *[Poetikanın Temelleri]* örneğin üç büyük türün (lirik, epik ve dramatik) özünü tanımlamayı amaçlar–, yapısalcılık, yeni-retorik.[29] Hem avangard ile geleneksel arasındaki ayrımın hem de genel bir bilimsel edebiyat kuramı ütopyasının sonunun geldiği günümüzde, 20. yüzyılın çeşitli poetikaları arasında muhtemelen en çok da Luciano Anceschi'ninki öne çıkar (kaçınılmaz olarak genele yayılmıştır): yani her eserin, her metnin, her sanatsal yapmanın anlatımcı somut stratejisinde, az çok edebiyata özgü bir bakış taşıdığı fikri.[30]

29) E. Staiger, *Fondamenti della poetica* (1946), (Milano: Mursia, 1979).
30) L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* (1962), güncellenmiş ve geliştirilmiş yeni baskı: yay. haz. L. Vetri, (Venedik: Marsilio, 1990), özellikle *Conclusioni teoriche*, s. 263-280; ve ayrıca A.g.e., *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica* (Torino: Einaudi, 1989).

II.

Romantik Devrim ve Etkileri

Romantizm: Fragman, İroni, Sonsuz

Eğer endüstriyel devrim bizim post-endüstriyel gözlerimize, nesnel dünyada olduğu kadar ideolojik bakımdan da modernitenin başlangıcını belirleyen net bir ayrım gibi geliyorsa, aynı dönemsel kırılma edebiyat alanında 18. ve 19. yüzyıllar arasındaki incelikli geçişte, daha önceki pek çoklarının yanı sıra, Baumgarten, Vico ve Kant ile estetiğin özerk bir felsefe disiplini olarak doğduğu ana karşılık gelir. Romantik devrim, yazınsal kuramı ve pratiği geri döndürülemez biçimde ve kesinkes değiştirdi; bugün bile biz onun çocuklarıyız. Aslında, Romantik değiliz diyemeyiz.[1] Bu, edebiyat görüngüsünün coğrafi ve tarihi boyutunu bile ilgilendiren, artık sadece örnek alınan kültürün ve çağın (özellikle Yunan-Roma Antik Çağı) normlarına uyarlamaktan ibaret olmayan, ama özgür yaratımla eleştirel düşünüşten oluşan bir yumakta, farklı bakış açılarını birbiriyle ilişkilendiren bir devrimdir. Herder'in Aydınlanma karşıtı tartışmalı yapıtı (*Ancora una filosofia della storia*, 1774) *[Yine Bir Tarih Felsefesi]* bir yandan Ortaçağ uygarlığının değerini bir yandan da Mısır, İran, Hindistan ve genel olarak bütün doğunun sanatsal üretimlerinin özerkliğini ortaya koyar;[2] onun açtığı yoldan giden Wackenroder *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*'de *[Sanatse-*

1) Krş. S. Givone, *Storia dell'estetica* (Roma-Bari: Laterza, 1988), bölüm II; P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo* (Bologna: Il Mulino, 1997). Almanlardan başlayarak 20. yüzyılın D'Annunzio, Valéry, Benjamin ve Proust gibi kişiliklerine kadar Romantik estetiğin öne çıkan değeri üzerine krş. F. Rella, *L'estetica del romanticismo* (Roma: Donzelli, 1997). Ayrıca şu antolojiye bkz. P. Lacoue-Labarthe ve J. L. Nancy (yay. haz.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Seuil, 1978). Genel olarak benzerlik üzerine kurulan klasik bilmeyi aşan bir epistemolojik kırılma üzerine krş. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), (Milano: Rizzoli, 2001) [Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay (Ankara: İmge, 1994)].

2) J. G. Herder, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità* (1774), yay. haz. F. Venturi (1951), (Torino: Einaudi, 1981).

ver Bir Keşişin İç Dökülüşleri] (1796), bizimkinden çok uzak kültürlerde ve çağlarda doğmuş sanat eserlerine büyük bir hoşgörüyle yaklaşır.[3] Bunlar, Ortaçağ'ın ve Doğu'nun, arka planda ya da tema olarak pek çok Avrupalı yazar tarafından (Novalis, Tieck, Hölderlin, Hoffmann, Scott, Hugo, Gautier, Nerval ve diğerleri) çeşitli eserlerde, anlatı ve şiirde edebi bakımdan yeniden kullanılmasına ve aynı zamanda Ortaçağ sanatı kadar Doğu mitolojisinin ve dillerinin de (özellikle ikinci Romantizmde: Görres, Creuzer ve Schelling) bilimsel biçimde araştırılmasına ortam hazırlar.[4] Daha önce göz ardı edilmiş bu tarihi dönemlerin ve coğrafyanın öne çıkarılması, Neo-Klasizme duyulan basit bir tepki olmadığı gibi Yunan Antik Çağı'nın değerini azımsamak anlamına da gelmez; bunlar Fransa'da ve İtalya'da Klasikler ile Romantikler arasında mitolojinin kullanımına dair bu basitleştirilmiş metni savunmaya yönelik polemiklerdi. Aslında, Romantizmin daha erken ortaya çıktığı ve daha radikal olduğu Almanya'da, Weimar Klasizmi ile Goethe ve Schiller arasındaki ilişki hiç de keskin bir karşıtlık değil, diyalog ve zaman zaman örtüşme biçimindeydi. Romantiklerin tartışmalı hedefleri, hiç kuşkusuz, Klasik Yunanlar değildi; onlar, kendiliğinden ve ilksel (Schiller'in ünlü ikili ayrımına göre "saf") sanatın ifadesi olarak görülüyor ve Doğu'yla ilişkiye, egzotik ve Dionysosçu unsurlara yer veren yeni bir perspektifin açıldığı çalışmalara konu oluyorlardı.[5] Asıl hedef, sanatsal yaratıcılığın ruhu olan geleceğe yönelik açık planlamayı olanaksız kılarak antik edebiyattan bağımsız bir kurallar bütünü oluşturan Fransız Klasizmiydi; "Şiirin tanımı, olmuş olanı ve gerçekte olanı değil, sadece olması gerekeni belirleyebilir; aksi halde, şiir, yapay biçimde, belli bir zamanda ve belli bir yerde böyle

3) W. H. Wackenroder, *Alcune parole sulla universalità, la tolleranza e l'amore umano nell'arte*, A.g.e., *Scritti di poesia e di estetica* içinde (Torino: Bollati Boringhieri, 1993), s. 27-31, burada ayağını bastığı yerin dünyanın merkezi olduğunu düşünenlere karşı bir polemik yürütülüyor: "Yerli olduğu ve bizim dilimizi konuşmadığı için Yerli lanetlenmeli mi? Yananınki gibi tapınaklar yapmadığı için Ortaçağ lanetlenmeli mi?" (s. 29).

4) Son üç yüzyılda sanatlar konusunda Doğuyla ilişkiler üzerine krş. P. Amalfitano ve L. Innocenti (yay. haz.), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali*, 2 cilt (Roma: Bulzoni, 2007), ve özellikle cilt I, kısım 2, *Visioni romantiche dell'Oriente*, ve L. Zagari, *Il fascino del primitivo e il mistero della complessità. L'Oriente nella letteratura dell'età di Goethe*, s. 277-320.

5) F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), İt. çev. C. Baseggio (Milano: Tea, 1993); Schillerci ikilik, o yıllarda savunulan antik ile modern arasındaki gibi tarihsel değil tipolojiktir ve şurada da ele alınmıştır: F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1797), İt. çev. A. Lavagetto (Napoli: Guida, 1988).

tanımlanan şeye dönüşür."[6] "Athenaeum"dan bu fragman, Romantik estetikte planlamanın önemini ortaya koymanın yanında, tarihselleştirmenin, sanatın tanımını sorunsuz biçimde "belli bir zamanda ve belli bir yerde" olarak yapacak olan, öznelcilik ve Neo-Pragmatizm gibi, 20. yüzyılın bazı akımları için tipik olan toptan göreciliği nasıl gerektirmediğini de gösterir.

Romantiklerin yazınsal kuramı dayandırdıkları temel yenilik sadece tarihselleştirme değildir. Onlar, artık dışarıdan yapılan bir tanımlama ve sınıflandırma değil, doğrudan bir özdeşleşmeye dönüşmesi gereken yazınsal metinlerle eleştiri arasındaki ilişki üzerine derinlemesine düşündüler. Bununla, kuramsal bakışın terk edildiği ve yaratıcı bir eleştirinin doğuşuyla basit bir şiirsel kolaylığa düşüldüğü söylenemez. Sadece birinci Romantizmde, Wackenroder'in daha önce söz ettiğimiz eseri *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*'de belirtildiği gibi, kısmen meydana gelir bu, ve sanatsal deha fikri, yeni özerk eserlerle kaydedilebilen (modern kültürde geniş yankı bulacak olan, neredeyse uğursuz diyeceğim bir fikir) ele geçmez temel bir görüngü olarak açıklanır. Belki de en derin ve Alman Romantikleri arasında en yaratıcı olan Friedrich Schlegel'in durumu çok daha karmaşıktır; Paolo D'Angelo'nun ileri sürdüğü gibi, onun için "eleştiri, eserin *gelişmesi* ve kendini *tamamlamasıdır*;"[7] onu yeniden yapılandırabilmeli, dönüştürebilmeli, yeni deneyimlerin temeli kılabilmelidir. Eleştirmek, aslında "bir yazarı, onun kendisini anladığından daha iyi anlamak"[8] demektir; daha sonra hem psikanalizin geliştireceği bilinçdışı yaratıcılık kavramı, hem de alımlama estetiğinin savunacağı yaratıcı okur kavramını içeren hayli etkili bir tanım bu. Yapıt, eleştiriyle ömrü uzayan ve gelişen, kesinlikle bireysel bir organizmadır.

Ancak tersi bir akımı vurgulamak da önemli: romantik şiir, yani şiirin şiiri, bir kendine bakışı, hep bir eleştiri unsuru içerir; ki Schlegel bunu *aşkınsal şiir* olarak tanımlar. Bu durumda da, Romantizmin halk arasındaki imgesi, onun devrimci önemini ortadan kaldırıyor. Romantikler, sanatsal yaratımın

6) F. Schlegel, *Frammenti dell' "Athenaeum"*, A.g.e., *Frammenti critici e poetici* içinde, yay. haz. M. Cometa (Torino: Einaudi, 1998), No. 114.
7) D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, a.e., s. 167.
8) F. Schlegel, *Frammenti sulla poesia e sulla letteratura*, A.g.e. *Frammenti critici e poetici* içinde, a.e., No. 992.

dolaysız ve kontrolsüz bir süreç, öznel duygulardan bağışık bir boşalım olduğunu iddia etmiyorlardı; onların Dionysosçu coşkuyla dolu estetiği (daha özgün Dionysosçulukta olduğu gibi) incelikli bir düşünme anıyla yakından ilgilidir. Düşünür Schelling, ikisi arasındaki çözülmez iç içeliği vurgulayarak *şiiri* bilinçdışı, ilk unsur, *sanatı* ise bilinçli, ikinci unsur olarak tanımlar;[9] *Ballate liriche*'nin *[Lirik Baladlar] Önsöz*'ünde verdiği ünlü tanımda şiirin duygularla dolup taşmak olduğunu söyleyen şair William Wordsworth, onu "bir duygunun sessizce yeniden yaşanması" olarak etkili sözlerle yeniden tanımlama yoluna gider.[10] Genel olarak söyleyecek olursak, düşünüş anı, bu sayede daha geniş bir estetik kategoriye dönüşen, önemli bir retorik figürle ilişkilendirilir: ironiyle.

İroninin retorik anlamından uzak (bir şeyin doğru olduğunu tersini söyleyerek ifade etmek: klasik örnek, yağmurlu bir günde "Hava ne güzel" demektir), göndergesel anlamına daha yakın, dolayısıyla, doğrudan doğruya Sokrates felsefesinden esinlenen Romantik ironi sanatçının bir bilinç anını temsil eder:[11] yaratıcı coşkunun terk edilmesini dengeleyen ve antik komedyada yaygın olan sahne yanılsamasında bir kırılmayı çağrıştıran (parabasis),* kendi etkinliğinden komik bir kopuş. İroni kategorisi rapsodik ve hafif bir okumaya gönderen, hep daha üst-yazınsal çağrışımlara sahiptir: kurgu, kıvraklık, bezeme ve en çok da *Witz*,** yani tinin mottosu, nükte, Freud'un edebiyat kuramı açısından zengin ünlü denemesinin konusu olacak, Jean Paul'ün mizah kuramını dayandırdığı tutum.[12] Bunların tümü Romantiklerin poetikası için temel önemde olan nüvenin, sonlu ile sonsuz arasındaki ilişkiye meydan okumalarının temel unsurlarıdır. Solger'ın asıl

9) F. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), İt. çev. M. Losacco (Bari: Laterza, 1926), s. 305.

10) W. Wordsworth, *Ballate liriche*'ye giriş, A.g.e., *Sul Sublime e sulla poesia* içinde, İt. çev. M. Bacigalupo ve F. Nasi (Floransa: Alinea, 1992), s. 143 ve 126.

11) Filmlerin sonuna konulan "gerçek kişi ve olaylara yapılan göndermeler tamamen rastlansaldır" türünden ifadelerin iki anlamı olabilir; göndermelerin açık olduğu politik bir filmin sonunda tam tersi anlamın kastedildiği bir ironi, gerçeklikten bütünüyle kopuk fantastik bir filmin sonundaysa alıntısal bir ironi ortaya çıkacaktır; genel bir fikir edinmek için bkz. M. Mizzau, *L'ironia* (Milano: Feltrinelli, 1984).

* *Parabasis* (Yun.) Antik Yunan komedyasında, aktörlerin sahneyi terk ettiği ve koronun doğrudan izleyiciye seslendiği bölüm (ç.n.).

** *Witz* (Alm.) şaka (ç.n.).

12) Jean Paul, *Il comico, l'umorismo, l'arguzia*, yay. haz. E. Spedicato (Padova: Il Poligrafo, 1994); S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), A.g.e., *Opere* içinde, cilt V (Torino: Bollati Boringhieri, 1989); C. D'Angeli ve G. Paduano, *Il comico* (Bologna: Il Mulino, 1999).

olarak trajik bakışında güzellik, sonlu çevrene ait olan insan için ulaşılamaz ve kutsal bir şey, ironi ise asla komikle sınırlı olmayan, bu çözülemez zıtlığı en iyi biçimde ifade edebilen yordamdır.[13] Friedrich Schlegel'in, felsefi düşünme biçimi olarak fragmanı seçmesinin nedeni de budur. Fragman, hazırlanacak organik bir esere düşülmüş notlar olarak değil, tamamen özerk bir kısa form olarak düşünülür; bunun nedeni, sonsuz bütünlüğe yönelik ütopik bir gerilimi, dizgenin imkânsızlığını da yansıtan bir araştırma biçimi olmasıdır. Romantik estetik, böylece, 20. yüzyılın edebiyatını ve felsefesini büyük ölçüde belirleyen tamamlanmamışlık poetikasını açıkça önceleyerek bugüne değin uzanır. Bütün Romantik estetik, genellikle şiir ile düzyazı, kuramsal metin ile anlatı, otobiyografi ile (ve metin-benzeri ile metin-öncesi de dahil olmak üzere) öyküleme arasındaki örtüşmeyle birlikte akıcı metin biçimlerine dönüşür: yayınlanmamış kapsamlı malzeme bir yana, mektuplar, günlükler, diyaloglar, önsözler. Postmodern pratikleri ve kuramları önceleyen, yaygın ve açık bir metinsellik fikri.

Sanatçının sonludan sonsuzu elde etme, temsil edilemezi temsil etme kapasitesi (bugün bilinçdışının bütünlüklü bir mantığını oluşturma diyebiliyoruz), Alman Romantikler tarafından *hayal gücü*nün (*Einbildungskraft*) zıttı, uzam-zamansal ardışıklığa daha bağlı ve daha üretken *fantezi* (*Phantasie*) olarak tanımlanır; bu zıtlık, İngiliz Romantikler, ve özellikle, bireysel deneyim olarak anlaşılan egodan ve her tür bilimsel reçeteden özgürleşmeyi savunan felsefi eleştiri ile şiirin iç içe geçtiği gizemli başlığından itibaren *Biographia literaria*'da *[Yazınsal Biyografi]* sözellikle dolu bir otobiyografik karışımda Coleridge tarafından daha da geliştirildi[14] – ama bir anlam kayması da kaçınılmazdı; burada olumlu unsur hayal gücüyken (*imagination*), fantezi (*fancy*) daha akılcı ve daha az yaratıcı melekeydi. Edebiyata yüzyıllarca hâkim olan ve yazarın dış dünya temsilindeki mimetik bakış böylece altüst olduktan sonra, şimdi sıra kendi içsel imgesini dışa

13) Biraz da Hegel'in gölgesinde kalmış bu büyük idealist düşünürün kuramsal metnini diyalog biçiminde kaleme almış olması boşuna değil: K. W. F. Solger, *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte* (1815), (Brescia: Morcelliana, 2004); ayrıca bkz. *Lezioni di estetica*, yay. haz. G. Pinna (Palermo: Aesthetica, 1995), ölümünden sonra (1829).

14) S. T. Coleridge, *Biographia literaria* (1817), yay. haz. P. Colaiacomo (Roma: Editori Riuniti, 1991), bölüm IV ve XIII içinde; aynı metinde yayına hazırlayanın giriş metnine bkz. s. XXVIII-XXXI. Bu anahtar kavramın, Antik Çağ'dan günümüze kadar felsefe tarihi için krş. M. Ferraris, *L'immaginazione* (Bologna: Il Mulino, 1996), [Türkçesi: *İmgelem*, çev. F. Genç (Ankara: Dost, 2008)].

yönelten özneye gelmişti. Abrams'ın uzun erimli iki metafordan yararlanarak görselleştirdiği şey, çığır açıcı bir etki yarattı: ayna (yeniden üretim) ve lamba (aydınlanma); bir başka deyişle taklit yerine ifade.[15] Romantikler 20. yüzyılda bu yeni estetik görüşle, daha sonra yaygınlaşacak olan sanata hayli yüksek, özel ve yeri doldurulamaz bir bilişsel değer atfedebildiler.

Romantik devrim, önceliği resme ve müziğe vererek sanatın bütün dizgesini değiştirdi; çünkü heykel Neo-Klasizmin kapalı formunda somutlaşırken, sanatlar sonsuz bir ilerleme olarak görülüyordu. Edebiyat çevrenine bakacak olursak, en etkili yeniliklerin, popüler şiirin keşfinin yanında, başta tragedya ve roman olmak üzere yazınsal türleri ilgilendirdiğini görebiliriz. Sanat yapıtı Romantikler için kesinlikle kişisel bir niteliğe sahipti ve sürekli ilerlemek, sürekli dönüşmek zorundaydı; artık amaçlanabilir olmaktan çıkmıştı, çünkü yazınsal türlerin kapalı ve belirli varlık olarak Klasik bakışı artık savunulamazdı; formlar arasındaki sınırlar yeniden biçimlendirilmeli ve sürekli aşılmalıydı. Bu nedenle Romantik estetik, geç doğan, dolayısıyla belli ki Romantiklerin pek sevmedikleri Aristoteles'in dizgesine dahil olmayan, yüzyıllar boyunca marjinal bir duruş üstlenmiş bir türe, romana odaklanmıştır. Ne ki, burada, hiyerarşinin yıkılması ve 18. yüzyılın sonundan itibaren yaygınlaşan ve değer kazanan minör bir forma yer verilmesi söz konusu değil sadece. Aslına bakılırsa, Romantikler çağdaş gerçekçi romana pek ilgi duymamış; bu kavramı, Romantik ile romanesk sözcükleri arasında etimolojik bir bağ kurarak yazın tarihini gözden geçirmeye ve yeni bir genel kural öne sürmeye olanak tanıyan tür-ötesi bir anlamda kullanmışlardır. Friedrich Schlegel *Dialogo sulla poesia*'da *[Şiir Üzerine Diyalog]*, avangard "Athenaeum" hareketinin ikliminin hissedildiği ve *Lettera sul romanzo*'nun *[Roman Üzerine Mektup]* yer aldığı kitabında *İlahi Komedya*'yı roman olarak tanımlar; bu kategoriye girenler arasında şövalye şiirleri, *Gerusalemme liberata [Kurtarılmış Kudüs]* (duygusal alt-türün bir örneği olarak), Shakespeare'in oyunları, *Don Quijote*, Rousseau'nun *İtiraflar*'ı da vardır; oysa çağdaş anlatı çevreninde fantastik ve kaotik formların özgün örnekleri olarak görülen Sterne, Diderot ve Jean Paul'ün üst-romanları, ironik ve

15) Eleştiri kuramının kapsamlı bir incelemesi için bkz. M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* (1953), (Bologna: Il Mulino, 1997).

kuraldışı eserler olarak görülüyordu.[16] Demek ki, burada, uzun erimli bir kültürel çizgiyi vurgulamaya olanak tanıyan kronolojik değil, estetik bir kategoriyle karşı karşıyayız; hem açık form nosyonuna odaklanmış Lukács'ın kuramı, hem de sürekli bir oluşu, hiyerarşi-karşıtı ve temel olarak komik ve grotesk bir tür fikrini savunan Bakhtin'in antiteziyle 20. yüzyılın roman kuramlarını önceleyen başat bir yaklaşım. Groteskin, temel metinlerden birinde Victor Hugo'nun *Cromwell*'in *Önsöz*'ünde görüldüğü gibi, çirkin, yüce ve muhteşemle birlikte Romantizmin yarattığı ya da ortaya koyduğu estetik kategorilerden biri olması boşuna değil.

Eğer Schlegel için roman, felsefe dahil, bütün türlere dayanan ve bugündense gelecekte doğmaya yazgılı (Goethe'nın *Wilhelm Meister*'ı ya da Novalis'in *Heinrich von Ofterdingen*'ı gibi çağdaş eserler bunu sadece gizleyebilir) ansiklopedik bir formsa, diğer Romantik düşünürler (Hölderlin, Schelling, Solger) için *aorgik** ile organik, kozmosun sonsuzluğu ile insanın sonlu olması arasındaki gerilimi yansıtmaya daha uygun bir tür olan tragedya olacaktır.[17] Üstüne, Schlegel kardeşlerden daha az kuramcı olan, *Corso il letteratura*'nın *[Edebiyat Dersi]* yazarı August Wilhelm'in etkili arabuluculuğu sayesinde, Romantizm tiyatro yazınına ya da kendiliğin dışa taşması olarak Coleridge'in ve Wordsworth'ün ardından liriğe, manzaraya ağırlık verir. Bütün yazınsal türlerin dönüşümü böylece tamamlanmış ve belirlenmiş olur.

Nietzsche ve Estetizm

Eğer 20. yüzyıl başı, psikanalizin doğuşu ve modernist deney sayesinde dönemsel bir kırılmayı temsil ediyorsa, 19. yüzyılın sonu nasıl değerlendirilmeli? Onu Romantizmin çeşitli yönlere uzanmış ve ensonu avangardını kesmeye yazgılı olduğu kollarından biri olarak düşünebilir miyiz? Yoksa günümüze kadar uzanabilen yeni bir estetik modeli açıklayan özerk bir an olarak mı görmeliyiz? İçinde hiç kuşkusuz kırılmalar ve süreklilikler

16) F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia* (1800), yay. haz. A. Lavagetto (Torino: Einaudi, 1991), s. 50-64.
* *Aorgisch* (Alm.) Hölderlin felsefesinde organikten farklı, evrensel ve ayrımlanmamış, sezgisel element (ç.n.).
17) Krş. F. Hölderlin, *Sul tragico*, İt. çev. G. Pasquinelli ve R. Bodei (Milano: Feltrinelli, 1980).

barındıran bir akışı bölerek dönemlerine ayırmak, dilbilimcilerin süreğen ile kopuk arasındaki ilişki olarak tanımladıkları, karmaşık bir işlemdir. Çoğun değersizleştirici ve ahlakçı çağrışımlar yapan Geç-Romantizm ve Dekadanlık gibi yaftalara karşın, Estetizm terimi, o dönemde, estetiği yaratıcı biçimde etkileyen, onun görevini kısmen üstlenen baskın bir akımı tanımlar. Peki, Estetizmle söylenmek istenen nedir? Güncel yanıt sanata, ahlak, siyaset ve sosyal yararlılık çevrenini aşan, mutlak ve özerk bir değer atfedilmesidir. Böyle söylendiği zaman Estetizmin Romantik deneyin kimi temel dayanaklarını gerçekleştirdiği düşünülebilir; ki bunlar, daha önce gördüğümüz gibi, hakikat ile güzellik, ahlak ile estetik arasındaki yakın bağı izleyerek sanatın bilişsel değerini artırırlar. Önemli olan da budur. Romantikler için sanat, felsefeyi, bilimi ve dini gerçekleştiren bilince üstün gelen bir formdur; şair, öznel ve nesnel birlik sayesinde uzam-zamansal sınırları aşabilir, kozmosun sınırsızlığına ve sonsuzluğuna karışabilir.

Estetizmin sanatçıları için bu etkileyici ve ütopik amaç, artık geçerli değil; sanat artık ahlakı barındırmıyor, ona karşı çıkıyor; hatta Oscar Wilde'ın (eserleri bu eğilimin diğer simalarında olduğu gibi ahlaki ve ahlakçı temellerden yoksun olmasa da) ileri sürdüğü gibi hep ahlakdışıydı. Estetik, Kant'ın *Yargının Eleştirisi*'nin (dekadan zevkten ışık yılları kadar uzak olsa da) yanı sıra, Rönesansçı Yeni-Platonculuktan, Karl Philipp Moritz'in yenilikçi fikirlerine ya da genel olarak estetikleştirici duyumsallığına göre çok daha çileci olan Konrad Fiedler'ın saf görünürlüğüne değin, pek çok kuramda olduğu gibi, özerkliğin hakkını aradığı bir alan değil sadece.[18] Théophile Gautier'nin travestizmi ve androjenliği merkeze alınış romanı *Mademoiselle de Maupin*'in *Önsöz*'ünde yer bulan sanat sanat içindir deyişi de tartışmalıdır; çünkü bu, sadece kendi başına da değerli olan biçimsel mükemmeliyete bağlı estetik araştırmanın yararcı amacından bir kopuşu savunur. Estetizmin yazarları bu duruşun ötesine geçerler; estetik tüm bir hâkimiyet kazanır ve yaşamın bütün toplumsal ve kişisel alanını yutmak

18) Kuramsal ve sanatsal uygulamalara özgü bu diyalektik üzerine krş. L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (Floransa: Sansoni, 1936), ve S. Catucci, *Autonomia/Eteronomia*, G. Carchia ve P. D'Angelo (yay. haz.), *Dizionario di estetica* içinde (Roma-Bari: Laterza, 2008). Karl Philipp Moritz, 1784 yılında yazdığı *Sul concetto di compiuto in se stesso*'da, ikisi arasındaki uyumsuzluğu dikkate almadan güzel ile yararlı arasında ayrım gözetir; Estetizm ile sanatın özerkliği kuramı arasındaki farklar için krş. P. D'Angelo, *Estetismo* (Bologna: Il Mulino, 2003), bölüm III.

ister. *Dandy* ve *flâneur* figürlerinde olduğu gibi varoluşsal bir modele dönüşür. Sanat artık gizli ve değerli hakikate ulaşmanın bir yolu değil, duyumsal zevk üretmeyi ve yoğunlaştırmayı amaçlayan, özelleşmiş bir edimdir.

Estetin, tekil haz anlarına odaklanmış yaşam biçimi, 1843 yılında sahte bir adla yayınlanan eşsiz bir metinde, 19. ve 20. yüzyıl edebiyatı için önemli olan kendiliğin "sonsuz çokluğu"na odaklanan bir yazarın, Søren Kierkegaard'ın eserinde ele alınmıştır.[19] *Aut Aut*'ta *[Ya - Ya Da]* estetik yaşamın ardından, akılcı bir edimle değil, kaygının keşfiyle ve temel bir kişilik yaratacak seçimin zorunluluğuyla, etik yaşam aşaması gelecektir. Bu, ilk aşamada, Mozart'ın kahramanının müziğin coşkusuna ve sonsuz olanaklılık alam olarak baştan çıkarmanın felsefi temasına uygun davrandığı *Don Giovanni* üzerine denemesinin konusu olacak estetik yaklaşımın doğallığına ve kayıtsızlığına bağlı, özerk tarzını koruduğu anlamına gelmez.[20]

Estetizm tarihçileri bu akımın babası olarak başka bir felsefi figürü öne çıkarırlar: Friedrich Nietzsche.[21] Bunun için elbette iyi sebepleri var. Nietzsche için estetik deneyim, bütün diğerlerinin tâbi olduğu üstün insanın deneyimidir; onun şiirsel ve müzikal üretimi ve yaratıcı metinleri düşünüldüğünde, sanatsal edime karşı adı kötüye çıkmış bir yaklaşımı vardır, ama düşüncesinin dayandığı temel, güç istenci kuramı aslında bir sanat biçimidir. Bu düşünürün ilk alımlanmasının estetik alanında olması ve postyapısalcılığın yakın tarihli kimi yorumcularının (Deleuze) yaratıcılık konusuna vurgu yapması boşuna değil. Öte yandan, Heidegger'ın ünlü denemesinden başlayarak, Nietzsche'nin yeniden doğuşu denilen görüngüyü besleyen pek çok okuma, onu metafizik bir düşünür olarak değerlendirerek diğer temalara dikkat çekmiştir. Böylesi zorlu bir düşünür üzerine yapılmış yorumlara burada giremeyiz. Ne ki, Nietzsche'nin farklı dönemlerinden

19) S. Kierkegaard, *Aut-Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità* (1843), İt. çev. K. M. Guldbrandsen ve R. Cantoni, giriş: R. Cantoni (1956), (Milano: Mondadori, 1993), s. 74: "Kendi kendisini seçen kişi, seçtiği kişinin, kendi içinde sonsuz bir çokluğa sahip olduğunu fark eder."
20) Klasik bir denemenin çok üstünde: J. Baudrillard, *Della seduzione* (1979), İt. çev. P. Lalli (Milano: SE, 1997); ayrıca bkz. G. Bottiroli, *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione* (Cenova: Ecig, 2005).
21) Krş. R. R. Wuthenow, *Muse Maske Meduse. Europäischer Ästhetizismus* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978); ayrıca Nietzsche kaynakçası için krş. A. Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989); J. Winchester, *Nietzsche's Aesthetic Turn. Reading Nietzsche after Heidegger, Deleuze, Derrida* (New York: State University of New York Press, 1994).

söz etmemek de olmaz. Wagnerci tiyatroda Apollon ile Dionysos arasında yeni bir senteze giderek onun yeniden doğuşuna yönelik, Romantiklerin zaten çok sevdikleri, yüce ve kanonik bir türü ele aldığı *Tragedyanın Doğuşu*, estetik alanına en çok yaklaştığı eseridir. Satır aralarını daha iyi okumak istersek, bu metin de böyle tek-sesli bir okumayla çözülemez: iki kategori arasında, ensonu 20. yüzyılın yaygın estetik fikrine dönüşecek olan Dionysosçu üstünlükte kendini gösteren örtük bir karşıtlık vardır. Bu ilk gençlik eserinin ardından gelen farklı dönemlerin Nietzsche'si, hem Hegel'in sanatın ölümüne ilişkin tanımlamasından daha kesin olarak sanatı burjuva eğlencesine indirgeyip, hem de çağdaş *décadence*'a ve özellikle eski maestro Wagner'a saldırarak sanata yönelik katı bir duruş sergileyecektir. Nietzsche'de özdeşleşmeme estetiği, önceden bellilenmiş rollerden kaçmaya yönelik bir süreç olarak sanat estetiği (bugün de çok anlamlı bir model) varsa eğer, estetik kategorisinin, onun eserinde somut sanatsal pratiklerin ötesine geçtiği de doğrudur.[22] Hatta, en çok da *Şen Bilim*'de, Platon'un sanata bakışı gibi daha köktenci örnekleri anımsatan, sanatın lanetlenmesi dalga dalga yayılır.[23] Sonuçta, Nietzsche'nin bakışı, Estetizmin filozof babası olarak tanımlanmak için fazla içedönüktür. Her halükârda, eserlerinin yorumları ile onun edebiyat ve sanat üzerindeki etkisini birbirinden ayırmak gerek, ki bu, (postmodernizme kadar) etkisini sürdürmüş ve genellikle üstün-insan canlıcılığına indirgenen düşüncesinin dolaylı ve yaklaşık bir bilgisine dayanmıştır. Nietzsche'nin aforizmalar, fragmanlar ve hayallerle dolu yazıları edebiyat ile felsefe arasındaki sınırları yapısökümden önce sökerek, 20. yüzyılın melez ve tamamlanmamış formlarını önceleyerek yazınsal estetiği derinden etkilemiştir.

Nietzsche'nin ve Estetizmin etkilerinin en çok görüldüğü yerler şunlardır: İngiltere (Walter Pater, John Ruskin ve Oscar Wilde), Fransa (Huysmans ve Parnasyanlar), İtalya (Angelo Conti ve Gabriele D'Annunzio) ve Almanya (Stefan George çevresi); sapkınlık ve sadomazohizm, bitkin marazilik konusu

22) Krş. G. Vattimo, *Arte e identità. Sull'attualità dell'estetica di Nietzsche*, A.g.e., *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000* içinde (Milano: Garzanti, 2004), s. 143-183, *Gaia scienza*'daki bazı aforizmaların incelemesi (356, 354) ve Adorno ile Derrida üzerine sonuçlar ile birlikte [Türkçesi: *Nietzsche ile Diyalog, Denemeler 1961-2000*, çev. D. Kundakçı (Ankara: Dost, 2005)].
23) Krş. P. Pothen, *Nietzsche and the Fate of Art* (Burlington, Vt.: Ashgate, 2002).

da genel olarak ağırlık verilen temalardı.[24] Yazınsal eleştirinin yeni biçimlerinin incelenmesi söz konusu olduğunda, özellikle yukarıda anılan melezleşme bağlamında İngiliz Estetizmi diğerlerinin önüne geçer. Bu alanda, terimin olumlu ve üretken anlamında bir geçiş figürü olan Walter Pater'in katkısı çok önemlidir: Romantik ve Geç-Romantik kültürle yoğrulmuş Pater, özellikle mitolojiyi, eşsiz yoğunlukta bir sembolik dil olarak yeniden kullanmasıyla, Wilde ve Modernizm gibi kendinden sonraki nesli doğrudan etkileyecek bir poetika üretmiştir: Sanatın ahlaktan kopması gerektiğini savunan bu poetika onun fiziksel ve duyumsal kaynağını, yani yoğunlaşmış algıların fışkırmasını vurgular[25] (ilk başta kendisinin sansürlediği, Rönesans üzerine denemesindeki ünlü sonuç bölümü böyledir).[26] Sanatsal geçmişin bazı önemli çağlarına ve çevrelerine, melankolik ve ağırbaşlı kişiliklere adanmış *Rittratti imnaginari [Hayali Portreler]*, kurgu ile deneme arasında melez bir başyapıt, yaratıcı eleştirinin gerçek ve tam bir örneğidir.

Birkaç yıl sonra, 1891 yılında, Oscar Wilde çoğunlukla Estetizmin manifestosu olarak kabul edilen, ancak 20. yüzyıl kuramlarının kimi bakış açılarını –ki bu genellikle göz ardı edilir– önceleyen, her şeyden önce de okur üzerindeki etkisiyle öne çıkan *Il critico come artista*'yı *[Sanatçı Olarak Eleştirmen]* yayınlar. Bir akşam yemeği sırasında iki kişi arasında geçen bir diyalog olarak kurulmuş, yazarının nam saldığı parlak ve paradoksal konuşmalar açısından zengin metin, önemli bir imgeyle açılır: yüksek şiir üretimine esenlikle önem verildiğinden, Antik Yunan'da edebiyat eleştirmeninin olmadığı fikri (Nietzsche'nin de kesinkes paylaşacağı bir görüş bu). Ne ki, hem yaratıcı bir çağda eleştirel faaliyetin yokluğunun mümkün

24) Örnek bir inceleme için bkz. M. Praz, *La carne la morte il diavolo nella letteratura romantica* (1930), giriş: P. Colaiacomo, F. Orlando'nun bir denemesiyle birlikte (Floransa: Sansoni, 1991); ayrıca bkz. C. Paglia, *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson* (1990), (Torino: Einaudi, 1993).

25) Genel olarak Pater'in şiiri üzerine çok ilgi çekici bir inceleme için bkz. Wolfgang Iser, *Walter Pater: Die Autonomie des Ästhetischen* (Tübingen: Niemeyer, 1960); İng. çev. *Walter Pater: The Aesthetic Moment* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), özellikle, sanatla yaşamı birbirinden ayıran Gautier'ninkinden farklı olarak Estetizmin yaşamın zenginliğine bağlandığı bölüm II ve IV.

26) *Conclusion* 1873 yılındaki ilk baskıda *Studies in the History of the Renaissance* başlığı altında yayınlanmıştı; 1877 yılındaki ikinci baskıda, okul gençliği için tehlikeli bulunduğundan *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* başlığını taşıyan metnin sonuç bölümü kısaltılmıştı (oysa haz almaya yönelik ölçüsüz bir övgü değildi); 1888 yılındaki son baskıda ise tarihsel yanından yoksun ve daha az akademik, basit bir başlık vardı: *The Renaissance*. Hem *Conclusion* hem de Giorgione üzerine yeni denemesi dahil edilmişti: krş. W. Pater, *Il Rinascimento* (1873), (Milano: Abscondita, 2007).

olmadığı vurgulanarak, hem de Aristoteles'in *Poetika*'sını, eserlerin izleyiciler üzerindeki etkisini *(katharsis)* öne çıkaran, ahlaktan kopmuş bir estetiği temsil etmesiyle överek, *topos* ustaca tasfiye edilmiştir. Buradan yazınsal eleştirinin yaratıcı ve bağımsız olması gerektiği ileri sürülür; çünkü onun nesneleriyle arasındaki ilişki, sanatçının duyulur dünyayla ya da tutkularla ilişkisinden farklı değildir. Ensonu, bu, "başka bir yaratımın yaratımı"dır, öyle ki, kendi kişisel izlenimleri üzerinde çalıştığı için ilkinden daha yaratıcı olabilir ve sanatsal yargının ölçütüne dönüşür.[27] Sanat, aslında, "anlatımcı bakış açısından değil, uyandırdığı izlenimlere, etkilere dayanılarak"[28] dikkate alınmalı; eleştirmen de sanatçının eğilimlerini keşfetmekle sınırlanmamalıdır, "çünkü her güzel yaratımın anlamı, onu üretenin ruhunda olduğu kadar onun üzerine düşünenin de ruhundadır."[29] Açıkça okura dayanan yazınsal eleştiriyi ve alımlama estetiğini önceleyen bu iki tümce, 1970'lerin görüngüleridir. Bizim çağımızda, metinleri, uzun ve boş karşı ezgiler için bahane olarak kullanan yayıncı eleştiri biçimleri yaygınlaşır, çünkü Wilde'ın önerdiği yaratıcı eleştiri modeli pek az ilginç ve tavsamış gibidir. Oysa hiç de öyle değil. Wilde, her zaman olduğu gibi paradokslarının hızını biraz keser ve ikinci kısımda yorumun eleştirmen için de önemli olduğunu kabul eder. O halde Shakespeare'den söz edebilmek için Elizabeth dönemi İngiltere'sini, Yunan tragedyalarından bahsedebilmek için Perikles'in Atina'sını iyi bilmek gerekir. Ne ki, sadece açıklamayla uğraşmamak, her şeyi göz önüne alarak gizemi yoğunlaştırmak daha önemlidir: "Eleştirmen ancak kendi kişiliğine yoğunlaşarak başka eserleri ve kişilikleri yorumlayabilir, ve bu kişilik yoruma ne kadar kuvvetle dalarsa, yorum o kadar gerçek, tatmin edici, inandırıcı ve doğru olur."[30] Bilimsel denilen çok sayıdaki akademik üretimin suya sabuna dokunmayan teknik yanını ortadan kaldırabilecek iki kişinin diyaloğu, varoluşsal içerimleri bakımından da (Covent Garden'daki güllere bakmaya gidecek olan iki arkadaşın konuşması şafak sökerken sona erer) etkili bir eleştiri fikridir. Aslında yukarıda anılan cümle Baudelaire, Barthes, De Sanctis, Debenetti, Ruskin, Longhi, Macchia ve Garboli'ye kadar uzanan büyük eleştirmenler ve yazarlar için de geçerli. Bir başka eleştiri fikri de, süreğen bir yeniden

27) O. Wilde, *Il critico come artista*, İt. çev. F. Elefante (Milano: SugarCo, 1978), s. 54.
28) *A.g.y.*, s. 56.
29) *A.g.y.*, s. 58.
30) *A.g.y.*, s. 69.

yorumlamayı gerektiriyor; işte altına imza atılmaya değer bir cümle: "Tarihle ilgili olarak yapılması gereken tek şey onu yeniden yazmaktır."[31]

Daha önce söylendiği gibi, Estetizmin sonunu avangardlar getirmişti, ama artık onların devrimi de sona eriyor; estetik alandan bağımsız saçılmalar ve onun hep standartlaştırılan ayrımları gibi bazı özellikleri geri dönüyor sanki. Hatta, postmodernin, sanal ve medyatik olanın yayılmasına, gerçekle sanal arasındaki sınırların zayıflamasına bağlı ve bizim (girişte bahsettiğimiz) "kıyametçiliğimiz"in derecesine bağlı olarak az çok olumsuz bir değer üstlenen bir görüngüden, gündelik hayatın estetikleşmesinden söz ediliyor. Elbette, pek çok çağın günlük hayatı bugünkünden daha çok ritüelleştirip daha az bütünlüklü kılarak çeşitli biçimlerde estetize ettiği biliniyor. Üstüne, gündeliğin estetikleştirilmesinin, anlaşılması zor bir şimdiyi üreten kolay bir formüle dönüşme tehlikesi de var.[32] Burada vurguladığımız şey, Estetizmin uzak ve tüketilmiş bir akım olmakla birlikte, estetiğe ve edebiyata dair söyleyecek bir şeylerinin de olduğudur.

Vico'dan Croce'ye: Dil, Şiir, Edebiyat

Yüzyılın başında, tam 1900 yılında, Benedetto Croce'nin *Tesi fondamentali, l'Estetica come scienze dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902) *[Temel Tezler, Anlatım Bilimi ve Genel Dilbilimsel Bakımdan Estetik. Kuram ve Tarih]* metni *pars destruens** bakışıyla ele aldığı görevin üstesinden gelir. Croce, hem *Kuram* açısından, hem de *Tarih*'in uzun eriminde, estetik alanda, o zamanlar ve bugün de hâlâ yazınsal kuramın temelinde bulunan enstrümanları sınıflandırmaya yatkın bir dönemde trajik, komik, yüce ve daha genel edebi türler olarak tek tek sanatlar arasında çeviri, ayrım ve sentez gibi kategorileri dışlar.[33] Ne ki, bu, köktenci bir dışlama değildir; ancak deneyde bir kullanımı olan sahte kavramlar seçilmiştir. Tarih kısmında da, Croce'nin her zamanki zarif yazı biçeminden uzak,

31) *A.g.y.*, s. 45.

32) Krş. D'Angelo, *Estetismo*, a.e., bölüm X.

* *pars destruens* (Lat.) tartışmada konunun olumsuz tarafını öne çıkaran yaklaşım (ç.n.).

33) G. Scaramuzza'nın vurguladığı gibi: *Per una rilettura dell'estetica di Croce*, R. Bruno (yay. haz.), *Per Croce. Estetica etica storia* içinde (Napoli: Esi, 1995), s. 114 Croce için estetik "dışlama alanı"dır.

okuyucuyu neredeyse kuramsal soyutlamayı reddetmeye götüren, genellikle ruhsuz bir tonda minör kuramlara yer verilmiştir. Burada, tartışmacı niteliği çok canlı ve hedefe kilitlenmiş, kimi anahtar figürleri (Vico, De Sanctis, Schleiermacher) öne çıkaran ve bilimin ilerlemesi adına pek çoklarının şiddetle saldırdığı estetik tarihi söz konusudur; sayısız retorik parçanın ve incelikli ayrımın bilgili malzemesiyle karşılaştırıldığında, Croce'nin bilgiye yönelimi düşünüldüğünde hiç de şaşırtıcı olmayan, neredeyse bastırılmış bir çekicilikle iki-değerli bir yaklaşım sergilenir: onlara çok geniş bir alan ayrılır, ama sadece ne denli boşuna olduklarını gösterecek biçimde.[34]

Böylesine köktenci bir demontajın ardında yatan nedir? Sırf duyusal bir zevke ya da biçimlerin saf ilişkisine dönüştürülemeyen, ahlaki, siyasi ya da metafizik gerçekliğin aktarılmasından bağımsız, bir sezgi eylemi olarak sanat vizyonu. O halde, daha önce söz ettiğimiz, sanatın özerkliğinin öne çıkarıldığı bir çizgide bulunuyoruz, ama burada tamamen kişisel bir tercih söz konusu. Croce'ye göre, anlatımla özdeş, kendini gerçekleştiren sezgi, kavramın söyleme yönelik düzenlemesinden farklı, ama doğru ile yanlış arasında bir ayrım koyan algıdan, hatta, daha belirsiz ve bilinebilmesi için form kazanması gereken maddeyi temsil eden duyumdan da farklı olarak (duyum aslında bilinçdışının dile gelmez mantığına yakındır), anlık, dolaysız bir bilmedir (sezgi ise gerçekle olanaklının örtüşmesinden doğar). Croce kuvvetle dayandığı bu fikirle, düşün tarihinde eşine az rastlanır bir canlılıkla estetik deneyimin benzersizliğini savunur.

Böylece, onu hissedebilirlik bilimi olarak tanımlayan Baumgarten'in ilk kez ortaya attığı ve temelde, Croce'nin yazar olarak pek önemsemediği (yeni-Hegelcidense yeni-Kantçıdır)[35] ama kuramsal yapısı bakımından temel bir önemi olan Kant'a dayanan bağımsız bir disiplin olarak estetiğin kökenlerine ulaşırız. Ne ki, estetik etkinliğin özerkliği, iki Alman öncüle göre daha fazla vurguludur; Croce'ye göre sezgi, öncelikle kendisi için bir bilmedir ve bunun

34) Krş. L. Russo, *Una storia per l'estetica* (Palermo: Aesthetica, 1986), *Tarih*'in "tarihselci fazlalık" ile *Kuram*'ın "spekülatif köktenciliği" arasındaki bütünlüğü vurguluyor (s. 76); Russo, ayrıca, Labriola'nın ironik yorumu olarak tanınmış sadistik bir *furor nefandi*'den de söz eder; ki buna göre Tarih, mezarlığa benzetilir; ayrıca krş. C. Bertoni, *Introduzione a Carteggio Croce-Ricci* (Napoli: Istituto degli Studi Storici, yayına hazırlanıyor).

35) Krş. E. Garin, *Cronache di filosofia italiana* (Bari: Laterza, 1966), cilt I, s. 263-266; P. D'Angelo, *L'estetica di Benedetto Croce*, önsöz: E. Garroni (Roma-Bari: Laterza, 1982), s. 16-21.

için kavrama da gereksinim duymaz (sahibi yoktur, yazarı bunu doğrular). Buna göre, onun asıl habercisi, Baumgarten'in ilk eserinden on yıl önce ilk baskısı yapılan *Scienza nuova*'nın *[Yeni Bilim]* (1725) yazarı Giambattista Vico'dur. Yine de, Croce'ninki ulusal üstünlük kaygısıyla bir hak arama değil, Vico'nun estetik alanındaki temel rolünü ortaya koyan tarihi bir okuma önerisidir. *Scienza nuova*'nın arkasında, şiirin (Gravina, Muratori) özgün hakikati üzerine zengin bir kuramsal *background* var kuşkusuz. Ancak Vico köktenci biçimde hayal gücünün üretkenliğini dile getiren, onu tarihselleştiren ilk kişidir; "şiirsel bilme" hayallere, anılara ve duygulara yayıldığında insanlığın çocukluğuna kadar uzanır; bedenle ve retorik formların tutkulu kökeniyle arasındaki bağın kuvvetle belirdiği hiyerarşik ve sembolik dilleri üretir. Vico Kartezyen akılcılığa karşı bilimden bağımsız ve onun antitezi olan, felsefenin tümele bağlı olması gibi tikele bağlı olan ve retoriğin anlatımcı gücüyle tutkuları ve sevgiyle bağlanmayı açıklayabilen bir sanatın temelindeki "hayali tümelleri" vurgular.[36] Bu anlatımcı güç, öncelikle, kurama ve anlatıma, söze ve imgeye, farklı zamanlara ve bakış açılarına dayanmayı iyi bilen Vico'nun kendi tarzında en iyi biçimde örneklenir.[37] Onun yazınsal eleştiriye temel katkısı, mit evrenini dilin özerk bir biçimi olarak değerlendirmesidir; ki, daha sonra antropoloji bunu bilimsel olarak araştıracak ve Hans Blumenberg'in öne sürdüğü sonsuzca değişkeye göre bugüne değin bütün yaratıcı yazı biçimlerini sürekli olarak besleyecektir.[38]

Croce'ye göre, her sanat eseri, sezgi-anlatımın tek bir edimi olarak tekrarlanamaz ve biriciktir; dolayısıyla, onun belirli sınıflara sokulması ve başka dillere çevrilmesi olanaksızdır. Croce'nin bugün bize çok uzak gibi görünmesine yol açan ve onun esinlediği eleştiriyi totoloji tehlikesine götüren şey, sanat görüngüsünün mutlak bireyselliğine dayanan bu fikri nedeniyle, edebiyat türü ve yüce gibi kavramların, karşılaştırmalı yöntemlerin (bu yetkeci lanetleme yüzünden İtalya'da pek gelişmemiştir) ve tematik eleştirinin onun dizgesinde yasaklanmış olmasıdır. Yine de bu, Croce'nin, pratikte,

36) D. P. Verene, *Vico: la scienza della fantasia* (1981), (Roma: Armando, 1984); A. Battistini, *La sapienza retorica di Giambattista Vico* (Milano: Guerini, 1995); G. Patella, *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna* (Milano: Guerini, 1995); L. Amoroso, *Lettura della "Scienza nuova" di Vico* (Torino: Utet, 1998).

37) Bunu en iyi biçimde, bir eşzamanlılıktan söz eden S. Sini göstermiştir: *Figure vichiane. Retorica e topica della "Scienza nuova"* (Milano: Led, 2005).

38) H. Blumenberg, *L'elaborazione del mito* (Bologna: Il Mulino, 1991).

Storia dell'età barocca in Italia'da *[İtalya'da Barok Çağın Tarihi]* (1929) gösterdiği gibi büyük bir karşılaştırma ustası olmadığı ya da genel olarak Avrupa kültürleri arasındaki karşılaştırmaya büyük bir ilgi duymadığı anlamına gelmez. Bu yasakları daha iyi anlayabilmek için onları tarihe yerleştirmek gerekir. Aslında, somut belgelere ve kaynaklara tutkuyla bağlı olan Croce'nin tartışmalı hedefi olgucu eleştiriydi; bu, konuların araştırılmasını argümanların kataloglanmasına, dolayısıyla içerikle sınırlanmış malzemeye indirgiyordu ve temalaştırma, anlatımcı dinamikleri de içeren bir süreçti. Croce'nin mücadele ettiği olgucu estetiğin (düşünüldüğünden daha karmaşık bir alandır) başka bir özelliği daha vardı: sanatsal temsilin bilinç üzerindeki yoğunluk derecesini bilimsel olarak inceleme girişimi. Almanya'da Johann Friedrich Herbart'ın başlattığı bu girişim, estetik etkinin sayısal değerini ölçmek isteyen Gustav Theodor Fechner tarafından sürdürülmüş ve Lipps'in eşduyum (*Einfühlung*) kuramına kadar ulaşmıştı; Lipps, sanatın psişik enerjisini ölçmeye çalışmış ve dahaönce Aristoteles'te *katharsis*'le ilgili olarak söz ettiğimiz gibi, psikanaliz alanındaki dikkate değer gelişmelere ön ayak olmuştu.[39] Bunların yanında, Croce'nin Vico'ya yönelik insancıl göndermesi, her bilmenin (*Wissen*) bilim (*Wissenschaft*) olmadığına dair itirazı, maddi dayanaklarını yitirmiş estetik deneyimin bütün doğasını vurgulaması, gayet makul bir tepkidir.[40]

Croce için sezgiye yol gösteren ilke, üretkenlik kadar alımlamadan da beslenir; bir sanat eserinin yaratılması deha gerektirir, onun eleştirel biçimde değerlendirilmesi ise zevk sayesindedir ve bunlar temelde aynı etkinliktir, sadece koşulları bakımından birbirlerinden farklıdır. Şu halde, Croce, hiç kuşkusuz kendine has tarzıyla, Romantik estetikte ve daha sonra Wilde'ın Estetizminde bulduğumuz, eleştiriyle şiirin birleştiği yolu izliyor.[41] Bilindiği gibi, genellikle Croce'nin kapsamlı üretiminden (ekonomiden mantık alanına, hukuktan tarihe kadar uzanır) ayrı tutularak okunsa da, *Estetica* onun

39) Krş. E. Scolari, *Quattro studi sull'estetica del positivismo* (Modena: Mucchi, 1984); S. Catucci, *Estetica scientifica*, Carchia ve D'Angelo (yay. haz.), *Dizionario di estetica* içinde, a.e.

40) B. Croce, *Noterelle polemiche* (1894), A.g.e., *Primi saggi* içinde (Bari: Laterza, 1951), s. 50.

41) Croce'nin estetiği, onu küçümseyenlerce Romantik yaftası yemiştir. P. D'Angelo'nun gösterdiği gibi, aslında, modern estetiğin Romantik devrimden doğduğuna ilişkin birkaç noktadan başka, ki eleştiri-şiir ilişkisinin başka türlü olmadığını söyleyebilirim, ne kaynak olarak ne de spekülatif bir dillendirme olarak doğrudan dayanakları vardır: *Croce e l'estetica romantica*, Bruno (yay. haz.), *Per Croce* içinde, a. e. s. 153-203.

sanat üzerine tek eseri değildir; Renato Serra'nın da belirttiği gibi, sanki *Estetica*'yı okumamış bir yazar tarafından kaleme alınmış zengin yazınsal eleştiri külliyatının bir parçasıdır.[42] Croce, tek bir sanatçının kişiliğini vurgulamak, estetik bakışın gerçek açısına odaklanmak için entelektüel ve retorik unsurların sistematik biçimde temizlenmesine adar kendisini; hatta bunda *pars destruens* tutumu önemli bir rol oynar. Böylece, şiir ile şiir olmayan (1923 tarihli bir denemeler derlemesinin başlığı budur) arasındaki ilişkinin formülüne ulaşır; bu sayede, özellikle ardılları, Ariosto ve Corneille üzerine çalışmalar gibi çeşitli başyapıtlar çıkaran yoğun bir etkinlik sergileyebilirler. Bugün eleştirmen Croce'nin asıl sınırı, onun çağdaş edebiyata getirdiği (aslında Flaubert'den sonra gelenlerin tamamı) daha çok zayıf ve marazi bulunan (20. yüzyılın başındaki şiirin parçalı yapısı, ki açıkça Croce'den mirastır, hemen yadsınmıştır) ahlakçı bakışıdır; kuramsal açıdan da, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica [Sanatsal Anlatımın Bütünlük Niteliği]* (1917) ve *Aesthetica in nuce [Kısaca Estetik]* (1928) gibi estetikle ilgili daha sonraki eserlerinde, sanatın, kozmosun sonsuzluğunu ve dinginliğini dile getirebilecek tek örneği olan yüksek Klasik bir bakış geliştirilir.[43] Oysa Croce *Estetica*'sının başındaki kimi fikirlerinin yıkıcı potansiyelini uygulayabilmiş olsaydı, çok daha farklı yerlere gelebilirdi. "Bir özlü söz sanattır, basit bir sözcük neden değil? Bir novella sanattır, gazete yazısı neden değil? Bir peyzaj sanattır, topografik çizim neden değil?"[44] Deha ile zevk arasında temel bir türdeşlikte ele alınan fikir ya da öngörülerinin yoğunluğu dışında, sıradan dehadan büsbütün farklı olmayan sanatsal dehaya dair gözlemlerindeki estetik değerin aynı sayısal bakışıdır bu. Eğer Croce bu yolu izlemiş olsaydı, kurumsallaşmamış yazınsal metinlerde, edebiyat-benzeri ve metne hazırlık niteliğindeki aşamalarda da sanatsallık dereceleri bularak genel kuralları ve hiyerarşileri yıkabilirdi.

Aynı şey, Croce'nin son kuramsal yapıtı olan *La Poesia [Şiir]* (1936) için de geçerlidir; burada, ilk metinlerinde kuvvetli olumsuz çağrışımları olan

42) R. Serra, *Le lettere*. V: *Benedetto Croce*, A.g.e., *Scritti* içinde, yay. haz. G. De Robertis ve A. Grilli (Floransa: Le Monnier, 1938), s. 356.

43) P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento* (1997), (Roma-Bari: Laterza, 2006), s. 47-54.

44) B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia* (1902), yay. haz. G. Galasso (Milano: Adelphi, 1990), s. 19; ondan önceki cümle de önemlidir: "Onların sanat dediği ifade-sezginin, kabaca sanat değil dediklerine uzanan sınırları ampiriktir ve bunları tanımlamak imkânsızdır."

edebiyat kavramına tekrar tekrar döner ve çeşitli konuları (dinsel, siyasi, bilimsel, popüler, gazete) zarif ve şiirsel bir formun uyumlu bir karışımına dönüştürür.[45] Croce'nin o zamanlar derinden etkilediği İtalya'da bu yeni duruş tam bir yanılsamayı değilse de, bir kriz anını ya da sıradışı bir kuramsal esneklik çabasını akla getiriyordu. Bugün bir melezleştirme uygulaması olarak görülen kırma edebiyat fikri, hiç kuşkusuz, onun çağdaş estetik kuramına ve pratiğine çok daha yakındır.

Biçimcilikten Yapısalcılığa: Yabancılaşma ve Yazınsallık

20. yüzyılın ilk otuz yılında, daha önce söz ettiğimiz gibi, avangardların, pek çok şeyin yanında dekadan Estetizmle de yollarını ayırmasıyla sanat ve edebiyat dünyası bir altüst oluş yaşadı. Bir önceki yüzyılla benzer yanlardan yoksun olmadığı için de (Romantizm aslında avangard olarak tanımlanabilir) 20. yüzyılın tipik bir görüngüsüydü. Kübizm, Dadacılık, Sürrealizm, Fütürizm, Dışavurumculuk, az da olsa, bütün sanat dallarını etkileyen, geleneksel estetikle ve kurumlarla (Akademi, müze) geri dönüşsüz kopmalara yol açan ve sanatsal araştırma ile halk arasında az çok belli bir kırılma yaratan kolektif akımlardır. Bu deneycilik merakı modernite ve yenilik ruhunu yükseltmiş olsa da, çoğunlukla bütün bütün eserin yaratımıyla değil, sadece programın açıklanmasıyla sonuçlanmıştır; özellikle, sık sık karşı savlara odaklanan İtalyan ve Rus Fütürizminde ve Sürrealizmde olduğu gibi, bunlar genellikle yaratıcı enerjilerini deneyime ve dolayısıyla siyasi etkinliğe yönelik ütopik atılımlara da aktaran, sanatın özerk niteliğine odaklanmış akımlardır.[46]

20. yüzyılın başında önemli bir siyasi devrim yaşayan Rusya'da, (başta Çlebnikov, Mayakovski, Kruçeniç gibi şairlerle) Avangard Fütürizme sıkı sıkıya bağlı dilbilimsel, edebi ve ilk başlarda "yapısalcılık" gibi aşağılayıcı

45) Krş. G. Sasso, *Sul concetto crociano di letteratura*, A.g.e., *Filosofia e idealismo* içinde. I: *Benedetto Croce* (Napoli: Bibliopolis, 1994), s. 418-440.
46) Krş. M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1959), (Milano: Feltrinelli, 1996); R. Poggioli, *Teoria dell'arte di avanguardia* (Bologna: Il Mulino, 1962); P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* (1974), (Torino: Bollati Boringhieri, 1990); P. D'Angelo, *Avanguardia*, Carchia ve D'Angelo (yay. haz.), *Dizionario di estetica* içinde, a.e.

bir terimle yaftalanan eleştirel bir akım gelişir ve estetik tarihinde önemli bir rol oynar. Fütürizmle ilişkisi öncelikle Rus biçimcilere özgü yaratıcı yazın olmak üzere, yazın alanında kendini gösterir: gündelik hayata, ikilemlere, çeşitli alanlardan uzun alıntılara doğru beklenmedik sapmalar. Bu durum, akımın ilk kısmı için ve özellikle Cervantes'in ve Sterne'in parodili üst-romanlarının tutkulu bir hayranı olan, Petersburg şiirsel dil çalışmaları birliğinde (OPOJAZ) faaliyet gösteren Viktor Şklovski için geçerlidir;[47] birliğin önemli merkezlerinden bir diğeri de, erken dönem çalışmalarında bile tipik bilimsel tarza sahip olan Roman Jakobson'un bulunduğu Moskova'daki dilbilim merkezidir. Öte yandan Rus biçimciliği bütünlüklü bir hareket değil, eleştirel etkinlikte bütün önyargıları reddedenlerden oluşan, çoğunlukla birbirine karşıt, farklı yaklaşımlardan oluşuyordu.[48] Tam da yazınsal kuramın süreksizliğini uygulaması Amerikan Yeni Eleştirelciliği ve yapısalcılık gibi, bugün onu izleyicilerinin gözünde çok daha çekici kılmıştır.

Rus biçimciler, eleştirel yazıyla yaratıcı yazı, kuramla pratik arasındaki örtüşmenin en son durumunu temsil ederlerken, etkinlikleriyle de yazınsal eleştiriyi bilimsel bir temele dayandırmayı amaçlıyorlardı, çünkü bu, yazınsal kuramın özerk bir disiplin olarak doğduğunu ve estetik alanından koptuğunu gösteriyordu. Eğer okulun 1925 yılında Boris Eikhenbaum'un yayına hazırladığı *La teoria del "metodo formale" ["Biçimsel Yöntem"in Kuramı]* başlığını taşıyan ilk değerlendirmesi okunacak olursa, estetikten "kopuş"a ve "felsefi estetiğin krizi"ne hemen bir gönderme bulunabilir;[49] çünkü hem Rus biçimciler edebiyata yabancı bir kuramlar dizgesinden yola çıkmayı reddediyor ve kuramı sadece olaylar birliğini veren (bu nedenle onların "saf olguculuğundan" söz edilir) bir görev tanımı olarak alıyorlardı;[50] hem de tartışmalı hedeflerinin, onlara göre pek bilimsel olmayan ve öznel

47) Klasik bir metin için bkz. *Teoria della prosa* (1917), J. Mukarovski'nin bir denemesiyle yazarın giriş metninden oluşmuş bir baskı (Torino: Einaudi, 1976).

48) Sanatın dayandığı dört model olarak makine, organizma, sistem ve dil örneğini veren metni için bkz. P. Steiner, *Il formalismo russo* (1984), (Bologna: Il Mulino, 1991); F. Jameson, *La prigione del linguaggio* (1972), (Bologna: Cappelli, 1982) ise bu akımı yapısalcılığa uyarlayarak dilsel modele dayandırma ve birleştirme eğilimindedir. Çığır açıcı bir çalışması için bkz. V. Erlich, *Il formalismo russo* (1955), (Milano: Bompiani, 1966).

49) B. Eikhenbaum, *La teoria del "metodo formale"* (1927), T. Todorov (yay. haz.), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* içinde (1965), önsöz: R. Jakobson (Torino: Einaudi, 1968), s. 33 ve 34.

50) T. Todorov, *Presentazione* a.g.e., (yay. haz.), *I formalisti russi*, a.e., s. 17.

bir estetiği savunan Andrey Belıy önderliğindeki şiir okulu Simgecilik olmasıydı. Rusya'da hal böyleyken, örneğin açıkça biçimsel bir estetik öneren (aslında belli bir akıma kolay kolay dahil edilemeyen bir şair) Paul Valéry düşünülecek olursa, Fransa'da durum çok farklıydı.[51]

Peki, Rus biçimciler biçim kavramıyla ne kastediyorlardı? Aslında, sadece teknik yanlara odaklanıp, sadece anlatımcı içeriğe ilişkin araştırmaları dikkate alarak anlambilimsel bakış açısını göz ardı etmekle suçlanmışlardı. Onların "yıkıcılık ve yadsıma pathos"larını eleştiri yağmuruna tutanlara karşı (Eikhenbaum) tartışmalı hedeflerinden biri biçimle içeriğin karşılıklı ilişkisidir:[52] sanat eserinin birliğinde uzlaşan ve hiçbir karşılıklı ilişki gerektirmeyen, evrensel bir biçim fikrine karşıydılar. Aralarındaki dinamik bütünlüğü veren yapısal unsurların birliğiydi. Bunlar, aslında birinin yokluğunun bütün dengeyi tehlikeye atabileceği (bu sayede biçimcilik açıkça yapısalcılığa giden yolu açmıştır), ama hep yeni gelişmelere açık ve süreğen bir dinamizme bağlı bir dizge oluşturuyorlardı.

Bu evrensel biçim kavramı, gerçekle ve tarihle ilişkili olmayı dışlamıyordu; bununla her şey genellikle "görenek" olarak tercüme edilen Rusça *byt* sözcüğünün altına giriyordu. Bu bağlamda, Rus biçimciliğin Marksist estetikle yüzleşmesi gereği ortadadır; örneğin Troçki *Edebiyat ve Devrim*'de (1924), derin beğenisini ifade etmekle birlikte keskin eleştirilerde bulunmuştur.[53] Rus biçimciliğin önde gelen bir başka ismi, Juri Tynianov, 1927 yılında "dizi", yani türdeş dizge kavramını ortaya attığı ve tür olarak edebiyat kategorisini ele aldığı *Sull'evoluzione letteraria [Yazınsal Evrim Üzerine]* başlıklı dikkate değer denemesiyle buna karşılık vermiştir.[54] Yazınsal

51) Bilimsel düşünceye çok şey borçlu olan ve René Thom, Karl Löwith, Hans Robert Jauss gibi düşünürlerin ilgisini çeken yapısalcılık estetiği için bkz. *La caccia magica*, yay. haz. M.T. Giaveri (Napoli: Guida, 1985); ve *Defterler*'in tam metni için bkz. *Quaderni*, İt. çev. R. Guarini, 5 cilt (Milano: Adelphi, 1985-2002); ayrıca krş. E. Wilson, *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930* (Milano: Il Saggiatore, 1965); A. Trione, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico* (Napoli: Guida, 1983); A.g.e., *Estetica e Novecento* (Roma-Bari: Laterza, 1996); Ort. Yaz., *Paul Valéry e l'estetica della poiesis* (Palermo: Aesthetica ["Preprint", 23], 1989).

52) Eikhenbaum, *La teoria del "metodo formale"* a.e., s. 65.

53) L. Troçki, *Letteratura e rivoluzione* (1924), A.g.e., *Letteratura, arte, libertà* içinde (Torino: Schwarz, 1958), s. 43 [Türkçesi: *Edebiyat ve Devrim*, çev. H. Portakal, (İstanbul: Kabalcı, 1989)].

54) J. Tynianov, *Sull'evoluzione letteraria* (1927), Todorov (yay. haz.), *I formalisti russi* içinde, a.e., s. 125-143.

dizi özerk yasalara göre biçimlenir, ama sadece bu bağlamda değerlendirilemez; benzerliği öne çıkarıp, türlerin işleyişini anlamamıza yardımcı olmayan akademik etki kavramı terk edilerek, dil, toplum, kültür, siyaset dizileriyle ilişki içinde görülmelidir. Buradan, ivmesini, merkez ile periferi arasındaki ilişkilerin altüst edilmesinden ve yeni biçimlerin zorlamasıyla doğan bozulmalardan elde eden, akışkan bir dizge olarak edebiyat tablosu ortaya çıkar; öyle ki bu resim Lotman'dan Wellek'e kadar pek çok kuramcı tarafından ele alınacaktır.[55]

Rus biçimciler, bir başka avangard sanat akımının, Konstrüktivizmin havasının hissedildiği eserin "imalât"ıyla ilgilenerek, özellikle anlatımın, aktarım tekniklerinin, ritm ve ölçü sorunlarının çözülmesiyle uğraşmış, ama en çok da, 20. yüzyılın tamamında geniş bir yankı bulacak anahtar kavram, yabancılaşma sayesinde kendi estetiklerini üretmişlerdir. Jakobson'un bilimsel bakışına göre "lüzumsuz" olan bu kavram sanatsal yaratıcılığın şifresi olarak kabul edilebilecek denli boyutlar-üstü bir öneme sahip olabilir, ama bugün hâlâ bize söyleyecek çok şeyleri olduğuna hiç kuşku yok.[56] Biçimciler, yabancılaşmayı (*ostranenie*), mekanik olarak değil de, sanki ilk kez karşılarına çıkmış gibi gören bir bakış sunan sanatsal temsilin nesneleri üzerinden bir yöntem olarak öneriyorlardı. Bu, gerçekliği dışlayan ve onun gerçek yüzünü gösteren, gerçekliğin değerini azaltmadan günlük algının otomatizmini ortadan kaldıran, bir yabancının bakış açısını üstlenen bir yordamdır; bu mesafe, tarihçilik ve antropolojide de sık sık kullanılır.[57] En azından Baudelaire'den başlayarak, sanatçının yabancı figürüyle özdeşleşmesi ve bugün ötekiyle karşılaşmalarımızda dinamik psişemizin parçası olarak "içsel yabancılaşma"dan söz edilmesi boşuna değil. Tolstoy'un da pek çok eserinde (balo salonunun, *Savaş ve Barış*'ta ilk kez bizi oraya götüren Nataşa'nın gözünden yapılan tanımı) örneğini verdiği gibi, Viktor Şklovski'nin ünlü tanımını okuyalım:

55) J. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), (Milano: Mursia, 1972); R. Wellek, *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1970).

56) R. Jakobson, *Verso una scienza dell'arte poetica*, Todorov'un (yay. haz.) girişi, *I formalisti russi*, a.e., s. 8.

57) Krş. C. Ginzburg, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, A.g.e., *Occhiacci di legno. Nuove riflessioni sulla distanza* içinde (Milano: Feltrinelli, 1998), s. 15-39, Marcus Aurelius'tan Montaigne'e ve Voltaire'e kadar kapsamlı bir soyağacı çıkarıyor ve Proust'un daha teknik Empresyonizmiyle arasındaki farkları açıklıyor.

> Sanatın erimi, nesnenin izlenimini, "bilme" olarak değil, "bakış" olarak aktarmaktır; sanatın işleyişi, nesnelerin "yabancılaşması"nın işleyişi ve, sanatta algı sürecinden başlayarak kendi üzerinde biten ve uzatılması gereken algının süresini ve zorluğunu artıran belirsiz biçimin işleyişidir: *sanat nesnenin oluşunu "hissetme" biçimidir; "bitmiş olan"ın sanatta önemi yoktur.*[58]

Burada, sanatsal algının ayırt edici niteliğinden söz eden düşünür Broder Christiansen'in *Filosofia dell'arte [Sanat Felsefesi]* (1909) yapıtından doğrudan izler var; ama algılama süresini ve içsel durumları etkileyen doğrudan alımlamayı öne çıkaran ve dili, bilincin serbest dönüşümünü sıradanlaştıran bir engel olarak gördüğü için Lévi-Strauss gibi yapısalcılığın başat kişiliklerinden birine çok uzak gelecek olan Bergson'un varlığı da hissediliyor.[59] Çağdaş estetikte, özellikle yaşanan sözde görsel dönüşümden sonra, bir filmin, fotoğrafın, romanın en sıradan gerçeklikten bile bize yeni ve dinamik bir bakış sunabileceği, bizi temsil edilen nesnelerin ötekiliğine götürebileceği andan başlayarak, yabancılaşma fikri hâlâ kendine yer bulabiliyor. Bugün zamanın etkisine karşı duramayan şey, belirleyici niteliktir: Şklovski kendini, yabancılaşmayı bir nesneyi ya da olayı sıradan bir kişiliğin gözünden (ki bu, belirgin olmakla birlikte sınırlı bir durum yaratacaktır) aktarılan bir izlek olarak tanımlamakla sınırlamaz, ama genel olarak, bilmeceler ve erotik örtmeceler gibi (Aristoteles benzer bir retorik etki için *ksenikon*'u tanımlamıştır: "yabancı, egzotik") doğrudan ifadeyi bulanıklaştıran bütün teknikleri kullanır.[60] Yabancılaşma, böylece, retorik figürsellikle aynı anlama gelme tehlikesiyle karşı karşıya gelir. Sembolistlerin nefret ettiği bu benzetimcilik, onların estetiğini güden ölçüt haline gelmişti. Farklı kültürel bağlamlardaki değişkenliği bir yana bırakılacak olursa, hiç kuşkusuz, algının otomatizmine indirgenemeyecek günlük dilden başlayarak bütün iletişim biçimlerinde varlığını sürdüren görüngü budur; yapısalcı ve göstergebilimsel kuramların daha sonra karşı çıkacakları (genellikle varsayımsal) bir normun ıskartaya çıkarılması –Croce'nin de

58) V. Şklovski, *L'arte come procedimento*, Todorov (yay. haz.), *I formalisti russi* içinde, a.e., s. 83.
59) Krş. D. W. Fokkema ve E. Kunne-Ibsch, *Teorie della letteratura del XX secolo* (1977), (Roma-Bari: Laterza, 1981), s. 16-28, Husserl'in görüngübilimiyle, Saussure ve Gustav Špet'in kuramlarıyla (dolaylı) ilişkileri gözler önüne seriyor.
60) *Poetika*, XXII, 1458b; *Retorik*, III, 2 1404b.

karşı durduğu bir kavramdır bu–, yazınsallığı tanımlayan bir terim olarak kullanılamaz artık.[61] Oysa, otomatik ve mekanik, geleneksel üretimlere yöneldiği zaman sanatsal bir etki bile yaratabilir. O halde, şimdi kısmen kurumsal bütün alanlara uygulanabilen bir estetik işleve, sanatın farklarına değil, niceliğine yönelmiş bir bakışa yer verelim.

Rus biçimcileri izleyenlerin en ilgi çekicilerinden biri olan Jan Mukarovski'nin konumu olacaktır bu. Rus biçimciler; devrimi ve yenilikçi ütopik atılımı boğan Stalin diktatörlüğünün ardından, ya Çekoslovak yapısalcılığının doğuşunda başat rol oynayan dilbilim çevrelerinin etkin olduğu Prag'a gittiler; ya da yaratıcı yazını yeğleyerek kuramsal etkinliklerine son verdiler. Mukarovski, öncelikle, sanat olan ve olmayan şeylerin hepsini birden dengelemenin olanaksız olmakla kalmayıp estetik olanla olmayan alan arasındaki sınırın da belirsiz olduğu gruptan uzaklaşarak, sanatsal olguları dinamik ve potansiyel özellikleriyle üç anahtar kavrama (işlev, norm ve değer) dayandırdığı bir kuram ortaya koydu.[62] İşlev, özellikle ime odaklanarak estetik değer yaratabilen enerjidir; değer ise, ekstra-sanatsal dünyadaki tanımından farklı olarak, yeni kültürel ve toplumsal bağlamlarla ya da yeni kullanıcı gruplarıyla dönüşüme ve bozunmaya uğrayan norma uygunluktan ibaret değildir. Mukarovski, Dekadanların ürettiği fazla şişmiş estetik işlevi eleştirmesine karşın, estetik nesnenin sadece onu alımlayan kişinin bilincinde ortaya çıktığına dair fikrini desteklemek için Oscar Wilde'ın *Il critico come artista* kitabından (yaratıma katkıda bulunan gözlemcinin önemi üzerine bir pasaj) alıntı yapar:[63] Sanat eseri, sadece başkaları tarafından algılandığında anlam üstlenen bir imdir. Buradan da, alımlama estetiğinin bakış açılarını önceleyerek, yorumların çoğulluğunu ve izleyicinin aktif katılımını değerlendirmeye varılır.

Dilbilim, felsefe, antropoloji, psikanaliz gibi alanları ilgilendiren, sözel olan ve olmayan imlerin işlevine yönelik göstergebilimle sık sık örtüşerek, tek tek sanatçıların (Mondrian, Boulez) sanatsal gelişimini de etkileyen yapısalcılığın uygulama alanı (Barthes öncelikle bir etkinliktir diye yazar)[64] çok

61) Her zaman sanatsal anlatım birliği öne çıkar; eğer bir metafor başarılı olmuşsa, onun ilk biçimden bir kopma olduğu düşünülmez, çünkü bütünüyle [başka bir şeye] dönüşmüştür.
62) Krş. J. Mukarovski, *Il significato dell'estetica* (1966), (Torino: Einaudi, 1973).
63) *A.g.y.*, s. 59.
64) R. Barthes, *L'attività strutturalista* (1963), A.g.e., *Saggi critici* içinde (Torino: Einaudi, 1966).

genişti.[65] Yazınsal eleştiri alanında, edebiyatı değil de edebiliği, yani edebiyat olarak metinle özdeşleşen özellikleri baz alarak akla yatkın nitelikleri nesnesi yapan bir bilime dayanan biçimselci proje yürürlüğe kondu. Bugün bu projenin çuvalladığı açık açık söylenebilir; bunun nedeni hem bilimsel alanda da aşılmış bir bilimin fazlasıyla katı bir tasarısına dayanması, hem de belli eserlerden yola çıkarak (özellikle 19. ve 20. yüzyıl tarihli) farklı halkların ve farklı kültürel bağlamların eserine dönüşümlerini göz ardı eden hayli soyut bir edebiyat fikrine (örneğin Ortaçağ'ınkinden çok farklı) varmış olmasıdır.[66] 1960'larda özellikle Fransa'yı etkileyen büyük yapısalcı dalganın yerini okuyucu üzerine araştırmaların ve *cultural studies*'in alması boşuna değil.

Kimi söylemlerinde tarihi ve toplumsal boyutları gözden kaçırmamış, hatta bugün bile önemi kabul edilen yazınsal metinler üretmiş, karmaşık ve zengin bir akımın elbette kolayca ortadan kalkması mümkün değil. Burada onun tarihini anlatmak hem olanaksız, hem de sonuçta yazınsal estetikten çok edebiyat kuramına girmek gerekiyor.[67] Yine de, bunların arasında öne çıkan, ama bazı bakımlardan göstergebilimsel ve yapısalcı eleştirinin krizinden sağ çıkabilmiş iki figürden kısaca bahsetmekle yetinelim.[68] Sovyet göstergebiliminin ve Estonya'daki Tartu okulunun başat figürlerinden Juri Lotman, sanatsal metni, "ikincil bir modelleme sistemi" olarak, yani doğal dilin birincil düzeyini aşan, biçimsel unsurlara anlam kazandırılması yaklaşımından farklı, özerk bir dil olarak tanımlamıştır (burada kaynak, Peirce'ın nesnesine benzerlik ilişkisiyle bağlı ünlü imidir); ayrıca belirgin sınırları ve yoğunluğunun dışında, "güzellik bilgidir" ifadesi, onun sistemin tutarlığına vurgu yapan etkin estetik sloganıdır.[69] Buraya kadar yapısalcı poetikaya kapanmış Aristotelesçilikten uzağa düşmemiştik, ama Lotman, biçimselcilerin tarihsel göreciliğini daha köktenci bir kültürel göreciliğe

65) Hâlâ çok faydalı bir genel çerçeve için bkz. F. Wahl (yay. haz.), *Che cos'è lo strutturalismo?* (1968), (Milano: Feltrinelli, 1971).

66) İtalya'da bu anlamda bir eleştiri C. Di Girolamo'dan gelmiştir: *Critica della letterarietà* (Milano: Il Saggiatore, 1978); F. Brioschi, *La mappa dell'impero* (1983), (Milano: Il Saggiatore, 2006).

67) Yapısalcılığın kapsamlı ve ilgi çekici tarihi için bkz. F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, 2 cilt (Paris: La Découverte, 1992).

68) Todorov gibi diğerleri de başka alanlara (özellikle tarih ve antropoloji) yönelmişler, ya da Genette gibi savlarını daha genel bir estetik alanına yaymışlardır. İlgi çekici düşünceleri için bkz. C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria* (Torino: Einaudi, 1993).

69) Lotman, *La struttura del testo poetico*, a.e.

dönüştürerek yorumlamanın zorluklarını aşmıştır; ne de olsa, aynı kodları birebir paylaşmayan bir metnin yayıcısı ve alıcısı olduğu için çeviri bir yaklaşıklık sürecinden ve sürekli bir dönüşümden başka bir şey değildir. Halk kültüründen modaya, edebiyattan sinemaya kadar çeşitli kültürel görüngülerle yakından ilgilenen Lotman, böylece, önceki göstergebilimin atomculuğuna karşıt olarak doğan ve biyoloji biliminin *biosfer* kavramı üzerine temellendirdiği *semiosfer* kavramına ulaşır; göstergebilimsel *continuum* ise düzensizlikle, merkezle periferi arasındaki karşıtlıklarla belirlenen ve gözenekli ve melez sınırla sarılmış iletişimi ve toplumsal yaşamı olanaklı kılar.[70] Böylece Lotman'ın araştırması, kültürler arası diyalog ve uzam gibi günümüz kuramının hedefiyle gayet faydalı biçimde örtüşür.

Yapısalcı ve göstergebilimsel dönemin anahtar figürlerinden Roland Barthes, dizgesel eksiklerine, ciddiyetten uzaklığına, aforizmalardan ve fragmanlardan oluşan yazılarına bakarak kimilerinin kusur bulduğu yapıtlarıyla, yapısalcılık sonrası için bile güçlü bir başvuru kaynağı haline gelmeyi başardı. Aslında, bizi, Rus biçimcilerle birlikte peşini bıraktığımız yaratıcılıkla eleştiri arasındaki geçişe geri götüren sıradışı yazıları (*Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'da zirveye çıkar) onun en kuvvetli yanıdır.[71] Jakobson'la Lévi-Strauss'un Baudelaire'in *Les Chats [Kediler]* sonesini okumalarını, metne mutlak bağlılığı ve onu bütün potansiyeliyle gerçekleştirmeyi hedefleyen yapısalcılığın paradigmatik örneğini, tam tersinden, yani nesnesine bağlı kalmanın olanaksızlığından yola çıkan Barthes'ın Racine üzerine makalesiyle birlikte ele alacak olursak, güçlü bilimselcilik ile metnin zaman içindeki dönüşümlerini izleyen bir okuma arasındaki farkı görebiliriz.[72] Barthes'ın çeşitli kültürel görüngülere (moda, tiyatro, sinema, fotoğraf, gazete yazıları) yönelik kapsamlı araştırması ve *S/Z*'de ileri sürdüğü yaygın metinsellik fikri, bugün bize, bütün sirayetleri ve edebiyatın çok

70) J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, yay. haz. S. Salvestroni, (Venedik: Marsilio, 1985).

71) Krş. P. Lombardo, *The Three Paradoxes of Roland Barthes*, (Athens: University of Georgia Press, 1989); G. Girimonti Greco, *L'ultimo Barthes fra "Science du sujet" e "imitation" proustiana*, "Ermeneutica letteraria" içinde, 1, 2005, s. 83-98.

72) R. Jakobson ve C. Lévi-Strauss, *"Les chats" di Charles Baudelaire* (1962), L. Rosiello (yay. haz.), *Letteratura e strutturalismo* içinde (Bologna: Zanichelli, 1975), s. 99-117, ve Fokkema ile Kunne-Ibsch'in eleştirileri için, *Teorie della letteratura del XX secolo*, a.e., s. 77-87; R. Barthes, *L'uomo raciniano* (1963), İt. çev. A.g.e., *Saggi critici* kısmen, a.e., s. 113-196.

sayıdaki diğer söylem pratikleriyle ilişkisinde uğradığı dönüşümleri elde etmeye açık, biraz baştan savma bir eleştiri modeli sunar.[73]

Freud'un Estetiği: Sansür, Özdeşleşme, Tekinsiz

Bir süredir krizde olmasına ve kendi temellerine yönelik köktenci eleştirilere uğramasına karşın, psikanalizin bütün alanlarda yarattığı çarpıcı etkiyi bugün kimse yadsıyamaz. 1900 yılı geleneksel olarak, Sigmund Freud'un aslında bir yıl önce çıkan, elbette sadece psikanaliz alanıyla sınırlı kalmayan ve ensonu, bizzat onulmaz bir klasikçi olan Freud'un her şeyden çok sevdiği bu sanatı olanaksız kılarak, estetik alanını kesinkes değiştiren çığır açıcı bir gelişmeyi simgeleyen *Rüyaların Yorumu*'na atfedilir. Freud'un zengin üretimi arasında edebiyat hep bulunmasına karşın merkezi bir rol oynamaz, ama hiç kuşkusuz varlığını sürekli hissettirir: Freud açıkça zevk aldığını belirtse ve son yapıtlarından birinde, sanatçının, özellikle benzer konulara eğilen Dostoyevski'nin gizemi karşısında bir tür teslimiyeti itiraf etse de, edebiyat sık sık, karmaşık bir dinamik biçime bürünen, bilimle çok daha sonra tanımlanıp açıklanan, hep bir çalışma nesnesine dönüşen değerli bir yoldaş gibi anılır.[71] Freud, bütünüyle yazınsal bir metne adadığı ilk denemesi *Sanrı ve Düş "Gradiva"*da (1906), kendisinin de ifade ettiği gibi artık bütünüyle unutulmuş bir yazara ait, yüksek yazınsal değeri olmayan bir novella seçer ve onu yeniden yazma yoluna gider: metnin anlamını yeniden düzenleyen ve daha sonra *klinik vakaları*nda kendini gösteren anlatıcı olarak olağanüstü yeteneğinin hissedildiği, özet niteliğinde bir yorum. Böylece psikanalizin edebiyata uygulanmasıyla ortaya çıkan temel yanlış doğmuş olur, yani yazın karakterlerini gerçek kişilermiş gibi analize tâbi tutma eğilimi; buna yakından bağlı diğer yanlış da yazarı eserleri üzerinden, Jensen üzerine bazı mektuplarda ortaya çıkan özgeçmişiyle analiz etme (Freudcu okulun ilk büyük denemesi Marie Bonaparte'ın Edgar Allan Poe'ya yaptığı gibi) ve *Leonardo da Vinci'nin Çocukluk Anısı*'nda (1910)

73) R. Barthes, *S/Z. Una lettura di "Sarrasine" di Balzac* (1970), (Torino: Einaudi, 1990) [Türkçesi: *S/Z*, çev. S. Ö. Kasar (İstanbul: YKY, 2006)].
74) S. Freud, *Dostoevskij e il parricidio* (1927), A.g.e., *Opere* içinde (Torino: Bollati Boringhieri, 1989), cilt X.

çok daha belirgin bir hal alacaktır.[75] Akıllarımızda ilk baştaki novellanın yerini alan bu denemenin satır aralarında büyüleyici olmakla birlikte, *Şair ve Fantezi*'nin (1909) hemen ardından kendini gösterecek ve daha sonra Freudcu düşüncenin çeşitli aşamalarında gelişecek olan bir estetiğin izleri görülür.[76]

Freudcu estetik, basit bir uyarlamanın bizi inandırmak istediği gibi, sadece bilinçdışı ve bastırılmış dürtülerin özgürleştirilmesinden ibaret değildir. Ayrıca, Freud'un büyük buluşu, o zamanlar Avrupa bilim ve felsefe kültüründe bir süredir kullanılan bir kavram olan ve özellikle, Freud'un doğrudan mirasçısı olduğu (ayrıca Schopenhauer'in düşüncesindeki istenç de buna yakından bağlıdır), Alman Romantizminde önemli bir yeri olan bilinçdışı değildir. Asıl keşif, bilinçdışının kendi diline, kendi mantığına sahip olduğu ve ortaya çıkışındaki belirgin saçmalığa karşın, bir yorumlama nesnesi olabileceğinin düşünülmesidir. Freud *Şair ve Fantezi*'de, sanatsal yaratımla gündüz düşleri arasında, doğrudan anlatım biçimiyle, ergenlikte oyunun yerini alan arzuların istençdışılığı arasında bir benzerlik kurar, ama hemen ardından bu fantezilerin doğrudan anlatımlarının hiçbir estetik ilgi uyandırmadığını da açıkça belirtir; oysa estetik, örtmeyi, deforme etmeyi, gizlemeyi bilme ve kalabalıkları kendine çeken bir hazırlık zevki yaratma sanatıdır. Ne ki, Freud'un metinleri üzerine yaptığı eşsiz araştırmada, Mario Lavagetto'nun ilgisini çeken psikanaliz derneğinin oturum tutanaklarında, estetik nitelik ile bilinçdışının doğrudan ortaya çıkışı arasında taban tabana zıt bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır.[77] Vasat sanatçılar, kendi fantezilerini ortaya koymakla yetinirler, büyük sanatçılar ise bunları edebiyat gibi toplumsal bir kurumla ifade edebilmek için deforme etmeyi, başka kılıklara sokmayı, maskelemeyi bilirler. Aslında, sansür, siyasi kurumla benzerliği bakımından, sanıldığı gibi bir bastırma anı değil, ruhun farklı alanları arasındaki içeriklerin geçişmesine olanak tanıyan bir süreçtir. Sanat, kaba ve az ilginç olduğu düşünülen arzunun mekanik ifadesinden, estetik hazzı

75) M. Bonaparte, *Edgard Allan Poe. Studio psicoanalitico* (1933), (Roma: Newton Compton, 1976).
76) *Gradiva* üzerine denemesiyle Freudcu estetiğe ilişkin incelemesi ve dâhiyane yorumları için krş. L. Russo, *La nascita dell'estetica di Freud* (Bologna: Il Mulino, 1983).
77) Krş. M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, gözden geçirilmiş yeni baskı (Torino: Einaudi, 2001), s. 257, 22 Aralık 1909 oturumunun ayrıntılarıyla birlikte; ayrıca krş. A.g.e. (yay. haz.), *Palinsesti freudiani: arte letteratura e linguaggio nei Verbali della Società psicoanalitica di Vienna 1906-1918* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998).

baskılayan kontrolün ve deformasyonun aşırılığına ulaşan geniş bir çevrene yayılır. Görüldüğü gibi, Sürrealistlerin Freud'a da esin veren otomatik yazı tekniğiyle ulaşmak istedikleri bilinçdışı fantezinin anlık kaydından çok uzağız, ama bu konu bütün avangardlar gibi, Sürrealistler için de giderek tavsayacaktı.

Sansürün Freudcu estetiği, sadece, sanatsal edimin kimi farklılıklarla, karmaşık bir retorikle açıklanan (aktarım, yoğunlaşma, yadsıma) düşsel edimi akla getirdiği metnin yapısıyla ilgilenmez. Estetiğin üretimi ve alımlanması, dolayısıyla yazara ve okuyucuya ilişkin özellikler de söz konusudur. Asıl sonucu ise telafi kavramıdır; yazı, gayet kişisel ve onu aktarılabilir kılan (onu evrenselleştiren) unsurları arıtan, az çok travmatik bir durumun (yetersizlik, hayal kırıklığı, kaygı, sıkıntı) elden geçirilmesi olarak doğar.[78] Bu bakış açısında, Freud'un, hep sanatsal yaratıcılıkla ilişkilendirilen bir konuyu ele aldığı ve daha sonra düşüncesinin parlak ardılı Melanie Klein tarafından geliştirilecek olan *Matem ve Melankoli*'deki (1915) fikirleri dikkate değer: sevilen bir kişinin ardından duyulan yoksunluğu anlatmak, sanatsal yaratıcılığın dinamikleriyle pek çok ortak noktası olan yitirilen bir nesnenin (onunla özdeşleşerek) dönüştürülmesi sürecidir. Böylece, özellikle okuyucuya ilişkin bir başka anahtar kavrama ulaşmış olduk: özdeşleşme. Bu, tek bir kavram olmaktan çok, pek çok aktif, pasif, merkeze alan, merkezden dağıtan kipliği ve belirlenimi olan anlambilimsel bir alandır. Dışa yansıtma, içe yansıtma, taklit, içselleştirme, sempati, empati (bu sonuncu konu, daha önce vurgulandığı gibi, Lipps'in olgucu estetiğinde geliştirilmişti). Özdeşleşme, öncelikle, bütün kültürlerde ve bütün dönemlerde sanatın ve edebiyatın başarısını açıklar. Bizimkinden çok uzak, çok farklı kimlikleri üstlenebilme, hatta çok aşırı ve çok acıklı (Kafka'nın *Günlükler*'inde itiraf ettiği gibi kendi ölümü; ama zaten Aristoteles de sahnede görülen bir cesedin hoşnutluk yaratabileceğini söylemişti) deneyimleri zevkle tatma olanağı sunar; estetiğin tüketilmesi insan ruhunu tanımlayan yaşamın çoğulluğu gereksinimini karşılar.[79] Bu, genel olarak her şey ve herkes olmaya, her şeyi deneyimlemeye ve içerlemeye karşı duyulan sınırsız arzuyu, Freud'un

78) Krş. S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi* (Roma-Bari: Laterza, 1994), özellikle bölüm I-IV.

79) F. Kafka, *Confessioni e diari*, yay. haz. E. Pocar (1972), (Milano: Mondadori, 1996), s. 510-511, yazar ile okur arasındaki farkın altını çiziyor.

Personaggi psicopatici sulla scena'da *[Sahnedeki Psikopatik Kişilikler]* (1905) anlattığı günlük yaşantı evreninden kaçışı barındırır. Öte yandan, benliğin inşa edilmesi bir dizi sürekli özdeşleşmeyle mümkündür; sanatçı, bunda, kendi parçalarının ve özellikle bizdeki ötekinin dönüşümlerinin dışa aktarılmasını sağlayan, herkesin tinsel yaşantısına özgü bir niteliği aşırıya vardırmaktan başka bir şey yapmaz. Bir sanat eserinin tüketicisi, sanatçının yaratım anında attığı adımları izleyip onun asıl fantezileriyle yüz yüze gelerek, aslında bir sahiplenme ve yabancılaşma deneyimi yaşar. Ünlü ayna evresi kuramıyla benin hayali ve dolayısıyla hep yabancılaşmış niteliğini gösteren Lacan'ın Freud sonrası düşüncesinin öne çıkardığı bir yaklaşım; burada Lacan'ın, yapısalcılığın biçimci boyutunun hissedildiği, bilinçdışının dil olduğunu söyleyen ünlü tanımındansa estetiğe katkısı çok daha belirgindir.[80]

Edebiyat, sonsuz özdeşleşme olasılıkları sunarak, arzunun tatmin edilmesine yönelik temel bir işlev görür, ama bu durumda tıpkı bilinçdışı fantezilerin ifadesinde olduğu gibi, mekanik denklikler kurmamak ve, Freudcu estetiği kuvvetli bir yoğunluğun anlatımcı modelini öne süren duygusal dolaysızlığa yapılan bir övgüye indirgememek gerekir. Octave Mannoni'nin ileri sürdüğü gibi, özdeşleşme bilinçdışı olduğu için, sadece sona erdiği anda, ancak özdeşleşmeme onun yerini aldığında açıkça ortaya çıkar.[81] Sanat, tam da eşduyum kurma ile kopma arasındaki bu salınım uzamında, kendini yitirme ile sıradana dönme arasında faaliyet gösterir. Özdeşleşmenin bildiği sayıya gelmez aşamayı, Freud'un dikkate değer bir özenle vurguladığı komiğin deneyimi gösterir bize: gülüşmelere konu olan kişiler düşünüldüğünde agresiflik ve üstünlük hissi, büsbütün reddetme üzerinden, gizli kalmış bir özdeşleşme temelini gizler ("bu ben değilim", "bu benim"i bastırır).

Özdeşleşmenin çeşitli tiplerini ayırt etmek, yazınsal türlerin çeşitli dinamiklerinin ayırdında olmayı da gerektirir. Tiyatroda, elbette, öykünün zamanıyla temsilin zamanının aynı olması ve oyuncuların fiziksel varlıkları

80) J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formazione della funzione dell'io* (1949), A.g.e., *Scritti* içinde (Torino: Einaudi, 1974); ve M. Ferraris, *Lacan e la "svolta linguistica" dell'estetica psicoanalitica*, A. Rossati (yay. haz.), *Estetica e psicoanalisi* içinde (Torino: Centro Scientifico Torinese, 1985), s. 41-46.
81) O. Mannoni, *La disidentificazione* (1978), A.g.e., *Il difetto della lingua* içinde (Parma: Pratiche, 1988), s. 17.

sayesinde (pek çok mesafe koyma tekniğiyle dengelenen unsurlardır bunlar) özdeşleşme tam ve dopdoludur; zaten psikanalizin de, antik tiyatronun başyapıtlarından, ki kendi zamanında çok esenli bir karşılık bularak yorumlanan Sophokles'in *Kral Oidipus*'unun okunmasıyla daha da vurgulanan Oidipus kompleksinin keşfiyle başlaması boşuna değildir.[82] Oysa, ötekiliğin ve dış dünyanın sonsuzca kapsanması olarak özdeşleşme fikri, lirik şiir gibi öykülemeci olmayan çeşitli türlere, özellikle Shelley ve Whitman gibi romantik şairlerin panteistik hedefine ışık tutabilir. Bu yolu izlerken bir yandan da onu haklı çıkaran Leo Bersani, edebiyatın bastırılmış arzuları ifade etmediği, ama cinselliğin gerçek ontolojik doğası olan uçsuz bucaksız bir kendini yıkmaya doğru (şu halde nesnel olandan hayli uzağa düşmüş) kendiliğin bir parçalanmasına biçim veren mazohizm estetiğini vurgulama noktasına gelmiştir.[83]

Freud'dan esinlenen ilk kuramcılardan başlayarak, örneğin Ernst Kris, Freud'un estetiğe katkısının onun yazınsal metinlerinin ya da sanat eserlerinin okumasında değil, psikanalizin babasının dili ve retoriği ele aldığı yapıtı *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*'nde (1901) aranması gerektiğini düşünüyorlardı.[84] Düşlerden ve lapsustan farklı olarak tamamen kişiye özel olan ve dille aktarılamayan *Witz*, bilinçdışının bir ortaya çıkışıdır ve edebiyat gibi genel iletişime ve mümkün olan en etkili iletişime yöneliktir; ensonu, çoğun sözel ve performatif olan bir minör edebiyat biçimidir. Bu metinden yola çıkan Francesco Orlando, metinlerin, anlatımcı biçim düzeyinde olduğu kadar tematik düzeyde de alıcılarında "bastırılmışın geri dönüşü"nü uyandırdığı çeşitli durumları ayırt edebilmek için göstergebilimsel Yeni Retorik sonuçlardan faydalandığı Freudcu bir edebiyat kuramı ileri sürdü.[85] Orlando'nun metni, bütünlüklü bir dizgesellik, yapısalcı bir kapanış sergilese de, Freudcu kategorilerin, özellikle bir uzlaşmanın, birbirine zıt anlara dayanan bütünleştirici göstergebilimsel ve dolayısıyla özellikle yazınsal söylemin çok-sesliliğini ifade etmeye yönelik bir gösteri-

82) Krş. G. Paduano, *Lunga storia di "Edipo re". Freud, Sofocle e il teatro occidentale* (Torino: Einaudi, 1994); A.g.e., *Edipo* (Roma: Carocci, 2008).
83) L. Bersani, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986); von Masoch'un metinlerinden ve nesne, portre ve heykel tanımlarından başlayarak mazohizmin estetiği üzerine krş. G. Deleuze, *Il freddo e il crudele* (1967), (Milano: ES, 1991).
84) E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1952), (Torino: Einaudi, 1967).
85) F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1976), (Torino, Einaudi, 1992).

nin boş bir modeli olma ayrıcalığını taşıyor. Orlando, böylece, (biraz önce söz ettiğimiz son Croce'den çok da farklı olmayan) yazınsallığın niceliksel bir bakışına ulaşıyor, ki bu aşırı durumlarında, bizi, postmodernin çokbiçimli pratikleriyle ve yukarıyla aşağı arasındaki sınırların yıkılmasıyla bir diyaloğa götürebilir.[86] Psikanalizin edebiyata uygulanması, sonuçta, ahlaki ve davranışa dair geleneksel konuların ötesine geçerek ve bastırılmış akıl ("üstesinden gelinmiş") ve dolayısıyla (Freudcu düşünceyi mantık-matematik bakımından çözümleyen Matte Blanco'nun bu katkısı temel önemdedir) doğa-üstü çevrenini geliştirerek yayılır; Freud edebiyata adadığı güzel eseri *Sul perturbante*'de *[Tekinsiz Üzerine]* (1917) bu konuya yer vermişti.[87]

Unheimlich teriminin çevrilemez iki değerliliğinden yola çıkan Freud, tekinsizde, akılcılığın olgunluğunun üstün geldiği çocuksu inancın geri dönüşünü belirler. Bu, sık sık gündelik hayatta da rastlanan (örneğin bir günde aynı rakamın pek çok kez karşımıza çıkması bir uğursuzluk gibi görülebilir), ama edebiyat dünyasını, onun gerileten niteliğini, onun ilksel kaygıları dönüştürme eğilimini kuvvetle tanımlayan bir görüngüdür. Freud, fantastik anlatının başyapıtı, Hoffmann'ın *Kum Adam*'ını inceleyerek cansızların canlanması, çifte kişilik (ardılı Otto Rank'ın birkaç yıl önceki antropolojik çalışmasının konusudur) takıntılı tekrar, ölülerin geri dönüşü, canlı canlı gömülme gibi vaatkâr konuları ele alır ve böylece bugün özellikle sinemada, görsel sanatlarda, çağdaş hayal gücünün melez bedenlere ve mutantlara *(cyborg)* yönelik saplantısında sayısız kırılmalar yaratan bir kategori olan tekinsizi (bazı bakımlardan yüceye benzer), 20. yüzyılın büyük estetik kategorilerinden biri kılar.[88] Öte yandan, psikanaliz, geçtiğimiz onyıllarda yeniden doğan tematik eleştiriyi sürekli desteklemiştir. Bu hem tek bir yazarın takıntılı fantezileri ve hayal gücü üzerine araştırmalarda, hem de mitlerin sembolizminde fazlasıyla geçerlidir; Freud düşüncesi bu sembolizmde antropoloji gibi bir bakıma çok uzak bir bilimle bir araya gelir. Burada, tematolojik çalışmaları büyük ölçüde etkileyen, soyut arketip

86) Orlando kanonik olmayan, hafif metinleri dikkate almamıştır; bakış açısı da postmodern kuramdan farklıdır, çünkü figüratif değerin her biçimde ölçülebilir olduğunu ve alımlama bağlamlarına göre değişmeyeceğini düşünür; bu yaklaşımın farklı alanlardaki uygulaması için krş. F. Ghelli, *Letteratura e pubblicità* (Roma: Carocci, 2002).

87) F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana* (1982), (Torino: Einaudi, 1997).

88) O. Rank, *Il doppio* (1914), (Milano: SugarCo, 1979); ayrıca krş. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (Floransa: La Nuova Italia, 1998).

nosyonuyla, pek çoklarının yanında Northrop Frye'ın türler kuramı gibi çalışmalarına esin veren, Freud'un eski öğrencisi ve rakibi Carl Gustav Jung'u anmamak olmaz.[89] Kültürel çalışmalar, bir yandan, tek bir kültürün (20. yüzyılın başlarındaki burjuva Viyana kültürünün) nevrozlarını genele yayan psikanalizin evrenselci anlayışına son zamanlarda saldırmış olsa da, Freudcu model (artık ardıl okullarca büyük oranda dönüştürülmüştür) hâlâ temaların, mitlerin ve yazınsal türlerin çeşitli çağlar ve kültürler üzerinden yayılmasına bir açıklama getirmeye çalışanlar için sınırsız öneriler sunabiliyor.

Roman ve Anlatı Kuramları

Klasik sonrası dönemde, Roma İmparatorluğu'nun Asya illerinde doğan roman, yüzyıllarca marjinal ve minör bir tür olarak kaldı; poetika ve retorik yapıtlarında yer bulmadı, hatta özellikle kadın nüfusta yol açabileceği özdeşleşmenin ahlaki tehlike yaratabileceği endişesiyle genellikle sansüre uğradı. Estetiğin özerk bir disiplin olarak (ve aynı zamanda yeni bir roman türünün: *novel*) doğuşuna tanık olan 18. yüzyılın çığır açıcı gelişmeleriyle, bu durum, romanın günümüz kültüründe, yoğun felsefi düşünüşün nesnesi, hatta aracısı, neredeyse *tout court* [kısaca] edebiyatla (en azından büyük çoğunluk için) özdeş gibi görülen temel bir öneme sahip olana değin köktenci biçimde değişti.[90] Estetik ile roman arasındaki, genellikle Realizm kavramıyla birlikte üçlü olarak düşünülen yakın bağ, sanat eleştirisinin mucidi Fransız Aydınlanmacı Diderot'nun, İngiliz duyumsal yeni romanına adadığı *Eloge de Richardson*'la *[Richardson'a Övgü]* başlamıştır.[91] Bu yazınsal türün Romantizm için yazın tarihini yeniden yazabilecek ve yeni bir kaide oluşturabilecek güce sahip anahtar bir kategoriye nasıl dönüştüğünü

89) N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi* (1957), (Torino: Einaudi, 2000).

90) Ne ki bugün *novel*'ın yeniliğini küçümseme ve antik roman ile modern roman arasındaki sürekliliği vurgulama eğilimi baskındır. Watt'ın klasik metnine karşılık krş. M. Doody, *The True History of the Novel* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1996); I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Richardson, Fielding e Defoe* (1957), (Milano: Bompiani, 1994); ayrıca krş. T. Pavel, *La pensée du roman* (Paris: Gallimard, 2003).

91) Krş. S. Givone, *La biblioteca di Leibniz. Filosofia e romanzo* (Torino: Einaudi, 2005); F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (Torino: Einaudi, 2007); ayrıca krş. P. Montani, *Estetica ed ermeneutica. Senso, contingenza, verità* (Roma-Bari: Laterza, 1996), bölüm III: *C'è altro da raccontare?*

görmüştük. Modernist deneyin ve deneme ile karışmasının onun estetik anlamını çoğalttığı 20. yüzyıla kadar hâkim olan rol buydu.

Modernizmin büyük romancılarının (Proust, Joyce, Kafka, Musil) hâlâ başyapıtları üzerinde çalıştığı yıllarda, çağdaş düşüncede önemli bir rol oynayacak genç bir Macar filozof, romanı felsefi düşüncesinin merkezine alıyordu. György Lukács'ın 1916 yılında bir dergide yayınlanan *Roman Kuramı* açıkça deneme biçiminde yazılmıştı: başlığın sezdirdiği gibi dizgesel bir metin olmasa da, zaman zaman lirik ve muğlak bir tarza meyleden, açık ve *in progress* bir düşünüş. Çıkış noktası, romanın bir burjuva epopesi olarak Hegelci tanımıdır. Hegel'in hacimli *Estetik* yapıtında, daha eski anlatılardaki görece aşağı konumu, orijinal olmayan bir biçim olması düşünüldüğünde, romanın sınırlı bir yer kapsaması kaçınılmazdı.[92] Lukács'ın denemesinin, ben ile, yaşamın dolaysız bir anlamla yüklü olduğu dünya arasında ayrım görmeyen uyumlu bir evren olarak, nostaljik bir Antik Yunan çağrışımıyla açılması boşuna değil. Oysa modern roman "hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir."[93] Lukács bu ünlü tanımıyla, daha önceki eserlerinde, özellikle *L'anima e le forme* [*Tin ve Biçimler*] (yaratıcı eleştirinin bir başka örneğidir bu) denemesinde çerçevesini çizdiği düşünceleri yeniden ele alır ve geliştirir; burada, uzlaşmaların hâkim olduğu ve özgün olmayan bir var oluşla belirlenmiş burjuva kültüründe sanat ile yaşam arasındaki ilişki sorununu ele alır. Sanat da, felsefe gibi, anlamın yitmesi sorunuyla uğraşmaktan kendini alamaz ve bunlara, süreğen soruşturmalar ve sorunlu bir araştırmayla edinilmiş, dizgesel olmayan –roman için olduğu gibi deneme için de geçerli özelliklerdir bunlar– bir bilmeyle karşı çıkmak zorundadır. Dizgesel olmamak ille de düzensizlik anlamına gelmez; tam tersine, edebiyat sadece biçimin mutlaklaştırılması sayesinde parçada bütünü, anlamsızda anlamı yeniden bulabilir. Lukács, bu nedenle, Rus biçimcilerin ya da Romantik şiirseverliğin gündeme getirdiği değişkesi olan avangardların aşırı nihilizminin gözbebeği Sterne'in romanlarında sonsuza ulaşabilen biçimin yokluğunu sevmediği gibi, Romantiklerin sonsuzun poe-

92) G. W. F. Hegel, *Estetica* (1836-38), yay. haz. N. Merker (1967), (Torino: Einaudi, 1997), t. 2, p. 1223.

93) G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1916), yay. haz. G. Raciti, (Milano: SE, 1999), s. 49 [Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. C. Soydemir (İstanbul: Metis, 2002), s. 64].

tikasını da sevmez (aynı sebepten, Gauguin'in varoluşsal aciliyetiyle karşıtlık taşıyan Empresyonistlerin saf yüzeysel resimini de). Bunların tamamı sanat ile yaşam arasındaki gerilimi ortadan kaldıran, birini diğerine yeğleyen ya da onları ampirik varoluşun karmaşasına teslim eden deneyimlerdir; dolayısıyla Lukács, Flaubert'in yüce estetikçiliği yerine Theodor Storm'un zanaatkârane ağırbaşlılığını tercih eder.

Anima e le forme'de gerçeğin inanılırlığı, biçimin mutlaklığından ve özellikle sınır deneyimi olarak tragedyadan çıkıyorsa da, *Roman Kuramı*'nda sadece sürekli bir araştırma olanağı vardır, ancak epiğin organik bütünlüğünün (Antik Çağ'da ve Ortaçağ'da, Homeros'ta ve Dante'de) artık tamamen yitirildiği bilinmektedir. Böylece, roman fragmanlarla ilerleyip modern dünyanın "çatlaklarını ve uçurumlarını" göstererek bunlara ulaşmak isteyebilir. Modern romanda düşünen ve öznel bir unsurun (aslında ironik) varlığını artıran ve bunu açık bir biçim haline getiren tam da bu farkındalıktır. Lukács bu gözlemlerini kaleme alırken, Marcel Proust anlatı ile kuramsal düşünüş arasında bir niteliği yansıttığı *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazmakla meşguldü; Robert Musil ise, 20. yüzyılda ve daha sonra Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'undan postmodernin büyük betimcilerine (DeLillo, Wallace) kadar sürecek olan roman ile deneme arasındaki geçişmenin en belirgin örneği *Niteliksiz Adam*'ı henüz yayınlamamıştı. Romanda izlek bakımından kahraman olarak arayıcıların bulunması boşuna değil; iki ana biçimden birinin prototipi *Don Quijote*'den başlayarak, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inde en iyi örneği verilen tipleme, yanılsamaya düşen soyut idealizm. Romanda zamanın betimlenmesi öne çıktıktan, Goethe ile Tolstoy'un ele aldığı iki tipleme arasındaki sentezin olanaksızlığı ortaya çıktıktan sonra, deneme tarzı, eserin değil, yaşamın anlam yokluğunu yansıtabilen yeni bir biçimin emanet edildiği Dostoyevski'nin yükselişiyle beklenmedik biçimde sona erdi: *Roman Kuramı*'nı doğuran tutkulu ütopik iklimin hissedildiği bir kapanış.'[94]

94) Ayrıca ölümünden sonra yayınlanan yazıları için bkz. G. Lukács, *Dostoevskij*, yay. haz. M. Cometa (Milano: SE, 2000); krş. G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, (Roma-Bari: Laterza, 1999), kısım I, bölüm II ve IV; ve genel olarak bkz. R. Rochlitz, *Le jeune Lukács. Théorie de la forme et philosophie de l'histoire* (Paris: Payot, 1983); bu büyük Rus yazardan başlayarak genel bir felsefi bakış için bkz. L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa* (1976), (Torino: Einaudi, 1993).

Marksizme döndükten sonra, bu kez Dostoyevski'nin acıklı trajikliğindense Tolstoy'un şiirselliğini öne çıkararak, öznel ile nesnel arasında uyum arayan bir bakış (sanatın görevinin "fetişleştirmek" ya da yabancılaştırmak olduğunu belirten 1963 tarihli anıtsal *Estetica*'ya dayanarak geliştireceği ve çağdaş üretimden uzak tutacağı Klasikçi bir yaklaşım) geliştirmek için tarihsel bir alt-tür seçecek olan Lukács'ın estetik düşüncesinin odağına roman yerleşecektir.[95] Roman, toplumsal bağlamın dinamiklerini yansıtmaya yatkın bir tür olduğu için Marksçı ve sosyolojik estetiğin merkezine de yerleşir. Bu, karmaşık bir yansıtma nosyonudur; sadece, gerçeğin kemikleşmiş temelini atabilecek toplumsal ve ekonomik bir yapıdan, üst-yapı olarak sanata mekanik bir bağlılığı getirmez. Daha ortodoks Marksçılık da sanata, iş bölümünden bağımsız, önemli bir pay biçer: Lukács, aslında, tikele örnek bir işlev yükleyerek bütünlüklü bir anı açıklama ve varlığın bütünlüğünü ifade etme kapasitesine sahip olduğu için, bilimin insan ölçeğini ortadan kaldıran bakışından farklı, sanatın insanlaştırıcı yansıtmasından söz eder.[96] Her halükârda, burada hâlâ Klasik gerçekçiliği vurgulayan ve Modernizmin anlatımcı yeniliklerine kapalı, baskın bir yansıtmacı ve Aristotelesçi estetik söz konusu; ancak bu, Lukács'ın düşüncesini izleyen Lucien Goldmann için geçerli değildir. Goldmann, roman sosyolojisinde, Marksçılıkla yapısalcılığı bir araya getirerek, toplumsal değişimlerle arasındaki benzerliklere dayanarak biçimsel deneylerin tamamını açıklar.[97] Marksçı düşüncenin başka değerlendirmelerle aştığı bu yaklaşımda, sanatın daha ütopik gizilgücüyle, özellikle söylenmemiş üzerinden, satır aralarında eleştirmenin açıklık getirmekle yükümlü olduğu (Louis Althusser ve Fredric Jameson'ın kuramlarında böyledir), sanatın (Marksçı düşünce için temel önemdeki sahte bilincin) baskın ideolojiyi maskeleme kapasitesini dert edinen aşırı belirlenimci bir yan vardır.[98]

Vittorio Strada, Lukács ve Bakhtin üzerine Plutharkos'unki gibi bir biyografi yazılabileceğini söylemişti; ilki, resmi Marksçılığın önde gelen siması,

95) G. Lukács, *Estetica* (1963), (Torino: Einaudi, 1970), cilt I, bölüm IX.
96) Krş. S. Catucci, *Rispecchiamento*, Carchia ve D'Angelo (yay. haz.), *Dizionario di estetica* içinde, a.e.; D. Schlenstedt (yay. haz.), *Literarische Wiederspiegelung. Geschichte und theoretische Dimension eines Problems* (Berlin: Dietz, 1981).
97) L. Goldman, *Per una sociologia del romanzo* (1964), (Milano: Bompiani, 1981).
98) Öncelikle bkz. F. Jameson, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo* (1972), (Napoli: Ligouri, 1975).

ikincisi ise, ilkinin uzun bir sessizliğe ve yeraltına mahkûm olmuş meşhur kurbanıdır; ikisi de, aynı biçimde romanın (açık, dinamik ve yönelimsel niteliğine vurgu yaparak), ve özellikle bir başka büyük anlatımcı tür olan epikle arasındaki ilişki düşünüldüğündeyse güçlü farklılıklarla estetik düşüncesinin merkezine romanı almıştır.[99] Lukács için bu, daha önce gördüğümüz gibi, romanın ancak ulaşmak isteyebileceği ilksel organik bütünlüğü temsil eder; Bakhtin içinse, roman, pek çok ses ve perspektif arasındaki diyaloglarla yüzleşmeye açık olmasına karşın mutlak geçmişte kristalleşmiş ve dolayısıyla yazarın sesinin monoloğuna kapanmış, durağan bir formdur. Bunların ikisi de, Batı kültürünün üzerine kurulduğu ve çağdaş düşünceden kopmuş bütün ikili karşıtlıkları (sözellik/yazı, genel/özel, eril/dişil) ilgilendiren bariz bir ikilik yaratarak fazlasıyla mutlaklaştırılır.[100]

Bakhtin Rusya'da biçimciliğin hâkim olduğu yıllardan sonra, müzisyenler, sanatçılar ve filozoflardan oluşan, Freud ve dilbilim üzerine belirsiz atıfların yapıldığı (muhtemelen Bakhtinci) yapıtların ortaya çıktığı "Kantçı" bir çevrede, kuramsal düşüncesine Dostoyevski (1929) üzerine bir denemeyle başlar; birkaç onyıl boyunca yayınlanan tek eseri olan bu metinde, bütün kuramsal modelini açık biçimde ortaya koyacaktır.[101] Hem biçimcilikten hem de ideolojizmden (ve idealizmden) ayırmak istediği bu modelle, biçimle içeriğin birbirinden ayrılmazlığını göstererek, iletişimin ifade ve diyalogla iç içe geçmiş temelindeki birliği, nesnesi dillendirme olan dil-ötesi yeni bir bilim kurmayı hedefler. Böylece, Bakhtinci düşüncenin özüne, diyalog kavramına ulaştık; bu, fikir alışverişinin teknik yanından çok daha öte bir kavramdır, öyle ki monolog, başka metinlere ve anlatımlara gönderme yapmaya başladığında diyalog haline gelir. Dostoyevski'yle arasındaki klasik karşılaştırmada Tolstoy'a yapıldığı gibi, bir yazar da monologcu olarak sınıflandırılabilir. Bakhtin diyalog derken, bunun öncelikle edebiyat için temel önemdeki boyutunu kasteder; Julia Kristeva buna "metinlerarasılık"la karşılık verecektir: imalar, geri dönüşler, yeniden yazma, aşırma, kendine mal etme, bozma ve parodilerden oluşan ve alıntıların bir mozaiği olarak postmodern yazı fikrine

99) V. Strada, M. Bakhtin'in *İtalyanca baskıya Girişi*, *Tolstoj* içinde (Bologna: Il Mulino, 1986), s. 21: "ayrı yönlere giden entelektüel hayatlar."
100) Krş. M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, F. Moretti (yay. haz.), *Il romanzo* içinde, II: *Le forme* (Torino: Einaudi, 2002), s. 5-35.
101) M. Bakhtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1929), (Torino: Einaudi, 1968).

ulaşana dek metinler arasında sürekli bir değişim.[102] Ne ki, terimin kabul edilen anlamlarından biri de, yazarın baskın bakışıyla örtüşmeyen farklı bakış açılarının üst üste bindirilmesidir; buna göre, Dostoyevski yazar olarak tam bir diyalogcudur. Böylece, edebiyat, ötekiliği, gerçekliğin, bilimsel açıklamanın sunduğundan farklı bir açıklamasını (özellikle Wilhelm Dilthey ve Wilhelm von Humbolt gibi Alman düşüncesini etkileyen beşeri bilimlerin bakışına göre) araştıran ayrıcalıklı bir forma dönüşür.

Bakhtin'in estetiğinde, toplumsal ve kültürel yan, bireysel bakış açısının yitirilmesi pahasına baskın bir yere sahiptir (Croce'nin düşüncesine taban tabana zıt); bu, bugün onun postyapısalcı dönemdeki büyük başarısını da açıklıyor, hatta Bakhtinci bir devrimden ve yüzyılın en büyük edebi kuramından söz ediliyor.[103] Onun, yazma pratiklerini yönlendiren toplumsal kurum olarak yazınsal tür kategorisine duyduğu ilgi de buradan geliyor. Yazınsal deneyimin en değerli özünü oluşturan, dünyaya bakış açısının çoksesliliğini açıklamaya en uygun biçim olarak yaygın değer kazanan tür de romandır. Aslında, Bakhtin'de, özellikle en ünlü eseri *Estetica e romanzo*'da *[Estetik ve Roman]* roman, Rus kuramcının esinlenmekten fazlasını yaptığı Alman Romantiklerinde olduğu gibi, basit bir türden çok daha fazlasıdır ve binyıllık karmaşık bir soykütüğü olan stilistik ve kültürel bir çizgiye dönüşür. Bakhtin, aslında, Avrupa romanını antik başlangıcından itibaren iki ana dala ayırır: biri statik ve monologcu, diğeri dinamik ve diyalogcu; hiç kuşkusuz bunlar onun tercihleridir ve öncüllerinin dikkatinden de kaçmamıştır.[104] Buradan popüler kültüre ve hiyerarşiyi yıkan (karnaval) festivalin antropolojik boyutuna ve Menippos hicvine (uzun sürmüş bir kültürel bakış olduğu düşünülebilecek belirsiz bir tür) sıkı sıkıya bağlı, aşağının, bedenselin, groteskin, müstehcenin estetiği doğar; en iyi örneklerini Aristophanes, Petronius, Rabelais ve Cervantes ile Sterne'in eserlerinde bulabileceğimiz, stilistik sirayetin estetiği. Bakhtinci düşüncenin değişmezleri öne çıkaran ve tarihsel değişkenleri kısmen göz ardı eden, genelleştirmeye yatkın aşırı

102) J. Kristeva, Σημειοτικη. *Ricerche per una semioanalisi* (1969), (Milano: Feltrinelli, 1978); cevval bir inceleme için krş. M. Polacco, *L'intertestualità* (Roma-Bari: Laterza, 1997).
103) A. Ponzio, *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, (Bari: Levante, 1996); T. Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico* (1981), (Torino: Einaudi, 1990), s. 3, ayrıca Bakhtinci düşüncenin de mükemmel bir incelemesini sunuyor.
104) M. Bakhtin, *Estetica e romanzo* (1975), (Torino: Einaudi, 2002), özellikle s. 445-482.

bir eğilimi olduğuna kuşku yok, ama onun kuramsal modelinin edebiyat estetiğini önemli ölçüde etkilediğinden ve bugün de etkilemeyi sürdüren önemli bir rol oynadığından kuşku duyulamaz.

Yapısalcı iklim, kimi zaman anlatılan öykü (amaçları, işlevleri) ile anlatı ve retorik dinamikleri arasında açıkça bölünmüş özerk bir disipline, öykülemeye hayat veren anlatı üzerine yoğun bir kuramsal düşünce üretti; Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'ni (1929) esinleyen ilk akımdan, yazınsal metinleri bu çalışmalardan elde edilen mantıksal çıkarımlara hapsettiği için mit ve halkbilim çalışmalarına uygun sonuçlar çıktı; ikincisi ise anlatımcı okumanın araç-gereçlerini bir hayli zenginleştirdi.[105] Oysa, üzerinde çalışılan kavramların çoğunun, büyük romancı Henry James'in kuramsal düşüncesinden geldiği unutulmamalıdır. James, eserlerinin kapsamlı bir baskısını, New York Collective Edition'ı hazırlarken, yaratıcı çalışmanın işleyişini ve özellikle kendi anlatı biçiminin, bakış açısının temelini açıkladığı sıradışı bir önsöz yazmıştı.[106] 20. yüzyıl boyunca (içedönük, bilgilendirici, kültürel, ideolojik) çeşitli değişkeler üstlenen ve James'in sınırlı, üzerinde düşünülmüş, –panoramik ve her şeyi kapsayan değil– dar bir bakışı ortaya atar atmaz estetik kategoriye dönüşen, ilk başta teknik bir kavram (eylemin anlatıldığı perspektif, bütün kitap boyunca tek bir karaktere ya da sırayla birkaç kişiye veyahut yazara ait olabilir; kısaca *kimin baktığı, konuşan kişi*den anlaşılır). James *Bir Kadının Portresi*'nin önsözünde roman kuramını mükemmel bir metaforla özetler; içinde her birinin farklı ve özerk bir bakışının olduğu, hayat sahnesine tek bir figürün gözünden bakılabilen, sonsuz sayıda penceresi, deliği, yarığı, çatlağı olan bir ev. Aslında, James'e göre bakış, kolayca körlüğün sınırlarına ulaşabilen, sonsuz bir kesinlik kapasitesine sahip, iki-değerli bir anlam taşır. Yeniden yayınlanan romanlarındaki düzeltilerden de anlaşılabildiği gibi, her şey metaforik yer değiştirmeye ve neredeyse, Balzac'ın katedralinin yapısökümcü bir tür değişkesinden sorumlu bir üst-anlatıcının yaratıl-

105) Bu inceleme yöntemini en iyi biçimde temsil eden eser: G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), (Torino: Einaudi, 2006).

106) H. James, *Le prefazioni* (1907-09), yay. haz. A. Lombardo, (Roma: Cooper, 2004); bakış açısı kavramı için krş. B. Uspenski, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* (1970), (Berkeley: University of California Press, 1973); P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista* (Bologna: Zanichelli, 1985); D. Meneghelli (yay. haz.), *Teorie del punto di vista* (Floransa: La Nuova Italia, 1998).

masına bağlıdır (Donata Meneghelli'nin önerisi budur),[107] James'inki de, Rus biçimcilerin yabancılaşmasından ve özellikle ayrıı yıllarda Sigmund Freud'un ilgilendiği sansürün estetiğinden çok uzak olmayan, düşünmenin, yoğunluğun, zorluğun bir estetiğidir.

Olumsuzun Ütopyası, Montaj Estetiği: Adorno, Benjamin, Bloch

Frankfurt Okulu, yirmili yıllardan başlayarak, heterodoks Marksizmi çok çeşitli önerilerle birleştirmeyi başaran ve böylece giderek genişlemekte olan kültür endüstrisinin meydan okumasına yanıt veren, önemli bir felsefi, sosyolojik ve estetik üreticiliğin çalışma alanı oldu. İş bölümünü destekleyen ve sanatı hoşça vakit geçirmenin marjinalliğine bağlayan kitle kültürünün doğuşunun karşısında, Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı (ve Nazizmin gelişiyle sürgüne yazgılı) düşünürler, sanatın eleştirel ve işeyararlık karşıtı işlevini (onun baskın ideolojinin olumsuzluğunu sergileme kapasitesini) vurgulama yoluna gittiler. Üstlendikleri çeşitli duruşlar, kitle kültürünün dillerine (fotoğraf, radyo, televizyon, reklamlar) duyulan makul bir ilgiden kıyamet tellalı yeni teknolojileri kesinkes reddetmeye kadar değişiyordu.[108] Herbert Marcuse'ün eserlerinde, bastırılmışın kathartik geri dönüşü vurgulanarak, sanatın, toplumun ütopik anlarına yön verme kapasitesine kuvvetle duyulan güven ortaya çıkarken, okulun daha ünlü ve yetkin bir filozofunun, Theodor Wiesengrund Adorno'nun metinlerinde (başta edebiyat ve müzik olmak üzere) olumsuz yan daha bir öne çıkıyordu.

Adorno'ya göre sanat çığır açıcıydı, ama rakibi Lukács'ın savunduğu fikirlere taban tabana zıt nedenlerden dolayı; yani, toplumsal praksise özgün biçimde bağlı güçleri birebir yansıttığı için değil, tersine her tür praksise şiddetle karşı durduğu için. Adorno, 1969 yılında yayınlanan, tamamlanmamış ve yeğin, son büyük yapıtı *Estetik Kuramı*'nda, sanatın, toplumsal bir olgu olmakla birlikte özerk bir görüngü ve dolayısıyla temelde fetişistik olan (ama bu fetişizm, Marx'ın lanetlediği kullanım değerini yitirmiş bir meta fetişizminden

107) D. Meneghelli, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo* (Bologna: Il Mulino, 1997), s. 317.
108) Bir giriş ve eleştirel bir tartışma için krş. F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria* (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1995), par. 4.5.

çok farklıdır), iki-değerli niteliğini sık sık vurgular. Sanatın işe yaramazlığı tam da onun en özgün gücüdür. Adorno, sanat için sanatın saf estetiğinin, ideolojinin sahte bilinciyle (Marksistler için el emeği ile entelektüel emeği ayıran ilk günahın meyvesidir bu) kendi üretiminin materyal kökenlerini gizlediğini savunurken Marx'ı izler, ama bu maskelemenin yetersiz olduğunu düşünmekten de kendini alamaz. Hatta sanatın kapitalist topluma karşı çıkabileceği fetiş niteliğini vurgulayarak onun üretici işleyişlerinden kurtulabilir (burada yine Lukács'ın vurguladığı "fetiş olmaktan çıkarma" misyonuyla karşı karşıyayız). Bunu yaparken, onu, boşluğunun ve rahatlatıcılığının ortaya çıkmasını tehlikeye atabilecek, saf bir mutlaklık olarak göstermek değil; karşı durduğu barbarlıktan, kendisini ayrı tutmak istediği kötü beğeniden ayıran tehlikeli sınırı gizlemeden, uyuşmaz, olumsuz ve açık süreçlere dayanan bütün doğasını gözler önüne sermek gerekir. Adorno, her şeyi bilen anlatıcının geleneksel aldatmacasını yadsıyarak sıradışı bir aldatma etkisi yaratan Proust'un *Kayıp Zamanın* öncesi üzerine yorum yaparken, sıradışı olumsuz ütopya biçimine açıklık getirir; bu, sanattır: "Estetik deneyim, tinin ne dünyadan ne de kendisinden bekleyebileceği bir şeydir; olanaksızın verdiği olanaktır. Sanat, bir mutluluk vaadi, asla tutulmayan bir sözdür."[109] Giderek güçlenen kültür endüstrisinin karşısında, Adorno'ya göre sanat, avangardın aşırılığını izlemelidir. Adorno'nun *Estetik Kuramı*'nın adanmış olması gereken, çok sevdiği çağdaş yazar Samuel Beckett, nihilizmin ve olumsuzluğun, dilin sıfırlanmasına kadar ulaşan dönülmez bir noktasını, sanatın tarihöncesi vahşilikle ilişki kurduğu "hayvan-deli-soytarı bileşimi"ni ortaya çıkaran bir sınırı temsil eder.[110] Ama, tam da sanatın avangardla, Baudelaire, Manet ve *Tristan* ile başlayan aşırı araştırma eğilimiyle özdeşleşmesi, bugün yüksek sanat ile aşağı türler arasındaki ayrımın ortadan kalktığı çağda, Adorno'nun modelini çok farklı bir yere koyuyor.

20. yüzyıl, belki de en büyük, ama kesinlikle en köktenci yazarından, Franz Kafka'dan başlayarak, tamamlanmamış eserlerin yüzyılıydı. Kapalı formların sınırlarında hissedilen huzursuzluktan, temel bir bitimsizlikten dağılan bir tamamlanmamışlık. Bitmemiş projelerin en önemlilerinden biri, onlardan biri olmasa da, Frankfurt Okuluyla yoğun bir diyalog sür-

109) T. W. Adorno, *Teoria estetica* (1969), yay. haz. E. De Angelis (Torino: Einaudi, 1975), s. 194.
110) A.g.y., s. 172.

düren filozof ve yazar Walter Benjamin'in *Paris "Pasajları"*dır. Bize genel bir planı ve fragmanlardan oluşmuş bir kısmı kalan kitap, içinde barınan kuramın kısa kısa kendini gösterdiği bir alıntılar ve resimler montajı gibi düşünülmüş olmalı. Montaj, Picasso'nun ve Kübistlerin (ve 20. yüzyıl görsel sanatçılarının tamamının) kullandığı kolaj tekniklerine ve Lévi-Strauss'un *Yaban Düşünce*'de antropolojik çalışmanın metaforu olarak kullandığı brikolaj tekniğine benzer biçimde, modern yazınsal estetiğin, açık ki sinemadan ve onun kesme ve detaylardan oluşan anlatım dilinden gelme, anahtar kavramlarından biridir; 20. yüzyılın başat kitaplarından birinin, Ayzenştayn'ın, yazınsal anlatım teknikleriyle (özellikle büyük gerçekçi romancı Dickens'la) etkileyici benzerlikler taşıyan *Montaj*'ı olması boşuna değil. Adorno'nun *Estetik Kuramı*'nda da ileri sürdüğü gibi montaj estetiği, onun fragmanlarla ilerleyen yapısı sayesinde, sanatsal edimi belirleyen birlik ile çokluk arasındaki zorlu ilişkiye denk gelir. Benjamin düşünüldüğünde, onun kırılmalar ve süreksizliklerle ilerleyen tarih felsefesine – ve yaşanmışlığın ve günlük yaşamın materyal izlerinde çağın değişimlerini gözlemleyen, ayrıntılı yöntemine de, elbette.[111]

Pasajlar'ın nesnesi, aslında, endüstriyel modernitenin, 19. yüzyılın bir büyük başkentinden, Paris'ten ve özellikle malların sergilendiği yeni bir mekân olan pasajlar üzerinden gözlemlenen dönüm noktasıdır. Benjamin'in açtığı yolun esinleyici figürünün, bu gelişmenin en büyük şairi, bakışın estetik yeniliğini ortaya koyan bir dizi sanat eleştirisi metninin yazarı, Charles Baudelaire olmaması mümkün değildi. Modern metropolün çelişkili çokyüzlülüğünü aşabilmek ve orada yüce ile harikayı bulabilmek için şairin bakışı, renkleri ilk kez gören bir çocuğun esrik bakışı gibi olmalıdır (işte yine yabancılaşma); *dandy*'nin, modanın gelip geçici mekanizmalarına katılan, kopuk kavrayışında da olduğu gibi, metropolün sokaklarında, kendini çoklu-algı bombardımanına ve raslantısal karşılaşmalara bırakıp, modern kenti oluşturan işaretler ve imgelerle dolu ambarda amaçsızca dolaşan, başıboş *flâneur*'ün hareketinde olduğu gibi.[112] Bu başıboş dolaşma

111) Krş. G. Benvenuti, *La cenere lieve del vissuto. Il concetto di critica in Walter Benjamin* (Roma: Bulzoni, 1994).
112) C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), A.g.e., *Scritti sull'arte* içinde (Torino: Einaudi, 1992); ayrıca, modern kentin endişe dolu yaşamını anlatan güzel sayfaları için bkz. G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito* içinde (1903), yay. haz. P. Jedlowski (Roma: Armando, 2004).

(*flânerie*), Benjamin'in ellerinde, metropolün resimlerinin (onun yeraltı unsurları) altına gizlenmiş mitik fantazmagoriyi yeniden elde etmeye, nesnelerle ve metalarla arasındaki karmaşık fetişistik ilişkiyi –günümüz estetiğini ve cinselliğini anlamaya yönelik verimli bir kategoriyi ortaya koyan "inorganiğin *sex appeal*'ını"– incelemeye olanak tanıyan verimli bir araştırma modeline dönüşür.[113]

Flâneur nosyonu, sosyal bilimlere, sinemaya, jeo-eleştiriye ve felsefeye yayılarak, ve özellikle postmodernin, sanal olanlar da (*cyberflânerie*) dahil olmak üzere, "akışkan" ve parçalı uzamlar araştırmasıyla uyumlu olarak, aslında, Baudelaire'in ve daha sonra Benjamin'in yaklaşımı belirgin biçimde ilgi ile kopukluk, eşduyumla düşünme arasında gidip gelen başdöndürücü bir gelişme göstermiştir.[114] Sözü ve resmi birleştiren *Pasajlar*'ın çok-ortamlı yapısı da (neredeyse metinüstü), yazınsal söylemi toplumsal söyleme bulaştırır ve postmodern melezleşmenin poetikasında (Ortaçağ alegorilerini çağrıştırmakla birlikte) kuvvetli bir karşılık bulur: Benjamin'in, özellikle *visual studies* ve postyapısalcı eleştirinin anahtar figürlerinden birine dönüşmesi hiç de boşuna değil.[115] Aslında, onun düşüncesi, derin bir biçimde ve kasıtlı olarak çelişkiliydi; ilksel ve biricik bir Dile duyduğu özlemle dolu çeviri üzerine denemesinden, ya da anlatımın masalsı ve sözel kökenlerini çağrıştırmaya bağlı, Leskov'un anlatımı üzerine denemesinden de anlaşılabileceği gibi kurtarıcı ve gizemci yanıyla kökenlerin nostaljisine yakındır; arkadaşı Adorno'nun yaklaşımına göre daha az kıyamet habercisi bir duruşla teknolojik yeniliklere duyduğu ilgiyle, 20. yüzyılın ikinci yarısında

113) Krş. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, A.g.e., *I "passages" di Parigi* içinde, yay. haz. R. Tiedemann, İt. baskı yay. haz. E. Ganni (Torino: Einaudi, 2000), cilt I, s. 11; ve M. Perniola'nın ünlü denemesi, *Il sex appeal dell'inorganico* (1994), (Torino: Einaudi, 2004); Benjamin'de diyalektik imge olarak fetişizm için krş. F. Desideri, *Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno*, S. Mistura (yay. haz.), *Figure del feticismo* içinde (Torino: Einaudi, 2001), s. 174-224.

114) Sosyolojideki kullanımı için krş. G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni* (Bologna: Il Mulino, 2006); kontaminasyon konusunda edebi bir tartışma için krş. M. Colombi, *Walter Benjamin fra contaminazione e redenzione. Riflessioni su "flânerie" e marxismo nel "Passagenwerk"*, P. Zanotti (yay. haz.), *Contaminazioni. Quaderni di Synapsis IV* içinde (Floransa: Le Monnier, 2006), s. 173-186.

115) Krş. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcade Project* (Cambridge, Mass.-Londra: MIT Press, 1989), mükemmel fotoğrafik düzenlemesi dikkate değer [Türkçesi: *Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, çev. F. B. Aydar (İstanbul: Metis, 2010)].

ortaya çıkacak pek çok konuyu öngörebilmiştir.[116] (Benjamin 1940 yılında Gestapo'dan kaçarken intihar etti; Adorno ise, öğrenci hareketlerinin ertesi yılında, 1969'da ölecekti.) Ünlü metni *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*'nda, auranın yitimi, yani sanatın kutsal kökenlerinden gelen ve –Benjamin'in, son tahlilde bazı belirsizliklerle birlikte olumlu olduğunu düşündüğü bir görüngüdür (aslında, sanatın komünist siyasileştirilmesinde ve siyasetin faşist estetikleştirmesinin kökeninde de bu vardır)– elle tutulur ve dağınık bir ilgi yaratarak, eseri halk yığınlarına yaklaştıran mekanik yeniden üretim teknikleri, fotoğraf ve özellikle sinema yüzünden yitirilen otantiklik, biriciklik ve yetkinlik niteliklerini konu eder.[117] Tam tersine, bugün biz sinema salonunun karanlığındaki projeksiyonun, bilgisayardaki ya da cep telefonundaki görsellerden farklı olarak auranın bütün niteliklerine sahip olabileceğini düşünüyoruz, ancak orijinal ile kopya arasındaki ilişkinin krizi hâlâ estetiğin ve günümüz düşüncesinin başat sorunlarından biri olmayı sürdürüyor.

Frankfurt Okuluna ve Benjamin'e yakın isimlerden Ernst Bloch, Adorno'nun düşüncesine göre daha az kıyamet hahercisi sonuçlarla, tüketim ve kitle sanatının ilginç bir yeniden edinimiyle ütopyanın önemli bir rol oynadığı bir düşünceye varmıştır. Bloch engin ve gözü yükseklerde yapıtı –1961 yılında terk edeceği Doğu Almanya komünist rejimiyle arasında hiç de az olmayan sorunlara yol açan fikirlerin parlak ve maksatlı bir kaotik karışımı– *Umut İlkesi*'nde (1959), gizilgücün bütün biçimlerini, arzuda, düşte ve sadece bu yolla kendi anlamını bulabilecek olan bir tarihi güden gelecek açlığında tek tek açımlayarak ortaya koyar; "henüz bilinçli olmayan" bireysel düşleri, her tür ütopya, çok-yüzlü temsilleriyle sinema ve tiyatro, tüketim sanatı, evrensel modeller olarak müzik ve mimari, sınırın aşılması mitleri (Ulysses, Faust, Don Giovanni) kurtuluş ve esirgeme sunmasa da nihilizmin kaygısından kurtaran ve tarihin sonu fikrine karşı alışkanlık yaratan "henüz var olmayanın ontolojisi"ni vurguluyor.[118]

116) W. Benjamin, *Il compito del traduttore* (1923) ve *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (1936), A.g.e., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* içinde (Torino: Einaudi, 2006).
117) W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino: Einaudi, 2000), [Türkçesi: *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, çev. A. Cemal, *Pasajlar* içinde (İstanbul: YKY, 1995)].
118) Krş. R. Bodei, *Ombre sulla speranza*, E. Bloch, *Il principio speranza*'ya giriş (1959), (Milano: Garzanti, 2005).

III.

Modernitenin Ötesi

Yaratıcı Okur: Görüngübilim, Yorumbilim, Alımlama Estetiği

Yetmişli yılların başında, yazınsal kuram sahnesinde, yapısalcılığın bilimsel kesinliklerini altüst eden yeni bir figür ortaya çıktı: okur. Sanki daha önceki eleştiri, okumanın karmaşık mekanizmalarıyla meşgul değilmiş gibi, Yeni Aristotelesçi Chicago Okulundan Wayne Booth'tan başlayarak, yazarın imgelemini yeniden kuran, ironik ve kuşkucu bir mesafeyle de olsa, onun adımlarını ve düşüncelerini izleyen, metindeki örtük okur kavramına ulaşıldı;[1] göstergebilimsel eleştiri, son olarak, metnin içsel işlevinin alıcı olduğuna yönelik bir fikir geliştirirken, öyküleme, temsilin sanal okuyucunun tüketmesine yönelmiş bir anlatının dinleyicisini, anlatılan figürü öne çıkardı.[2] Her okuma kuramının zorluğu, işte bu yazar ile okur arasındaki ilişkinin sanallığında yatıyor: ilkinin, kendi eseriyle, çoğun zaman ve uzam bakımından büyük bir mesafede etkileşime giren ikinciye ilişkin hiçbir şeyi öngöremediği, *in absentia* bir diyalog. Her halükârda, eğer bir yandan yapısalcı kültürün kimi figürleri, okuyucunun kontroldeki bir özgürlüğü ileri sürmüşlerse (özellikle Eco ve Barthes), sadece Konstanz Okuluyla ve okuru metnin eş-yazarı olarak görme noktasına gelen alımlama estetiğiyle bu daha sonraki kuramların son kertede artıracakları bir yaratıcılık olarak tanımlanabilir.[3]

Bu kuramsal gelişmenin, öncelikle, bilinç ve yönelmişlik ve benzeri kavramları öne çıkaran fenomenoloji gibi önemli felsefi öncelleri ve

1) W. Booth, *La retorica della narrativa* (1961, yeni baskı 1983), (Floransa: La Nuova Italia, 1996), kısım I, bölüm V ve VI, özellikle 1983 baskısının sonsözü, s. 447-450.
2) Krş. G. Prince, *Narratologia* (1984), (Parma: Pratiche, 1984); G. Genette, *Nuovo discorso del racconto* (1983), (Torino: Einaudi, 1987).
3) Genel bir eleştirel bakış için bkz. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* (Floransa: La Nuova Italia, 1996).

varsayımları vardır. Metin artık çözümlenmesi gereken kapalı bir şey olmaktan çıkmıştır ama hep iki yönelmişliğin, yazarınkiyle okurunkinin kesişmesini gerektiren etkin bir okuma ediminin nesnesi olması halinde bir anlam üstlenir ve var olur. Bu kesişim, çok farklı biçimlerde tasarlanabilir. Sartre gibi bir yazar ve Varoluşçu bir filozof için özgür seçim ve işbirliği ilişkisiyken, daha nihilist bir bakış açısına sahip Blanchot için bir çatışkıdır. Oysa Cenevre Fenomenoloji Okulunun başat figürlerinden Georges Poulet, bunu, yazarın eserde fazlalık olarak bulunan kendi kişiliğini aktarıp tükettiği ve böylece okurun, kaçınılmaz olarak istikrarsız da olsa, ortak bir alanda bir mücadele, bir dans yaparak birliktelik inşa etmek için çoğaltması ve okuma sürecinde bir başka benlik üstlenmesi gereken çifte ve simetrik bir yabancılaşma süreci olarak görür.[4]

Edebiyat kuramına yapılmış bir diğer büyük felsefi katkı da, aynı belirleyici önemdeki 18. yüzyılda, estetiğe dönüşen felsefeden ayrı bir dal olarak ayrılan yorumlama felsefesi yorumbilimdir. Tinin bilimini kuran ve bir sanat eserinin alımlanmasını, bu sayede onun kökenindeki deneyime ulaşan ve kendi insani evrenini genişleten yaşanmış bir deneyim (*Erlebnis*) gibi gören 19. yüzyıl Alman tarihselciliğinin önemli figürlerinden Dilthey'in düşüncesinde bu iki yaklaşım örtüşür. Temelde yorumbilimi 20. yüzyıla ulaştıran Varoluşçu düşüncenin gelişmesi, özellikle alımlamada "insan olmak"lığın temel kipliğini gören ve sanat eserini bir varlık olarak değil, hakikatin açımlanması ve gizlenmesi arasındaki çatışkıyı sahneleyen bir olay olarak gören Heidegger'in felsefesidir. Onun düşüncesi, kökene daha yakın bir biçim olarak, bir dinleme ve şiirsel dile teslimiyet (özellikle Hölderlin'in o yoğun dili) olacaktır.[5] Bu temel üzerine Gadamer, sanat eserinde hakikatin içerimini bir biçime dökme, yazarla okurları arasındaki ufukların bir bileşimini yaratma kapasitesini gören, ve böylece, her yorumun tarihsel ve sonlu olmaya yazgılı olmasından dolayı, ve bir eserin yaşamı onun tamamen yanıltıcı temel bir anlamında

4) J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?* (1947), (Milano: Net, 2004); M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), (Torino: Einaudi, 1975); G. Poulet, *La coscienza critica* (1971), (Cenova: Marietti, 1991).
5) Krş. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), A.g.e., *Sentieri interrotti* içinde (Floransa: La Nuova Italia, 1998); A.g.e., *La poesia di Hölderlin*, yay. haz. L. Amoroso (Milano: Adelphi, 1988); M. Vozza (yay. haz.), *Perché i poeti e non i romanzieri* (Milano: Ananke, 2006); G. Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi* (Torino: Einaudi, 2006), bölüm VI.

değil, etkilerinin tarihinde bulunduğu için, her yorumcu ortaya koyduğu eğilim, kültür ve yatkınlıkla, önyargılı bir işlev gören bir yorumbilim kuracaktır.[6] Bu olumsuz yorumbilim anlayışı, 20. yüzyıl kültürüne hâkim oldu, ama yine de yorumlamanın asıl işlevini yazarın eğilimlerini yeniden kurmakta bulan daha geleneksel ve dilbilimsel bir anlayış da vardı. Bunun en yetkin temsilcilerinden biri olan Erich Hirsch, ilk baştaki izleyicisinden çok uzak okurların alımladığı sanat biçimlerinin yayılması sorununu anlam ile önem arasında bir fark gözeterek çözer; bunların ilki olan yazarınki nesnel ve değişmezdir, ikincisi ise farklı değer sistemlerine ve farklı tarihsel durumlara uyarlanarak elde edilir.[7] Bu, bir bakıma, Marx'a bile açıklanamaz gibi gelen ve Benjamin'in ölümünden sonraki olgunluk kuramıyla şiirsel söze büyük değer verdiği, kendi bağlamından çıkarmadır. Yönelmişliği savunanlarla buna karşı çıkanlar arasında kalan analitik felsefecilerin katkılarıyla zenginleşen tartışma, bugün de canlılığını korumaktadır.[8]

Konstanz Okulunun ileri gelenlerinden Hans Robert Jauss, 1967 yılında Wolfgang Iser ile birlikte yazınsal kuram alanını kışkırtıcı bir tavırla altüst etti. Marksist ve biçimci yöntemlerin Varolçuluğuna karşı çıkarak, edebiyat tarihini yeni baştan ele alarak, özgürce yeniden yorumlanacak bir müzik partisyonu gibi aldıkları yazınsal eserleri yeniden canlandıran bütün okumaların dinamik ve somut tarihine yeni bir soluk getirdiler.[9] Alımlama estetiği, aslında bir verimlilik estetiği olarak görülür; okuma, aktif yazardan pasif okuyucuya doğru giden bir çizgisel süreç değil, halkın inanışları ve yatkınlıklarının, beklentilerinin işin içine girdiği tarihsel bir olaydır. Bir eseri onaylayan ya da ona karşı duran şey *beklenti ufku*'dur (Jauss ilk başta, bu iki yaklaşımla yüksek ve aşağı edebiyat arasındaki

6) H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), (Milano: Bompiani, 2000) [Türkçesi: *Hakikat ve Yöntem*, çev. H. Arslan ve İ. Yavuzcan (İstanbul: Paradigma, 2008)].
7) E. D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), (Bologna: Il Mulino, 1972).
8) Krş. W. Benjamin, *Il compito del traduttore* (1923), A.g.e., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* içinde (Torino: Einaudi, 2006); ve kuramsal bakış açısı için bkz. J. Bessière (yay. haz.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication* (Paris: Champion, 1998) özellikle J. M. Schaeffer, *Littérature et intentionnalité*, s. 11-40, "intention en action" [edimin amacı] ile yazarın amacı arasında bir ayrım koyuyor.
9) H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?* (1967), (Napoli: Guida, 1989); orijinal başlığı "edebiyat bilimi için bir kışkırtma olarak edebiyat tarihi" anlamına geliyor (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*).

farkı açıklıyordu, ama daha sonra Romantik ilksellik fikrine yakından bağlı bu duruşu terk etmiştir). O halde, şimdi biz Gadamer'in ulaşmak istediği ufukların birleşmesinin ötesine geçmiş bulunuyoruz; ki buradan da şu nosyona ulaşılır: alımlama çoklu bir etkinliktir; bunda, okur eserin ilksel evreniyle kendisininki arasında aracılık yapmak, yorumbilimsel etkinlik ilkelerini yürürlüğe koymak zorundadır: ilk estetik algı (anlama), bütünlüklü ve geri dönüşlü yeniden okuma (yorumlama) ve tarihsel okuma (uygulama). Bu etkinliklerin tümünde birincil estetik deneyim ile ikincil önemdeki üzerine düşünme (oyunun dinamiklerinde olduğu gibi eşduyumsal katılım ve rolden uzaklık) bir aradadır.

Jauss, daha dizgesel olan denemesi *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*'da *[Estetik Deneyim ve Yazınsal Yorumbilim]* estetik deneyimin üretken, alımlayan ve iletişimsel (*poiesis, aisthesis ve katharsis*) yanlarını tarihsel bakımdan ele alan bir kuram sunar.[10] Daha önce gördüğümüz, temel Aristotelesçi bir kavramın (*katharsis*) alımlanmasını vurgulaması önemlidir. Konstanz Okulu, aslında, Adorno'nun kuramındaki çileciliğe ve biçimciliğin kendine-dönen-göndergeselliğine karşı çıkarak, edebiyatın iletişimsel işlevini, onun özgürleştirici değerini ortaya koyar. Roland Barthes'ın, öznenin yeniden yazılmış bir sonsuzda yittiği, parçalanmış ve çoklu, eğlenceli bir Babil olarak metnin zevkini yücelttiği yıllarda, özerk Jauss, Barthesçı *jouissance*'ın olumsuz niteliğine karşın, zevkin, büsbütün hedonistik bir haz olmayan, ama başat mesafe unsurunu koruyarak, hep dengede kalan temel bir rol oynadığı *Apologia dell'Esperienza Estetica*'yı *[Estetik Deneyimin Savunusu]* (1972) yazar.[11] Jauss, Goethe'nın bir tanımına atıfta bulunur: "Üç tür okur vardır; ilki yargılamadan keyfini çıkarır, üçüncüsü keyfine varmadan yargılar, ikisinin arasındaki ikinci ise yargılayarak keyif alır, keyif alarak yargılar; sanat yapıtını yeniden yaratan da odur."[12] Daha önce Dilthey'in yorumbiliminde karşılaştığımız deneyim, daha başlığından

10) H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica* (1982), (Bologna: Il Mulino, 1987).
11) H. R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), (Torino: Einaudi, 1985); R: Barthes, *Il piacere del testo* (1973), (Torino: Einaudi, 1975).
12) J. F. Rochlitz'e yazılan 3 Ocak 1819 tarihli mektup; Jauss'tan alıntı, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, a.e., s. 107.

itibaren temel bir kavrama dönüşüyor; Amerikalı pragmatist John Dewey de estetik deneyimin (başka bir düşünce çizgisinin savunduğu gibi) gerçek hayattan kopuk olmadığını, sadece onun bir yoğunlaşması olduğunu öne sürüyordu.[13] Bir sanat yapıtının tüketilmesi, bizim de sık sık karşılaştığımız temel bir mekanizma sayesinde tam bir deneyime dönüşür; ki bu mekanizma, yani özdeşleşme Adorno ve Brecht tarafından kültürel tüketimle ilişkilendirilmiş ve kaba bulunmuştu. Oysa Jauss bunu *katharsis*'in motoru kılar ve onu bütün türleri ve duygusal eğilimleri örten bir tipoloji olarak özetler: çağrışımcı özdeşleşme (oyun ve şenlik), hayranlık uyandırıcı özdeşleşme (mükemmel kahraman), sempatik özdeşleşme (gündelik kahraman), kathartik özdeşleşme (acı çeken kahraman) ve ironik özdeşleşme (anti-kahraman).

Jauss'un araştırmasının tarihsel okurun dinamiklerine yönelmesi ölçüsünde, Kontanz Okulunun ("Poetik und Hermeneutik" başlığını taşıyan yayınlarının da gösterdiği gibi hayli üretken bir grup) başat figürü Wolfgang Iser de, eserlerin çağrısını estetik bir yanıtlama olarak gören okuma mekanizmalarına ağırlık vermiştir *Il lettore implicito*'dan *[Örtük Okur]* önceki denemesi *L'atto della lettura*'da *[Okuma Edimi]*, hiçbir yorumun tüketemeyeceği, çok-anlamlı bir evren olarak yazınsal metin fikrinden yola çıkar.[14] Tam da yazar ile okurun ortak bir referans çerçevesi olmadığı için yaratılan boş alanlar, metni okuyan kişinin yaratıcılığına yer açar (bu kavram, görüngübilimden yola çıkan bir kuramın savunucusu Roman Ingarden'ın sözünü ettiği "belirlenimsizlik noktaları"na yakındır).[15] O halde okuma, ön plan ile arka plan, konu ile bakışın erimi arasındaki süreğen bir oyunla pek çok perspektifin (yazar, kişilikler, kurgusal okur) iç içe geçtiği etkileşimli bir süreçtir; okur, kendi içsel dünyasını biçimlendirmek için bakışını gezdirdiği satırlarla yeniden kurarken, metnin yönettiği bir süreç. Öznelliğin bu otomatik düzenlemesinde Iser'in modeli ile, göstergebilimsel kuramın ünlü örneği Umberto Eco'nunki (sıradışı başlığıyla başarılı *Açık Yapıt* estetik bir kategoriye dönüşmüş

13) Krş. J. Dewey, *L'arte come esperienza* (1934), yay. haz. G. Matteucci (Palermo: Aesthetica, 2007), ve T. Griffero, *Esperienza estetica / esperienza vissuta*, G. Carchia ve P. D'Angelo (yay. haz.), *Dizionario di estetica* içinde (Roma-Bari: Laterza, 2008).
14) W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1976), (Bologna: Il Mulino, 1987).
15) R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria* (1931), (Cenova: Silva, 1968).

ve yoruma bir sınır getirilmesi zorunluluğunu savunmuştur) arasında bir yakınlık vardır.[16]

Daha önce de vurgulandığı gibi, alımlama estetiğinin ardından gelen, sık sık yapısökümcülükten (ki bunu ele alacağız) etkilenen, alabildiğine engin okuma kuramı, metnin bu simetrisini bütünüyle bozacak biçimde, okuyucunun işlevini gittikçe daha fazla vurguladı. Öte yandan, okumayı diğerleri için inanılır ve meşru kılan çeşitli protokolleri vurgulayarak, baştan çıkmış bir solipsizm tehlikesinden kaçınmak için çeşitli biçimler de arandı. Bunların içinde en zengini, sanatsal tüketimi, oyuna ilişkin bilinçdışı fantezilerin ışığında (özellikle Norman Holland'ın kuramında) yeniden yorumlayan ve, göstergebilimsel ve yapısökümcü kuramlarda ya da metni yaratan son bir an olarak "yorumlayıcı toplum" kavramını ortaya atan Stanley Fish'in yeni pragmatizminde, kişiliksizleştirilen ve dağıtılan okurun benine yeni bir merkezilik veren psikanalizle olan ilişkisi oldu.[17] Öznellik ile nesnellik, yönelmişlik ile yabancılaşma arasındaki dozaj çeşitli biçimlerde ayarlanabiliyorsa da, edebiyatın her zaman için yazarla okurları arasındaki etkileşimin incelikli bir nesnesi olması kaçınılmazdır: son estetik anın bakan kişinin gözünde olduğu, kalabalık bir oyun.

Sınırların Yıkılması: Yapısökümcülük

Yapısökümcülük, öncelikle, Batı kültürünü logos-merkezcilikten koparmayı öneren felsefi bir yaklaşım; yani sözü ve aklı (Yunanca logos sözcüğünün iki temel kabulü) ve ikisinin çağrışımlarını (bilinç, hakikat, mantık) merkeze alan dengeli ve orijinal bir anlam arayışıdır. Bu kopma, ilk planda, marjinal olduğu düşünülen her şeyi yeni baştan ele alarak ve metafiziği kuran hiyerarşileri (sözellik/yazı, toplumsal/kişisel, anlam/gösteren, eril/dişil, orijinal/kopya, söz/resim vb) ciddi biçimde yeniden

16) U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminatezza nelle poetiche contemporanee* (1962), (Milano: Bompiani, 1993) [Türkçesi: *Açık Yapıt*, çev. Y. Şahan (İstanbul: Kabalcı, 1992)]; A.g.e., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), (Milano: Bompiani, 1993).
17) N. Holland, *La dinamica della risposta letteraria* (1968), (Bologna: Il Mulino, 1986); S. Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* (1980), (Torino: Einaudi, 1987).

düşünerek değerlendirmekle olanaklıdır. Bu ikiliklerde, ilk terimin olumlu ve orijinal bir bütünlüğü vardır, ikincisi ise hep ikincil ve bağımlıdır. Ne ki, amaç, sadece hiyerarşileri altüst edip olumlu değerlerden oluşan yeni bir sınıflandırma yapmak değil; tersine, bunları yerinden oynatıp kımıldatmak ve yeni bir perspektife oturtmaktır. Yapısökümcülük Batı düşünce geleneğinden, özellikle yola çıktığı dilbilimsel ve göstergebilimsel kültürden kopmak değil, onu ciddi biçimde yeniden düşünmek ister (yapısökümcülüğün başat figürü Derrida'nın en ünlü sayfaları arasında Saussure üzerine yorumlar vardır).[18] Bu, hiç kuşkusuz, dengeleri bozan bir etki yaratır (etkili bir metaforla söyleyecek olursak, kendi bindiği dalı kesmekten farksız).[19] Ve bunun pek çoklarına (özellikle, hayli farklı bir kültürel matrise sahip analitik felsefeye) korkunç bir akıldışılık biçimi, Aydınlanmacı ve hümanistik düşüncenin silahlarının bırakılması gibi görülmesinde haklılık payı yok değil; ama onların ulaşmak istediği şey köktenci bir yıkma değildi (temelde William Spanos'un sözde yıkıcılığında bile olmadığı gibi).[20]

Burada yapısökümcülüğün felsefi bir değerlendirmesiyle değil, yazınsal kurama (özellikle Birleşik Devletler edebiyat çevreni) ve estetiğe yaptığı geniş çaplı etkiyle ilgileniyoruz; yapısalcıların bir edebiyat bilimi kurma projesine (alımlama estetiğinde olduğu gibi) bir tepkiyi temsil etmesinden değil sadece, ama özellikle felsefe ile edebiyat (bu konum, Richard Rorty'nin pragmatist düşüncesinde de savunulur), üst-dil ile dil, eleştiri ile edebiyat arasındaki sınırların yıkılmasını desteklediği için de.[21] Yola çıktığı nokta, bir dili dışarıdan tanımlamanın olanaksızlığıdır: zorunlu olarak onun içinde barınılır. O halde, bir metnin eleştirel bir okuması, öncel bir anlamın çözümlenmesinden oluşmadığı gibi, eserin

18) Yapısökümcülerin zor metinlerinin ve bizzat kendisinin de ondan doğduğu eleştirinin etkili bir incelemesi için bkz. J. Culler, *Sulla decostruzione* (1982), (Milano: Bompiani, 1988).
19) *A.g.y.*, s. 139.
20) Bu, bütün yorumların köktenci bir tarihselliğini savunan Heideggerci bakış için krş. M. Ferraris, *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"* (1984), (Milano: Unicopli, 1986).
21) Rorty'nin düşüncesi, ki genellikle felsefe sonrası olarak tanımlanması boşuna değildir, Kantçı felsefenin kurucu ve hegemonik istençlerine karşı metaforun kullanılmasını öne sürer; krş. özellikle *La filosofia e lo specchio della natura* (1979), İngilizce metniyle birlikte basılmış (Milano: Bompiani, 2004); benzer bir bakış açısı için S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario. Filosofia, scetticismo, tragedia* (1979), sonsöz ile çevirinin bir bölümü: D. Sparti (Roma: Carocci, 2001).

birliğini yaratan ana temanın ayrıştırılmasından da oluşmaz; tersine, tam da, heterojenliğin ve çok-anlamlılığın şiiri adına, şiddetle saldırılan bir birliğin birlikteliği, bir okunaklılığı fikrinden oluşur. Barbara Johnson'ın da belirttiği gibi yapısökümcü okumada, sökülen şey metin değil, teksesli bir yorumlamanın, bunun belirleyici sonucunun alımlanmasıdır.[22] Bu, muhtemelen kimi fazlasıyla şematik okulların yaptığı gibi yorumun mutlak bir rastlansallığına ulaşmak anlamına gelmez. Derrida *La scrittura e la differenza*'nın *[Yazı ve Ayrım]* ünlü bir pasajında iki tür yorum olduğunu yazar: biri kökeni arar ve dünya oyununun ötesindeki hakikati ortaya sermek ister, diğeriyse oyunu güçlendirmeyi amaçlar ve Hümanizmin ötesine geçer. Belki de buna bir seçim yapmanın zorunlu olmadığı eklenebilir; hatta ortak bir zemin arama yoluna da gidilebilir.[23]

Metni "diğer metinleri okumaya yarayan çoklu-bir-makine"[21] olarak gören Derridacı yazınsal estetiğin en güzel örneği ve görsel eseri, sol tarafında Hegel'in *Filosofia del diritto*'sundan *[Hukuk Felsefesi]*, sağ tarafında ise Jean Genet'nin eserlerinden yorumlarla grafik biçiminde hazırlanmış, okuma ile sınırları aşmayı, özel mülkiyet ile hırsızlığı, ortodoksla heteredoksu, geleneksel aile ile homoseksüelliği karşı karşıya getirerek, saçılmaları ve diğer ulamaları ortaya döken, başı sonu olmayan yapıt *Glas*'tır.[25] René Wellek gibi önemli bir yazın eleştirmenine göre tam bir fiyasko; ne iyi felsefe ne iyi edebiyat ne de iyi yazınsal eleştiri.[26] Oysa, metnin anlamı, tam da bu türleri melezleştirmesinde, bariyerleri yıkmasında, her metnin bir protez olduğu, diğer metinlere bir ek, uyumsuz söylemlerin bir bileşimi olduğu iddiasında yatıyor. Bu, *logos*'tan önce yayılan ve genelleşen bir yazı fikridir, yani eserin çerçevesinden yayılan ve dünyayı her bakımdan saran izlerin bir tür dağılması (gerçeğin bu metinselliği ünlü formülde özetlenir "metindışı yoktur").

22) B. Johnson, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1980).
23) J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), (Torino: Einaudi, 1971), s. 372.
24) J. Derrida, *Sopra-vivere* (Milano: Feltrinelli, 1982), s. 107.
25) Yakın tarihli İtalyanca baskısı için bkz. J. Derrida, *Glas* (1974), İtalyanca ve Fransızca metin (Milano: Bompiani, 2006)
26) R. Wellek, *Destroying Literary Studies*, D. Patai ve W. H. Corral (yay. haz.), *Theory's Empire. An Anthology of Dissent* içinde (New York: Columbia University Press, 2005).

Yapısökümcü eleştirinin bu varsayımlarına dayanarak, yazınsal eserlerin çatlaklarını, tutarsızlıklarını ve çelişkilerini ortaya koymaya yönelen bir *close reading* [yakın okuma] yapılmıştır. Burada bütünlüklü bir okul değil, geniş bir panorama söz konusu: Yale Critics (Derrida düşüncesinin en çok desteklendiği Amerikan üniversitesinin adından gelme) grubundan Geoffrey Hartman, dil ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluk –edebiyatın aynı zamanda hem ondurduğu hem de azdırdığı onmaz yara (*Parsifal*'deki Amfortas'ınki gibi)– düşüncesinden yola çıkar; bu noktada eleştirmen, sanatı totaliter bir dizgeye kapama girişimlerinin parodisini yapan ve bunlardan kuşkulanan, onun yerine tarihsel okurların sonsuz çeşitliliğine odaklanan, olumsuz bir yorumbilimci gibi davranmaktan kendini alamaz.[27] Okuma, ya da daha doğrusu *misreading* [yanlış okuma] Harold Bloom'un yapıtlarında tekrarlanan bir kavramdır: Oidipusçu kırılmalarla, daimonikleştirmeden içeyansıtmaya kadar çeşitli retorik stratejilerle, etkilenme kaygısından, geç kalmışlık hissinden kurtulmanın tek yolu olan kendi atalarının, babalarının eserlerini kaçınılmaz olarak deforme eden bir okumayla ilerler.[28] Halk da şairler kadar iyi okuyucudur, ama metinleri kendisinin kılmak ve onları yeniden yaşatmak için kaçınılmaz olarak yanlış anlar. Derridacı yaygın metinsellik kavramından uzağa düştük, oysa Batı'nın genel kurallarının yaratıcı ve putkırıcı (*in primis* Shakespeare) büyük yazarlarının Neo-Romantik savunmasına daha yakınız diye öne sürüyor Bloom, postyapısalcılığın saldırılarına karşı.[29] Derrida'dan ünlü özerkliğine karşın, yapısökümcü projenin sonuna değin yorumlama rolünü Paul de Man'a (Joseph Hillis Miller ile birlikte) bırakacak olursak, Bloom'un da Hartman'ın da "kısmen" yapısökümcü olarak tanımlanması boşuna değil. De Man için metin, tıpkı bütün önemli edimler gibi, felsefi okumanın dışarıdan müdahalesi olmadan kendi başına yapısöküme uğratılabilir; çünkü sözcük anlamı ile metaforik anlam arasında ikircimli bir gerilim oluşur. Her yapıt, özellikle derin bir *pathos*'la (Proust, Rilke)

27) G. Hartman, *Saving the Text. Literature, Derrida, Philosophy* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1982); ayrıca bkz. A.g.e., *Cicatrici dello spirito. La lotta contro l'inautenticità* (2004), (Verona: Ombre corte, 2006); A.g.e., *La critica nel deserto* (1982), yay. haz. V. Fortunati ve G. Franci (Modena: Mucchi, 1991).

28) Bloom bir dizi klasik kavramı seçer: *clinamen* (yanlış anlama), *tessera* (antitez), *kenosis* (süreksizlik), *demonizzazione* (yüce karşıtı), *askesis* (solipsizm), *apophrades* (içeyansıtma); krş. H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), (Milano: Feltrinelli, 1983).

29) H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere* (1994), (Milano: Bompiani, 1996).

belirlenmişse, okunaksızlıklarının sonsuz öyküsünü yeniden üreten bir dizi ikinci dereceden anlatı (okumanın alegorileri) kurarak, bir figür birliğinin yanı sıra kendi yapısökümünü de barındırır.[30]

Biçimselci modellere karşılık, alımlama ve yapısöküm kuramı, okumayı, kuralları zaman zaman yeniden tartışılmış ve köktenci tarihsel dönüşümlere uğrayan, hayli istikrarsız ve akışkan bir pratik haline getirir. Bütün bunlar, alanı, inorganik ve parçalı bir estetiği tercih eden postyapısalcı eleştirinin kendi eğilimine göre yeniden kullanmasına hazırlar, ki şimdi bunu ele alacağız.

Postmodernizm, Postyapısalcılık, "Post-human"

Bu son kısmın başlığı günümüzü sınıflandırmaya dair açık bir zorluk çıkarıyor; bu zorluk, hep biraz belirsiz ve iki değerli bir anlamı olan *post-* önekinin çok-değerliliğinden kaynaklanıyor. Öncelikle ellili yılların kökten modernleşmesiyle başlayan yeni bir çağ fikriyle; alıntılamayı, yukarı ve aşağı arasındaki geçişmeyi, eklektizmi (ilki için *postmodern*, ikincisi içinse *postmodernizm* denmelidir) öne çıkaran yeni bir stil fikrini birbirinden ayırmak gerek. Elbette şimdiyi bir döneme katmak zor, ama geçtiğimiz yüzyılın yetmişli yılları ve özellikle seksenlerde varoluşun materyal koşulları alabildiğine değişti ve üretim biçimlerinin uluslararasılık ve maddi olmayanın hâkimiyetiyle belirlenen bir geç kapitalizm ortaya çıktı. Altmışlı yılların, binyıllık tarım uygarlığını yıkarak, dünyayı son iki binyıldan daha fazla değiştirdiğini öne sürerken, Pasolini'nin kıyamet vahyeden düşüncesi hiç kuşkusuz abartılıydı, ama kanlı bir devrimle onanmamış da olsa, tarihsel bir kırılmanın varlığı yadsınamaz gibi görünüyor.[31] Bugün, yeni bir binyılın başladığı İkiz Kulelere yapılan sembolik ve medyatik saldırının ardından, sanki birdenbire olaylar, karşıtlıklar ve tarih geri dönmüş, oyunlar, kurgular ve performans ortadan kalkmış gibi, postmodernin teşhisini yadsıma

30) P. de Man, *Allegorie della lettura* (1979), giriş: E. Saccone (Torino: Einaudi, 1997).
31) Etkileyici savı için bkz. P. P. Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975), ve ayrıca A.g.e., *Saggi sulla politica e sulla società*, yay. haz. W. Siti ve S. De Laude, giriş makalesi: P. Bellocchio (Milano: Mondadori, 1999).

eğilimi var; ama bu düşünceler, aslında, benzeri metaforların (Bauman'ın bahsettiği akışkanlık) ya da global roman gibi belirsiz kavramlar dışında, yeni yorumlayıcı modeller üretiyor gibi görünmüyor.[32]

Aslında, postmodernin tarihin sonunu getirmesi basit bir çözüm olurdu. Ortadan kalkacak erekbilimsel modeller vardı gerçekten de (sözde büyük söylemler, *in primis* Marksçılık): yani tarihin sürekli ve geri dönüşsüz biçimde bir sona doğru evrildiği fikri. Burada vurgulanmak istenen şey, bu dönemsel dönüşümün sanatın ve edebiyatın işlevini de büyük ölçüde değiştirmiş olması; postmodernin "anti-estetik" olarak tanımlanması boşuna değil.[33] Gündelik yaşam pratiklerimizin estetikleştirilip kültürleştirildiği, ensonu bütün dünyanın insanlaştırılıp pazar fikri etrafında birleştiği (herkesçe gayet iyi bilinen globalleşme), kültürün metalaşmakla kalmayıp, metanın da kültür olduğu bir zamanda, Modernizmin estetik yaptırımlarının pek anlamı kalmadı. Sanattan bütün eski kutsallığını çekip alan burjuva yaşam biçiminin ve teknikleşmenin yadsınması, sanatın ilerlemesi fikrine karşılık gelen avangardın *choc*'ları ve kopuşlarıyla yeninin spazmodik arayışları bugün kesin olarak sona erdi (postmodernde her şey var, ve zaman uzamlaşıyor). Geçmişin büyük karşıtlıkları kaybolmuş gibi duruyor: Marksçı diyalektikten gelen (dolayısıyla üstyapı ve ideoloji kavramlarına bağlı) varlıkla görünüş arasında, Freudcu göndermeleri olan örtükle görünür arasında, (yabancılaşma kavramına bağlı) varoluşçu türevin özgünlüğüyle özgün olmama arasında, ve son olarak, göstergebilimsel ve yapısalcı iklimi canlandıran gösteren ile anlam arasında. Yüzeyselin bu zaferi, Eagleton gibi Marksist bir eleştirmen için dünyanın dönüşümünün sosyalist ve ütopik perspektifini bozan nihai bir yanılsamaya yol açıyor.[34] Oysa, her şeyle ilgilendiği için çağdaş sanata da açık olan, bir başka Marksist

32) Z. Bauman, *Modernità liquida* (2000), (Roma-Bari: Laterza, 2002); S. Calabrese'nin kitabı, *www. letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderna* (Torino: Einaudi, 2005), küresel romanın kategorisini hiç de türdeş olmayan yazarlara dayandırarak (yapılan seçim belirtilmiştir) ve özellikle (Modernizm ile karıştırılan olgu) temelsiz postmodernin bir tanımına ve daha eski bir tarih atılmasına dayandırarak ele alır.

33) H. Foster (yay. haz.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Seattle, Wash.: Bay Press, 1983): özerk, kendine dönük, sembolik bir bütünlük yaratma kapasitesine sahip bir bölge olarak estetik fikrinin; öznel beğeni fikrinin kitle kültürünün tehdidi altında olduğu fikrinin; ve sanatın yıkıcı değeri fikrinin sonu gelmiş gibidir.

34) T. Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo* (1996), (Roma: Editori Riuniti, 1998).

düşünür Fredric Jameson, postmodern parçalanmada ütopya boyutu için yer olduğu gibi, hep daha fazla çok-yüzlü olan çağdaş hayal gücünün labirentinde de, izlenecek bir iplik olmasa bile, en azından bilişsel haritaların çıkarılmasıyla başat bir işlev üstlenilebileceğini anlatıyor.[35]

Postmodern çağda yazınsal eleştiri alanında, yazınsal özellikleri bilimsel olarak tanımlama girişimini desteklemek için postyapısalcılık etiketi taşıyan, genellikle yerine kültürel boyutun geçtiği estetik boyutun *tout court* yadsınmasıyla örtüşen etkili eğilimler ortaya çıktı. *Cultural studies*'in Marksist ve İngiliz geleneğini, ve Michel Foucault'nun düşüncesini (özellikle delilik ve cinsellik fikri üzerine çalışmaları) anımsayacak olursak, bu eleştiri siyasi bakımdan, asla değişmez bir öz olarak değil, hep toplumsal yapı olarak tasarlanan kimliği (etnik, kültürel, cinsel) tanımlayan ayrıcalıklı yordamlar olarak yazınsal metinleri ele alıyordu. Feminist eleştiri, gey ve lezbiyen eleştiri, sömürge sonrası eleştiri, Afro-Amerikalı eleştiri, bunların her biri – burada yer vermemize olanak yok ama– kendilerine has özellikleriyle, ikiliklerin aşılmasını, travestizmi, kayıtsızlığı savunan *queer studies*'in köktenciliğine kadar, kimliğin performatif ve melez bir bakışına ulaşılarak farklılığın tanınmasına yönelik ilk adımın atılmasına katkıda bulundu.[36] Bu zengin üretimin yadsınamayacak bir olumlu işlevi vardı, şimdi de var: popüler kültürün bütün biçimlerini dahil ederek, Batı'nın genel kurallarına karşı gelerek, edebiyatın etkileşimde bulunduğu (ki bu alanda yeni tarihsellik faaliyet gösteriyor) toplumsal söylemler kumaşının yoğunluğunu göstererek yazınsal kuram alanını inanılmaz ölçüde genişletti. Onun başat tematizmi yapısalcı biçimciliğe bir karşılık olarak görülebilir elbette, ama edebiyat, son zamanlarda aşırı bir sıklıkla basit bir kültürel belgeye indirgendi; ki bu bugün makul bir tepki uyandırıyor; tıpkı aşırı bir argonun reddedilmesinin anlaşılabilir olması gibi.[37] Onun, daha önceleri, üretimin materyal biçimlerinin

35) F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), İtalyanca baskıya yazarın önsözü ve D. Giglioli'nin sonsözüyle (Roma: Fazi, 2007).

36) Genel bir bakış için bkz. D. Izzo (yay. haz.), *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti* (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996). Yararlı bir kaynak için bkz. M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, yay. haz. R. Coglitore ve F. Mazzara (Roma: Meltemi, 2004).

37) İyi ele alınmış bir karşılık için bkz. Patai ve Corral (yay. haz.), *Theory's Empire*, a.e.

elit bir maskelemesi olduğunu (bir ideoloji, yani) düşünen kültürel çalışmaların, estetiğe duyduğu bu güncel ilgi çok şaşırtıcı.[38]

Postmodern, edebiyatın, sözde sanatlar dizgesindeki bütün merkeziliği yitirdiği bir çağdır: postmodern stil Modernist Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin akılcılığına bir reaksiyon olarak mimarlık alanında (Venturi, Johnson, Starck, Gehry) doğmuş olmakla birlikte, özellikle çağdaş hayal gücünü belirleyen sanat, sinema, hatta ondan da fazla videodur: dillerin yeni melezleşme biçimi, Wagner ve tarihsel avangardların toptan sanat yapıtının postmodern versiyonu. Hayli orijinal analitik felsefeci Stanley Cavell'i ya da henüz andığımız Jameson'ı atlamadan, canlıcı ve yersiz yurtsuz metinleriyle Gilles Deleuze'den çelişkili pastişleriyle Slavoj Žižek'e kadar postmodern duyarlılığa yakın pek çok felsefecinin, sadece kuramın nesnesi olmakla kalmayan, gerçekliğin ve düşüncenin üreticisi de olan sinemayla ilgilenmesi boşuna değil.[39]

Bu da, Remo Ceserani'nin başarıyla vurguladığı gibi, kimi özsel temalara odaklanmış, genel olarak romanın hâkim olduğu bir türde ortaya çıkan postmodern yazınsal estetiğin belirlenemeyeceği anlamına gelmez. *a)* özellikle bedensel gerçekliğinde yeniden üretilmiş, parçalara, organlara, benzerlerine dönüştürülen "güçsüz, merkezsizleştirilmiş, çoğaltılıp fragmanlarına ayrılmış" bir özne, kendi kendisinin simulakr'ında bir film ya da romanın kurgusal evrenlerine dahil olabilir; *b)* geçmişi, libidinal ve hepçil bir tarihsellik ve nostaljik eylemler üzerinden (otuzlu yıllar üzerine filmlerde olduğu gibi) veren, geçmişi bir fotoğraf ve kupürler derlemesinde anlatan, tamamen şimdiye sıkıştırılmış bir geçicilik; *c)* doğanın bütün imgelerini yutan, yıkıntılara, harabelere ve atıklara duyduğu büyük takıntıyı yankılayan, devasa bir meta yığını ve fetişizmi.[40] Her zaman

38) Krş. E. Elliott, L. Freitas Caton ve J. Rhyne, *Aesthetics in a Multicultural Age* (Oxford: Oxford University Press, 2002), ve önsözde belirtildiği gibi.

39) G. Deleuze, *Cinema I. L'immagine-movimento* (1983), (Milano: Ubilibri, 1984); A.g.e., *Cinema II L'immagine-tempo* (1984), (Milano: Ubulibri, 1985); S. Žižek, *Dello sguardo e altri oggetti. Cinema e psicoanalisi* (Udine: Campanotto, 2004); F. Jameson, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni* (1990), (Roma: Donzelli, 2003); S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia americana del rimatrimonio* (1981), (Torino: Einaudi, 1999). Bir inceleme için krş. M. Pezzella, *Estetica del cinema*, (Bologna: Il Mulino, 1996) [Türkçesi: *Sinemada Estetik*, çev. F. Demir (Ankara: Dost, 2006)].

40) R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (Torino: Bollati Boringhieri, 1997), s. 140-145.

olduğu gibi, bu dönüm noktasında belli dönemlere ayırmak sorunlu olsa da, farklı miktar ve eğilimlerde, Pynchon, DeLillo, Doctorow, Tournier, Eco, Tabucchi ve pek çoklarının öykülerinde bulunabilecek temalar bunlardır. Kişisel olarak, genelde yapıldığı gibi, tamamen tasvirden oluşan metinleriyle postmoderni *nouveau roman* olarak tanımlama yoluna gitmeyeceğim, çünkü bana kendi anlatımının sınırları üzerine bir deneyin (geri dönüş değil) varış noktası, John Cage'in kavramsal sanatı *Sessizlik* gibi, Adorno'nun (Robbe-Grillet'nin bakışından tamamen farklı) bu denli sevmesinin boşuna olmadığı Beckett'in nihilizmi gibi, Modernist avangardın nihai ürünü olarak tanımlanabilir gibi geliyor. Estetik çevren ve toplumsal çevren (Rus biçimcilerin söz ettiği ayrımlar) uyum içinde ilerlemiyor; tıpkı devrimlerin bir darbeyle değil, çeşitli aşamalar geçirerek meydana gelmesi gibi: Batının acımasız modernleşmesi başladığında, ellili yılların sonuna doğru, resimde soyut Ekspresyonizm gibi tipik modernist akımlar boy gösteriyor, ama Pynchon yeni yeni yazıyor, Pop Art yeni yeni ortaya çıkıyordu; aynı biçimde göstergebilimi kültürü hâlâ zirvesindeyken altmışlı yılların sonuna doğru Derrida yapısöküm projesine henüz koyuluyordu.

Bedenin postmodern kavramlaştırmasından (ve genel olarak, genetik mühendisliğinin, endoskopinin, protezin, robotiğin, nano-teknolojinin ve *bio-computing*'in kullanılmasıyla yaratılan teknolojik mutasyonlardan) *post-* önekiyle maksatlı bir çelişkiye sahip bir sözcük doğdu: *post-human.* Şu halde sanat ile felsefe, özellikle epistemoloji ile bio-etik arasında güçlü bir örtüşme var. Post-hümanizm, insanda, kültürel yaratımlarla telafi edilen, biyolojik bir tamamlanmamışlık gören seküler bakışı bırakarak, insan-olmayan ötekilikle, *in primis* hayvanınkiyle sürekli bir melezleşmeyi besleyen, çoklu ve açık bir sistem olarak yeni bir insanlık modeli ortaya atıyor: hayvan antropolojisinden, hayvan davranışbilimlerinden ve, Darwin'den sonra insanın kendine yeten, özerk kavramının krizinden sonra bütün bilimlerden yol çıkan post-hümanizm, insan kültürünün hayvansı ötekilikten bir uzaklığı ve hayvansıyla kontaminasyonun ataların kökenlerine bir dönüşü temsil ettiğini öne süren genel kanıyı altüst etti; hatta, insanın kültürüyle hayvanlara yöneldiğini, onlardan davranışsal, performatif ve bilişsel tavırlar edindiğini öne sürdü. O halde hayvanlar, Roberto Marchesini'nin savladığı gibi, bir açımlayıcı modeller, bir "vahşi

hayvan çevreni" yaratıp "zoomimesis" ve "zoopoiesis" görüngülerini insana taşıyarak varoluşsal olanaklar sonsuzluğu üzerinden insanın hayal gücünü besliyor.[11]

Post-human da, edebiyatın önemli bir rol almadığı (Jeffrey Deitch'in 1993 tarihli gezici sergisi *Post-Human*'dan başlayarak) ve özellikle (Matthew Barney ve onun *Cremaster* çevresi) video-sanatta olduğu gibi görsel sanatlara yayılmış bir akımdır; onu tanımlayan, özellikle Sürrealizmden ve Artaud'nun kalba tiyatrosundan esinlenen ve böylece sürekli değişen yaratıcı bir enerjinin verdiği güçte olduğu gibi, *cyborg* kavramından ve William Gibson'ın *cyperpunk* anlatısından doğan insan ile makine birleşmesinin ortaya çıktığı andaki melezleşme anarşisidir.

Jameson'ın *Postmodernizm*'inin ilk İtalyanca baskısının etkili sonsözünde Daniele Giglioli şöyle yazıyor: "Nominalizmin çıkardığı fatura tuzlu gelmeye başladığında, yaşlı, ama her daim emre amade gerçekçilikten başka kimi yardıma çağırabiliriz?"[12] postmodernin sonunu ilan eden eleştirmenlerin çoğu, DeLillo'nun *Underworld*'ü ya da Philip Roth'un *Pastorale americana*'sı gibi yakın tarihimizin güçlü konularını ele alan çağdaş yapıtları tanımlamak için bu kategoriyi, pek azı gibi zarif ve elegeçmez olarak tanımlıyor.[13] Aslında bu iki kategorinin birbiriyle uyumsuz olduğu düşünülmemeli. Postmodern gerçekçilikten, Walker Evans ve James Agee'nin yayınlanmamış toplumsal belgesellerden ve dilsel bir pastişten oluşan muhteşem fotoğraf kitabı 1941 tarihli *Sia lode ora a uomini di fama*'ya *[Haydi Şimdi Ünlü Erkekleri Övelim]* ilişkin olarak söz edilmişti.[14] Maksimalist* roman (özellikle David Foster Wallace) hep daha karmaşık konu ve biçimleri ele alırken, son zamanların anlatılarında

41) R. Marchesini, *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza* (Torino: Bollati Boringhieri, 2002).
42) D. Giglioli, Jameson'a sonsöz, *Postmodernismo*, a.e., s. 421.
43) Krş. R. Luperini, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida, 2005); A.g.e., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale* (Roma-Bari: Laterza, 2007), sonuç; gerçekçilik kavramı için bkz. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (Torino: Einaudi, 2007), inceleme *Underworld* ile son bulur.
44) T. V. Reed, *Unimagined Existence and the Fiction of the Real: Postmodernist Realism in "Let Us Now Praise Famous Men"*, "Representations" içinde 24, 1988, s. 156-176; J. Agee ve W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama* (1941), (Milano: Il Saggiatore, 1989).
* *Massimalismo* (It.) Kapitalist sistemi yıkmak için maksimum program uygulanmasını savlayan sosyalist akım (ç.n.).

Balzacvari gerçekçiliğin geri döndüğüne hiç kuşku yok. Yeni bir estetiğin ya da basitçe, hep daha fazla kırpılmış hayalimizin yeni bir akımının söz konusu olduğunu söylemek kolay. Yine de bu olumlu bir işaret: edebiyat biteviye yaşadığı krizlere karşın, hızla ve sürekli olarak dönüşüme uğrayan bir dünyanın imkânsız meydan okumalarına karşılık verebiliyor.

İKİNCİ KISIM

Eserlerle Kuram

IV.

Alanlar, Kurumlar, Etkiler. Yazarların Estetiği

Yazarın Ölümü ve Tecellisi

Tamamlanmamış görkemli bir mimarinin sonundan, çok tanınmış bir pasajla başlayalım:

> ... aslında, bu izlenimlerden haz duyan benliğim izlenimin hem geçmişteki bir günde, hem de şimdi sahip olduğu ortak özellikten, zamandışı oluşundan haz duyuyordu; bu benlik sadece şimdiki zamanla geçmiş arasındaki bu özdeşlikler sayesinde, yaşayabileceği yegâne ortamda bulunabileceği ve nesnelerin özünü tadabileceği zaman, yani zamanın dışında ortaya çıkıyordu. Bilinçsiz olarak küçük madlenin tadını tanıdığım anda ölüm konusundaki endişelerimin dağılması bu şekilde açıklanabilirdi, çünkü o andaki benliğim zamandışı bir benlikti, dolayısıyla gelecekteki değişimlere kayıtsızdı. Bu benlik sadece nesnelerin özüyle besleniyordu ve hayal gücü işin içine girmediği için duyuların bu özü kendisine sunamadığı şimdiki zamanda besinini sağlayamıyordu; eylemin yöneldiği gelecek, bize bu özü bağışlar.[1]

Marcel Proust'un poetikasında, bütün sanatsal yaratım biçimlerinde olduğu gibi, metin, yazarın gündelik evreninden dağılan yüzeysel beninin değil, nesnel zamanın ket vurulmaz çizgiselliğini askıda tutabilen, sadece bazı esrik ve saf sezgi anlarında doğan en gizli, en derin beninin ürünüdür. Proust'un, kendinden önceki neslin büyük özgeçmişçiliğine karşı, *Sainte-Beuve'e Karşı*'da ele aldığı yüzeysel ben ile derin ben arasındaki bu farkta, Freud'un o yıllarda savunduğu Kartezyen özne kavramının demontajıyla, ikisi arasında hiçbir doğrudan bağ kurulmamış olmasına kar-

1) M. Proust, *Il tempo ritrovato* (1927), İt. çev. G. Caproni (1951), (Torino: Einaudi, 1978), s. 201-202, [Türkçesi: *Bulunmuş Zaman*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: YKY, 2010), s. 2956].

şın, bir benzerlik görülebilir.[2] Psikanalizden az çok etkilenmiş bütün Modernizm estetiği, roller, koşullar ve dürtüler arasında bölünmüş bir benin parçalanmasını temsil eden ve 19. yüzyılın yaşamı ve eserleri arasındaki bağı kırarak (daha o zamanlar Nietzsche "ben bir şeydir, yazılarım başka" demişti; onun fizyolojik estetiği benin yapıtta gizlenmesine dayanıyordu), Rimbaud'nun şu ünlü sözünün (aşırı köktenciliğinden ötürü de ünlü olan) sonsuzca reddini aşamamıştır: *Je est un autre*, "Ben, ötekidir".[3]

Özgeçmişçiliğin Modernist ve Proustçu reddi, Roland Barthes'ın 1968 tarihli *Yazarın Ölümü*'ne kadar uzanan, çoğunlukla Foucault'nun ertesi yıl çıkan *Yazar Nedir?* denemesiyle ilişkilendirilen, büyük başarı kazanmış bir eleştirel formülle paralellik içinde okunur.[4] Yapısalcı eleştiri, bu temel üzerine "gerçek" ya da ampirik yazar figürünü bir yana bırakmış, onun sadece zihinsel bir imge, ideoloji ve örtük bir işlev olarak metinde kendini göstermesiyle ilgilenmiştir; özellikle anlatı-bilim, Neo-Aristotelesçi Wayne Booth'un *implied author* (sözcük anlamı "örtük yazar") kavramından yola çıkarak, eleştiri pratiğinden gerçek nesneleri çıkararak metinde örtük olan yazara ve okura adanmıştır.[5] Aslında Proust'a göre sanat çok daha farklıdır: Proust, bilinçdışı ve daha otantik öznelliği ayrıcalıklı bularak öznelliğin iki düzeyini birbirinden ayırır.[6] İki kuramcı arasında bir konum farkı da vardır: Foucault, belli dönemlerde doğup geliştiği düşünüldüğü için yazar işlevinin, bir dizi metne tutarlılık ve gelecek tasarımı veren bir pratik olarak tarihselleştirilmesini önerir, Barthes ise öznenin sonsuz ve kişilerüstü bir yazıda ortadan kalktığı bir edebiyat modelini vurgular. Yazınsal kuramın

2) M. Proust, *Contro Sainte-Beuve* (1954), (Torino: Einaudi, 1974); Proust ve Freud üzerine krş. J. Rivière, *Proust e Freud* (1927), (Parma: Pratiche, 1985), ve M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro* (1985), gözden geçirilmiş yeni baskı (Torino: Einaudi, 2001), s. 100-103; M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo* (Torino: Bollati Boringhieri, 1996); çoğul imler üzerinden bir okuma tarihi olarak *Kayıp Zamanın İzinde* için bkz. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (1964), (Torino: Einaudi, 1967).

3) F. Nietzsche, *Ecce Homo, Come si diventa ciò che si è* (1908), yay. haz. ve bir metniyle R. Calasso, (Milano: Adelphi, 2004), s. 55.

4) R. Barthes, *La morte dell'autore* (1968), A.g.e., *Il brusio della lingua e altri scritti* içinde (Torino: Einaudi, 1988); M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (1969), A.g.e., *Scritti letterari* içinde, yay. haz. C. Milanese (Milano: Feltrinelli, 1971), [Türkçesi: *Yazar Nedir?* çev. I. Ergüden, *Sonsuza Giden Dil* içinde (İstanbul: Ayrıntı, 2006)].

5) W. Booth, *Retorica della narrativa* (1961, yeni baskı 1983), (Floransa: La Nuova Italia, 1996).

6) Krş. B. Leuilliot, *Proust contre Sainte-Beuve ou Sainte-Beuve a bon dos*, A. Chevalier, *L'ascèse de l'auteur* ve J. L. Diaz, *L'auteur vu d'en face*, G. Chamarat ve A. Goulet (yay. haz.), *L'auteur* içinde, Colloque de Cerisyla-Salle, (Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996).

yaratıcılığı bir sahipsizlenme süreci olarak gördüğü ilk sefer değildir bu. Bunu daha önce üçüncü bölümde, aynı kavramı, benzer biçimde okuma üzerinde kullanan Georges Poulet'nin görüngübiliminde görmüştük. Maurice Blanchot da yazıyı kendiliğin kurban edilmesi, kişilerüstü bir dünyaya, böylece çığırından çıkmış bir bireysellik çağında kutsalın yeniden kurulmasına olanak tanıyabilecek esere girmek için kendi kişiliğinden bir kathartik vazgeçme olarak görmüştür; benzer yaklaşımlara, negatif yorumbilimde ve yapısökümcülükte de rastlanabilir.[7] Böylece, 20. yüzyıl, dehanın Romantik estetiğine karşılık verir: ilkin avangard deneylerle (Sürrealistlerin otomatik yazıları, kolaj), daha sonra da, her şey daha önce söylenmiş olduğuna göre, yazarın görevini yeni alıntılama brikolajlarıyla sınırlamayı öneren postmodern poetikayla yaratıcı edebiyatta olduğu gibi.[8]

Yazan herkes aslında gerçekte olduğundan farklı bir yazar olarak kendisinin bir resmini yapar; ve yaşanmışlıkla eser arasında bin türlü ara değer ve kılık koyulabildiği ve ikincisi, ilkini yutmak değilse de aşmak, evrenselleştirmek eğiliminde olduğu için özgeçmişsel yaklaşımın genel olarak hayli indirgemeci olduğu da doğrudur. Tragedyanın, romanın, sanatın, insanın ölmeyen ama sürekli dönüşüme uğrayan görüngülerin "ölü" stillerini kullanan bütün etkili formüller gibi, Barthesçı başlık da tam bir *passepartout*'ya [maymuncuk], biyografik dinamiğe göndermelerin pek bilimsel olmadığını ilan eden yapısal mekanizmalara ve metinlere dalmış takıntılı bir eleştirinin kullanışlı bahanesine dönüşür. Postyapısalcılığın, son yıllarda yazarın dönüşünü kutlayanlara ve felsefi temellere dayanarak yapısalcı duruşu eleştirenlere tepki göstermesi boşuna değil; zaten edebiyat da, sanatçıların hayatıyla hep daha fazla ilgilenen bir halk için pek çok roman ve biyografik film (*biopics*), otobiyografi, *autofictions*, *biographical quest* ve benzer melez biçimler üretti.[9] Aslında yazar hiçbir

7) M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), (Torino: Einaudi, 1975).

8) Karmaşık ve uzun erimli bir kavram söz konusu burada: krş. L. Russo (yay. haz.), *Il Genio. Storia di un'idea estetica* (Palermo: Aesthetica, 2008).

9) Yazarın geri dönüşü için krş. F. Jannidis vd., (yay. haz.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Tübingen: Niemeyer, 1999) (yeni ve farklı yordamların kullanılmasıyla); analitik felsefeye göre yazarın ölümü kavramının dizgesel demontajı krş. P. Lamarque, *The Death of the Author: An Analytical Autopsy*, "British Journal of Aesthetics" içinde, 30, 1990, s. 319-331, ayrıca W. Irwin (yay. haz.) *The Death and Resurrection of the Author?* (Wesport, Conn.-Londra: Greenwood Press, 2002), s. 79-91; ayrıca krş. A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* (1998), (Torino: Einaudi, 2000), bölüm II.

zaman ölmedi; hatta bugün olduğu gibi çok da sağlıklı görünüyor. Carla Benedetti'nin "ortadan kalkmış figür"e adadığı denemesinde ileri sürdüğü gibi, şaşırtıcı olan şey, çağdaş kültürün bu kavrama atfetmek istediği çifte bağdır; türler dizgesinin sona erdiği Modernitede, özellikle bir eserin sanatsal statüsünü belirleyen şey yazar olduğuna göre, (bunun örnekleri Marcel Duchamp'ın ünlü pisuvar yerleştirmesinden başlayarak, kavramsal sanat ve avangardın kışkırtıcı tavırlarında görülebilir) onun ölümünü ilan etmek, onun daha da kuvvetle geri dönmesi içindir.[10] Bazin ve "Cahiers du cinéma"nın başını çektiği sinema yazarları için de geçerli olduğu gibi, yazarın üretimi, hep tür tarzında olan tüketime yönelik ürüne karşıttır; hep daha fazla estetikleşen gündelik hayatın bütün alanlarına değin yayılmış bir mantıktır bu.[11]

Özgün bir estetiğe can veren bu güçlü yazar fikri, yazarlık, ne zaman ortaya çıkacak? Foucault, telif haklarını düzenleyen ve ihlallerin cezalandırılmasına olanak tanıyan metin mülkiyet rejiminin doğuşunu önemli bulur: burada 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçiş, dolayısıyla Aydınlanma çağının gelişme aşamasındayız. Hiç kuşku yok ki, yazarın telif hakkının doğuşu, metin ve metinlerarasılık fikirlerini (alıntılama, atıf, çalıntı) temelden değiştirmiştir, ama her zaman olduğu gibi, dönemsel bir kırılmanın bireyselleşmesi –modernitenin kendisini meşru kıldığı teknik– 18. yüzyıl öncesi bütün dönemler akıcı ve kişilerüstü bir geleneğe sahip olsa da, geçmiş çağları belirsiz bir katmanda ayrımsızlaştırma tehlikesi taşır. Aynı Foucaultcu okuldan, aslında bir yandan Ortaçağ ve Barokun daha önceki figürlerini yeniden ele alan, bir yandan da Aydınlanmada geçişin ne denli yavaş olduğunu gösteren düzeltmenler gelmiştir: örneğin Diderot, eserlerinin telif hakkıyla pek ilgilenmemiş ve *Ansiklopedi*'de, eserin genel planı açık bir yazarlık projesine izin vermemiş olmasına karşın, neredeyse çalıntı ve mot-a-mot çeviri yoluyla yazarın çözülüşünü üretmiş gibi görünüyor.[12]

10) C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagini su una figura cancellata*, (Milano: Feltrinelli, 1999).
11) Ort. Yaz., *La politica degli autori*: I: *Le interviste* (Roma: Minimum fax, 2000); II: *I testi*, yay. haz. A. Lombardi (Roma: Minimum fax, 2003).
12) N. Jacques-Lefèvre (yay. haz.), *Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible?*, (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001), M. Leca-Tsiomis'nin katkılarıyla.

Amerikan Yeni Tarihselciliğinin ve modernitenin başlarında Stephen Greenblatt ve 16. yüzyılda İngilizler (More, Spencer, Wyatt, Marlowe) tarafından uygulanan *self-fashioning* ("kendini modelleme") kavramı yardımımıza koşar.[13] Kökten değişimlerin yaşandığı, toplumsal değişimin çoğun diyalektik karşıtıyla, aile ve devletin kontrolündeki arzuyla örtüştüğü bir çağda, aristokratik unvana sahip olmayan sanatçılar, yapay bir süreçle hem toplumsal yaşamın kodlarını açıklayan hem de eleştiren bir kimlik üretme zorunluluğu duydular. Bu bağlamdan doğmuş bir kavram olmasına karşın (Yeni Tarihselcilik tamamen ekonomik bir eleştiri yapar), Cicero'nun, Horatius'un yazar retoriğinden ya da, şairin beninin toplumsal gerçeklikle ve kendi görevleriyle mütemadiyen çatıştığı satirik şiirden yola çıkarak kendi imgesini kurmakta kullandığı çeşitli halk maskeleri sayesinde, örneğin Latin Klasizmi gibi başka kültürlerin, başka dönemlerin de işine yaramıştır.[14] Yani, yazarlık tarihi, tek bir büyük gelişme değil, ölümlerden ve ihlallerden, sessiz ve şiddetli onamalardan oluşmuş farklı hızlarda bir gelişme göstermiştir.

Batı edebiyatının başında, yazarın varlığı bir zorunluluk değildi: bizi, (Romantizmin pek sevdiği) kolektif yazarı çağrıştıran bir kategoriye taşıyan Homerosçu soruyu bir yana bırakırsak, Homeros'un şiirlerinde, şarkıcı, Musalara doğrudan bağlı kutsal sözün basit bir aracısıdır; İlyada'nın başındaki ("Söyle, Tanrıça") kişilerüstü hitapla karşılaştırıldığında bir yenilik olan Odysseia'nın başındaki kişi zamiri, özellikle lirik şiirde ortaya çıkacak olan özneleştirmenin bir belirtisi olarak görülebilir.[15] Ne ki, Klasik Çağ'da, özellikle türler dizgesi, hamiler, ritüel ve performatif odaklar tarafından belirlenen metinlerin üretiminde ve sınıflandırılmasında rol oynayan güçlü bir yazar fikri yoktur. Bunlar, yüksek edebiyat üreten, daha önceki bütün geleneği de dizgeleştirip sınıflandıran ince-

13) S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (Chicago-Londra: The University of Chicago Press, 1980).

14) E. Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1998); J. Dugan, *Making a New Man: Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*, (Oxford: Oxford University Press, 2005); E. Merli, *Identity and Irony: Martial and the Tradition of Roman Satire*, R. Nauta (yay. haz.), *Flavian Poetry* içinde (Brill: Leiden, 2006), s. 257-270.

15) Krş. J. Svenbro, *La Notion d'auteur en Grèce ancienne*, Chamarat ve Goulet (yay. haz.), *L'auteur* içinde, a.e., şairin özerkliğini savunduğu için cezalandırılan Thamyris'in öyküsünü anlatıyor ve daha sonra Platon'a vurgu yapıyor.

likli gönderme yöntemleriyle, türleri, yazarları, genel kuralları belirleyen filolog ve kütüphaneci olan şairlerin eser verdiği, Antik dünyanın çığır açıcı büyük durağı, Helenistik Çağ'da baştan sona değişti. Modern çağda yazarın Foucaultcu işlevine çok benzer bir şeyin doğduğu yer de burasıdır. Ayrıksı ve izole sanatçı efsanesini yaratan (hicivli *Euripides'in Hayatı* da böyledir; muhtemelen gerçek bir tarihten başlayarak halk nezdinde nadir bir başarı) biyografi türünün de aynı çağda gelişmiş olması boşuna değil. Genel kurallara dayanan (kanonik) epiği sürdüren İskenderiye Okulundan şair Rodoslu Apollonios, Homeros'un şiirlerindeki temel ilişkiyi tersine çeviren ve *Argonot* şiirlerinin tamamında kendi eylemleri hakkında yorum yapan kahramanı Medea'nın edimini değerlendirmenin güçlüğünü açıklayan ve açıkça yöneten anlatıcı benin baskın varlığından dem vurarak Musaları kendi bakanları gibi anar. Ortaçağ'da da kişilerüstü geleneğin hâkim olduğu ilk dönemle, yazarların stratejilerinin daha açık biçimde ortaya çıktığı daha sonraki dönem arasında buna çok benzeyen bir geçiş bulunur.

Bu kısa tarihsel amştırmalar, yazarlık tarihinin ne denli karmaşık olduğunu ve İskenderiye ve Rönesans çağı gibi kimi güçlü dönemlere yoğunlaştığını göstermek için sadece. Ama öte yandan, yazarlığın kesinlikle Romantik devrimden doğmuş ve editoryal pazarı genişleten yazınsal türler dizgesinin çözülmesine büyük oranda bağlı Modernitenin bir estetik görüngüsü olduğuna hiç kuşku yok. Halk nezdinde, yazarın imzası gelecek eserin, dizinin ve süreğenliğin garantisi olduğu için kitaptan çok yazarın sattığı bir döneme ulaştık. Aslında, Estetizmin ve daha sonra Modernizmin doğuşunu gören 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş *self-fashioning*'in zaferini temsil eder; ki bunda yazarlar, antik kutsal işlevlerini sekülerleştirerek, Münihli Stefan George'un Yeni Pagan çevrelerinde ya da İtalya'da D'Annunzio ile halkın yazarında olduğu gibi kendilerini rahip, peygamber, şehit, kurtarıcı gibi ortaya koyarlar.[16] Kültür endüstrisi, gazetecilik ve editörlük alanında büyük bir gelişme gösteren Victoria dönemi İngiltere'sinde, yazarlar halkın gözündeki kimliğine dayandırarak, kendi mitlerini yarattıkları ve yazar figürünü neredeyse sahneye koydukları (gazeteci ve yazar Arnold Bennett gibi), özellikle tür söz konusu olduğunda, katı toplumsal ve cinsel

16) Krş. H. Detering (yay. haz.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (Stuttgart-Weimar: Metzler, 2002), özellikle F. Marx'ın denemesi.

kurallara meydan okudukları ya da bunları dolayıma soktukları performatif stratejiler yürütmüşlerdir. Akdeniz mitleri, Yeni Pagan kışkırtmaları, lezbiyenliği ve giysileri baştan çıkarıcı biçimde kullanarak kendi halk imgesini yaratan, sanat tarihçisi, romancı ve feminist Vernon Lee bunun mükemmel bir örneğidir; Rönesans üzerine (o yıllarda henüz inşa edilmekte olan bir mitti) ve *Rittratti Immaginari*'nin deneme-anlatıları üzerine çalışmaları arasında bölünmüş Walter Pater de öyle.[17] Öte yandan, bu, Wilde'ın yarattığı skandalların yanı sıra uzlaşmayı ve kamuflajı tercih eden kimi yazarların etkinlikleri sayesinde eşcinsel kimliğin kurulmaya başladığı bir çağdır.[18]

Sanatçının halkın gözündeki imgesinin giderek daha büyük bir önem kazandığı bir devirde, yazmanın özelleşmiş deneyimi de değer kazanır ve böylece halk beni ile özel ben ayrışır. Kendi kimliğini, bütün eserlerini tek bir organik bütünmüş gibi gözden geçiren düzeltmen havasında büyük bir özenle biçimlendirebilen, üstelik sayısız kaygı ve nevrozlarından (özellikle pek itiraf edilmemiş eşcinselliği nedeniyle) doğan durumunu da savunan, Amerikalı olmakla birlikte İngiltere'ye göç etmiş bir yazarı analım: Henry James'i yani. James, *Saklı Yaşam* (1893) öyküsünde, 19. yüzyılın pek beğenilen fantastik anlatılarından, tam da yazarın keskin çifte yaşamını gözler önüne sermek maksadıyla, bu eski çifte kişilik konusunu ele alır. Anlatıcının, bir grup sanatçı ve aristokratla birlikte tatilini geçirdiği bu ünlü edebi kişinin aslında iki yaşantısı vardır: bu çifte yaşantı görüşünü paylaşan aktris arkadaşının da onayladığı gibi, yüksek sosyeteden, parlak, sohbetlerin aranan kişisi (muhtemelen Robert Browning'in edebi yansıması olan) bir Clare Vawdrey vardır; bir de eserlerini büyük bir konsantrasyon içinde karanlıkta kaleme alan, çok çekici bir Clare Vawdrey (Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sindeki iki Elstir gibi biraz). Burada, anlatıcının birinci bölümün ortasında tedirgin edici bir deneyim yaşadığı pasajı okuyalım:

17) Krş. M. Demoor (yay. haz.), *Marketing the Author. Authorial Personae, Narrative Selves and Self-Fashioning, 1880-1930* (Houndmills-New York: Palgrave Macmillan, 2004) Greenblatt ve Butler'ı bir araya getirmiş önemli bir cilttir; M. Scotti, *Gotico mediterraneo* (Reggio Emilia: Diabasis, 2007), özellikle bölüm VIII.

18) Krş. M. Pustianaz ve L. Villa (yay. haz.), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle* (Bergamo: Bergamo University Press, 2004); P. Zanotti, *Il gay* (Roma: Fazi, 2006).

Bu sözlerime karşılık ne benden yana döndü ne de herhangi bir cevap verdi, ama tam o sırada koridorda açılan bir başka kapıdan elinde lambayla bir hizmetçi çıktı ve sorduğum sorunun yanıtını almış oldum; kısacık aydınlık sırasında, masada oturan kişinin bir dakika önce aşağıda Bayan Adney ile konuşmakta olduğunu sandığım kişiden başkası olmadığını anladım. Sırtı bana yarı dönüktü ve yazı yazma konumunda öne doğru eğilmişti ama kimliğini ta iliklerimde duydum. "Özür dilerim, aşağıda olduğunuzu sanıyordum," dedim; o beni işittiğine herhangi bir belirti göstermediğinden "Çalışıyorsanız rahatsız etmeyeyim," diye ekledim. Geri geri giderek kapıyı kapattım. Orada bilemediniz bir dakika, hatta daha az kalmıştım. Ama hemen o anda, müthiş bir esrar duygusu sardı içimi. O güne dek hiç yaşamadığım izlenimler içinde, elimi kapı tokmağından ayıramayarak öylece kaldım. Vawdrey masasının başında oturuyordu ki bu son derece doğaldı; ama neden karanlıkta yazıyordu yazısını ve neden bana cevap vermemişti? Orada birkaç saniye daha durdum, içeriden bir ses, bir hareket gelir mi, derin dalgınlığından –büyük yazarlar böyle dalgınlıklara kapılabilirler ne de olsa– kurtulup bana seslenir de "Ah, siz miydiniz sevgili dostum?" gibisinden bir şeyler der mi beklentisiyle. Ama, hayır, yalnızca sessizliğin sesini duydum, yalnızca yıldız ışıltısının loşluğunda oturan açıklanamaz varlığı hissettim.[19]

Gerçekle fantezi arasındaki muğlaklıkla sarılmış bu göz kamaştırıcı ve çarpıcı belirişte, yazarın yoğun estetiği gizlidir: hatta burada yüzeysel ben ile yola çıktığımız derin ben arasındaki Proustçu farkı buluruz; ayrıca, çok daha eski bir kavramın izlerini, ele geçme olarak sanatsal esini (Platon'un *İon* diyaloğunda ortaya konur), ve özellikle Barthesçı yazarın ölümü fikrinden çok daha üretken, benin ortadan kalkması ve yabancılaşma olarak yazma fikrini de. İkinci yaşantı, yazıya dayanan bir işleyişle etkili biçimde görselleşir: yazar, kendi beninde çoğalır ve okuyucusundan da aynını bekler; bu temanın pek çok çağa, kültüre ve dile yayılmış olmasını da kısmen açıklayan bir işleyiştir bu.

Bugün yazarlık estetiği nasıl biçimleniyor? 20. yüzyılın, genel olarak yaza-

19) H. James, *La vita privata* (1893), A.g.e., *Racconti di fantasmi* içinde, yay. haz. L. Edel (1970), İtalyanca baskı yay. haz. M. L. Castellani Agosti, (Torino: Einaudi, 1994), s. 187-188 [Türkçesi: *Saklı Yaşam*, çev. F. Özgüven, *Babil Kitaplığı*, *Dostlarımızın Dostları* içinde, (Ankara: Dost, 2003)].

rın ölümünü ilan etmekten başka, her şeye gücü yeterliğini de kovmak için çeşitli stratejiler yürüttüğünü söyleyebiliriz: kişilerüstü yazı, apokrif etkiler, mahlaslar, üst-metinler, çifte ya da kolektif yazarlar; geçtiğimiz günlerde İtalya'da daha sonra Wu Ming ya da Babette Factory olan Letlıer Blisset grubu gibi[20] (kişiüstü bir tarza ulaşmak isteyen Naturalistler de, adını Zola'nın evinden alan Médan grubunu kurmuşlardı)[21] kimi yazarlarını medyatik görünmezlikleri (Salinger, Pynchon, Elena Ferrante) baştan çıkarmanın gücünü artırmaktan başka şeye yaramıyor: yazın dünyasının yapamadığı şey, yazarın gerçekliğinin ortadan kaldırılması, onun anonimleşmesidir. 20. yüzyıl, aynı zamanda, Stephen King ve Philip Roth'un (Roth'un durumunda, taşıdığı çok çeşitli maskelerde) kendi şişkin halk imgelerini yaratma takıntılarını biçimlendirirken yaptıkları gibi, kendi ikinci kişiliklerini yaratan yazarları temsil eden James'de de rastladığımız çifte kişiliğin üst-yazınsallık değişkesini yaratmıştır.[22] Oysa Martin Amis gibi (özellikle ikinci kişiliğin geri döndüğü *L'informazione*'de) postmodern yazarlar, kesin başarıya ulaşacak isim arayışındaki editoryal pazar ve yayın makinesine indirgenmiş, fazlasıyla dediğim dedik bir eleştirmen tarafından yutulmuş çağdaş yazarın metalaşmasını konu almıştır; Don DeLillo, *Mao II*'de, gezegen çapında bir trajedi ve kitlesel olaylar eşliğinde (toplu nikâh, Humeyni'nin cenaze törenleri, Tienanmen katliamı), yoğun bir kıyametçiliğin hâkim olduğu bir tablo çizerek, bir Batı yazarının kimliğini yitirmesini de (yazarın kitabı, karşıtlığın bütün biçimlerini kapsamaya çalışır) anlatmıştır:[23]

"Dehşetinizi yutmadıkça öykülerin bir anlamı yoktur."[24] *Mao II*'nin tamamı romancı ile terörist arasındaki benzerliklerden, yazarların metalaş-

20) Bu yaygın ve ilgi çekici uygulama için krş. M. Lafon ve B. Peeters, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains* (Paris: Flammarion, 2006).

21) Naturalizmin kuram ve eylem arasındaki dinamik ilişkisi için bkz. P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo* (Floransa: Le Monnier, 2004).

22) Krş. M. Fusillo, *Lo scrittore si sdoppia. Una variante metaletteraria del doppio*, G. Caltagirone ve S. Maxia (yay. haz.), *Italia magica, Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento* içinde (Cagliari: AM&D, 2008).

23) Krş. M. Maczynska, *Writing the Writer: The Questions of Authorship in the Novels of Martin Amis*, ve D. Clippinger, *"Only Half of Here": Don DeLillo's Image of the Writer in the Age of Mechanical Reproduction*, M. J. Meyer (yay. haz.), *Literature and the Writer* içinde (Amsterdam-New York: Rodopi, 2004), s. 191-208 ve 135-154.

24) D. DeLillo, *Mao II* (1991), İt. çev. D. Vezzoli (Torino: Einaudi, 2003), s. 152, [Türkçesi: *Mao 2*, çev. G. Şen (İstanbul: Simavi, 1992), s. 137]; terörist üzerine krş. D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore* (Milano: Bompiani, 2007).

tığı, bilgi ve algı birikiminin çoğalarak sonsuza uzandığı ve artık sadece bomba üreticilerinin bilincimizi değiştirebileceği fikrinden örülmüştür. "Beckett bizim duygularımızı ve görüşlerimizi biçimlendiren son yazardı. Ondan sonra asıl iş havada patlamalara ve çöken binalara düştü. Yeni trajik anlatım bu işte."[25] Bir terörizm öyküsüne karışacak olan, bize James'in anlatısını anımsatan, özel yaşamıyla halkın gözündeki imgesi arasında uçurumlar olan roman kahramanı yazar, on yıldır sürekli kalem oynattığı ama yayımlanmamış son kitabının bin sayfası arasında yaşamaktadır. Yaşadığı yaratıcı tıkanıklığı aşmak için, fotoğrafını çeken fotoğrafçıya söylediği sözler, Modernist yazarlığın alaşağı edilmesidir (ya da bu iktidarsızlığını ve sessizliğini haklı çıkaran bahanelerinden biri) ve kendi yazarının coşkun üretimini yalanlayarak bu bölüme nihilist bir son verir.

> Ben cümlelerde her zaman kendimi gördüm. Bir cümleyi işlerken sözcük sözcük, kendimi tanımaya başlarım. Kitaplarımın dili beni bir insan olarak biçimlendirdi. Doğru dürüst biçimlenen bir cümlede ahlâksal bir güç vardır, yazarın yaşama arzusunu anlatır. Bir cümleyi hece ve ritmleriyle doğru dürüst kurma işlemine ne kadar derin dalarsam, kendim hakkında o kadar çok şey öğreniyorum. Bu kitaptaki cümleler üzerinde de çok uzun ve sıkı çalıştım ama gene de yeterince uzun ve sıkı değil, çünkü artık dilde kendimi göremez oldum. Kovaladığım görüntü, dünyaya güvenmemi sağlayan varlık ilkeleri yok artık.[26]

Zorunlu Çerçeve: Türler ve Biçimler

Diderot 1757 yılında *Le Fils Naturel*'i yayımlayacağı zaman, metne, mizansen ve sunulan türün (ilk başlarda pek başarıya ulaşmamış) çarpıcı yeniliklerini inceleyip tartıştığı üç diyalog ve anlatıcı bir çerçeve ekler. Örtük ve açık estetik bileşimin yanı sıra gerçek yazarla onun kopyası Dorval arasındaki ikiye yarılma sayesinde diyaloglar yazınsal tür nosyonunda radikal bir dönüşüm sunarak büyük bir etki yaratır.

25) DeLillo, *Mao 2*, a.e., s. 151.
26) *A.g.y.*, s. 53.

Ben – Size bir şey sormak istiyorum. Yapıtınızın türü hakkında. Tragedya değil. Komedya da değil. Nedir acaba, buna ne ad veriyorsunuz?

Dorval – Siz nasıl isterseniz onu. Ama dilerseniz, ona neyin uygun olduğuna yarın birlikte karar verelim.

Ben – Niye bugün değil?

Dorval – Şimdi gitmek zorundayım. Çevrede iki fabrikaya haber ettim, bir de belki bir saattir beni evden bekliyorlar. [...]

Ertesi gün hava kapalıydı. Fırtına yüklü bir bulut tepede gürledi, karanlık çöktü. Ben uzaklardaydım, karanlıkta şimşekler çakıp sönüyordu. Meşe ağaçlarının tepesi şiddetle sarsılıyordu. Gökgürültüsü ağaçların arasından savruluyordu. Hayal gücüm gizemli çağrışımlar yapıyor, bana bu belirsiz manzaranın ortasını gösteriyordu; Dorval onu bir gün önce gördüğüm gibi kendinden geçmişti ve onun sesini rüzgârın ve gökgürültüsünün üstünde melodik biçimde yükselmiş gibi duyuyordum [...].

Dorval – Her ahlaki yaptırımın bir merkezi bir de iki ucu vardır. Şu halde her dramatik eylem bence ahlaki bir yaptırım olduğuna göre bir ortası bir de iki aşırı ucu var. Bizde de bu sonuncusu var; sadece komedya ve tragedya. Ama insan hep acı ya da neşe içinde olmuyor. Yani komikle trajik arasında bir orta nokta var.[27]

Ertesi günden bahseden (üçüncü diyaloğun başı) karşılıklı diyaloglar arasındaki kopukluk, türün tanımına dair bir merak yaratır; şiddetli yücelikteki manzara ise Dorval'in keşfinin çığır açıcı etkisini gözler önüne serer. Tragedya ile komedyanın karışımından oluşan bir biçim arayışındaki dramaturji tarihinde, kesinlikle ilk değildi bu: sayısız tartışmaların kaynağı olan trajikomedi vardı, ve kısa bir süre de gözü yaşlı komedi. Ne ki, Diderot'nun öne sürdüğü ve uyguladığı drama, iki türün karışımından olma basit bir kırma değildir. Ne karışık bir tür, ne de hem tragedyanın hem de komedyanın mantığına yabancı bir anti-türdür (Dorval,

27) D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro,* M. Grilli'nin sunumu, çevirisi ve notlarıyla komedya ve tiyatro kuramları (Floransa: La Nuova Italia, 1980), s. 121-122: metnin zengin dönüşümünü korumayı başaran bir yayın; bu konu ve Avrupa'da drama türü üzerine krş. M. Schino, *Il dramma,* P. Boitani ve M. Fusillo (yay. haz.), *Letteratura europea* içinde. II: *I generi* (Torino: Utet, yayına hazırlanıyor). Genel olarak krş. M. Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie* (Roma: Pellicani, 1997).

trajikomiği reddederek, birleştirilemez iki aşırı uçtan uzak olduğu için ciddi türü öne sürer: "Bir tiyatro eseri tek bir türde kapsanamaz").[28] Bu, tiyatro yapmanın artık bekleyişin katı bir dizgesine dayanmayan yeni biçiminin ortaya çıkışıdır; çünkü bir tragedya izlemek, yüce bir tarzda kaleme alınmış, sıradışı ve gayrımeşru tutkularla dolu aristokratik kişiliklerin kederli öyküsünü izlemek demektir; oysa, yeni tiyatro gündelik yaşamın çok-sesliliğinden ve öngörülemezliğinden doğmaktadır (Goldoni *Teatro comico*'da aynı biçimde "doğanın büyük denizinde balığa çıkan" II, 1 bir tiyatronun yeniliğini ilan eder): aslında yazar, kendi yeniliğini, gerçek bir durumun doğrudan yeniden üretimi olarak sunar, ama çerçevelerin, temsillerin ve çifte kişiliklerin bir oyunu, gerçekliğin fazla geniş yaftasıyla tanımlanması mümkün olmayan bir yazınsallık yaratır (piyes, pek çok şeyin yanında, hiç de gerçekçi olmayan dönüşler ve *topoi* de içerir). Diderot'nun kendisi de ciddi tür ile bunlara ilgi çekici bir katkı yapar.

Bu, Erich Auerbach'ın stilistik eleştiri başyapıtı *Mimesis*'te, yüzyılları aşan başat tarzlar arasındaki belirgin ayrımı aşan, İncil öyküleriyle çoktan zedelenmiş 19. yüzyıl romanının yeni gerçekçiliğini uyguladığı, komik olmayan bir tonda gündelik hayatı temsil ettiği kategoridir.[29] Aynı yıllarda *Figlio naturale*'den doğmuş ve Diderot'nun *L'elogio di Richardson* ile hemen ilgiyle yaklaştığı bir başka büyük yenilik, aslında, ciddi türün stilistik idealinin zaferini simgeleyecek olan (bir anlamda ölçü, duygusal kopuş ve metodik bir düzenlilik olarak) burjuva romanıdır. Bu türler biçimden yoksun olmakla birlikte bütün diğerlerini yutma (Ibsen'den Pirandello'ya kadar daha sonraki teatral üretimin büyük kısmı drama olarak düşünülecektir) ve tam da edebiyat nosyonuyla özdeşleşme eğilimindedir. Virginia Woolf, romanın diğer büyük yazınsal biçimleri yiyip yutan yamyam bir tür olduğunu yazar; Bakhtin ise roman kuramını, daha önceki bütün türlerin bir ansiklopedisi olması fikrine dayandıracaktır. Nitekim Balzac da bütünüyle anlaşılır bir açıklık ütopyasını, *Illusioni perdute*'deki *[Yitik Hayaller]*, çifte kişiliğin kuramsal gözüpek kişiliği gazeteci Blondet'ye dayandırarak açıkça söylemişti:

28) Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a.e., s. 123.
29) E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1948), (Torino: Einaudi, 2000); ayrıca krş. F. Moretti, *Il secolo serio*, A.g.e. (yay. haz.), *Il romanzo* içinde. I: *La cultura del romanzo* (Torino: Einaudi, 2001), s. 689-725.

> Bizim genç edebiyatımız bütün türlerin, komedya ve dram, tanımların, kişiliklerin, diyalogların parlak düğümlerle bağlanmış ilgi çekici bir yumakta toplanmış bir resimler bütünüdür. Duyguyu, stili ve hayali veren roman, en büyük modern yaratımdır. Eski yasalarıyla, komedi, artık bugün yapılamaz [...]. Bu nedenle, roman ruhsuz tartışmadan ve matematikten, 18. yüzyılın kuru incelemesinden çok daha üstündür. Roman, diyeceksiniz bilgiç bilgiç, eğlenceli bir epik şiirdir.[30]

O halde, Aydınlanmaya ve endüstri devrimine doğru evrilen büyük bir dönemsel kavşakta, estetiğin doğuşunu da gören iki yeni yazınsal tür (drama ve roman) tragedya ile komedya arasındaki bariz ayrıma dayanarak binyıllık düzeni değiştirir ve onun çözülmesine giden yolu açar. Şematize edip bir önceki paragrafa yeniden bağlayarak bu çağda yazarın belirleyici estetik ölçüt olarak türün yerine geçtiğini söyleyebiliriz: 16. yüzyılın okurları için *Gerusalemme Liberata* önce epik bir şiir, ondan sonra Tasso'nun eseridir (ve bu Ortaçağ'ın *chanson de geste*'i için çok daha fazla geçerlidir). 20. yüzyıl okuru içinse *Büyülü Dağ*, öncelikle Thomas Mann'ın başyapıtıdır. Bütün şemalaştırmalar gibi bu düşünce de hakikatin güçlü bir nüvesini barındırmakla birlikte ara değerleri ve çok sayıdaki istisnayı göz ardı ediyor; demek ki öncelikle bir başlangıç noktası olarak işe yarayabilir. O halde, şimdi, bu türler dizgesinin nasıl oluştuğunu ve daha sonra nasıl krize girdiğini görmek için biraz geri dönelim.

Estetiğin başında, hayli tuhaf olmakla birlikte, yazınsal türlerle ilgili bir tartışma olan bir yapıt vardır; Aristoteles'in *Poetika*'sı, aslında özellikle tragedyanın önemini ortaya koyar: bu, çağdaş edebiyatla uyum içinde olmasa da, artık sonu gelmiş bir mevsimi yüceltse de (yazınsal türlere ilişkin kuramlar genellikle bir döngünün sonunda ortaya çıkar), olası türler üzerine dizgesel olmayan bir deneme, ve neredeyse militan bir eleştiri metnidir. En başından itibaren –daha sonraki bütün düşünüş boyunca da varlığını sürdüren bir gerilim–, yazınsal görüngülerin sonsuz bütünlüğünü

30) H. de Balzac, *Illusioni perdute*, İt. çev. A. Micchettoni, (Milano: Garzanti, 1981), cilt II, s. 356-357; E. Mattioli'nin gözlemleriyle birlikte, *La nozione di romanzo nell'estetica di Balzac*, Ort. Yaz., *Discorsi Poetica del romanzo* içinde, yay. haz. M. Bongiovanni Bertini, (Floransa: Sansoni, 2000); V. Woolf, *Lo stretto ponte dell'arte* (1927), A.g.e., *Ore in biblioteca e altri saggi* içinde (Milano: La Tartaruga, 1991), s. 105-117; M. Bakhtin, *Estetica e romanzo* (1975), (Torino: Einaudi, 2002).

bir dizi kategoride, kapalı bir sistemde toplama çabası hissedilir. Aristoteles, bunu, iki temel kiplik (mimetik ya da diejetik; güncel terimlerle söyleyecek olursak dramatik ya da anlatımcı) üzerine ve temsil edilen nesnelerin iki tipolojisine dayanarak (bize göre üst düzeyde ya da aşağı düzeyde olan kişiler) dört bölümlü bir dizge üzerinden yapmaya çalışır; vardığı nokta ise şöyledir: anlatıcının araya girmediği, eylemlerin taklidine dayanan türlerin ilk ikisi için açık bir tercihle tragedya, komedya, epik ve parodi.[31] Neredeyse boş bırakılmış sonuncu kısım, ilk bölümde gördüğümüz gibi, romanın habercisidir. Aristotelesçi dizgede çarpıcı olan, mimetik olmadığı için pek sevilmeyen liriğin yokluğudur; bu, muhtemelen, özellikle bu türün kökten değişeceği önemli bir gelişme gösterdiğinde bütün Klasikler için sorun olacaktır.[32]

Aristoteles'ten sonra İskender döneminde yazınsal türlerin kodlanması daha organik ve dizgeseldir, alt-türleri ve ara biçimleri de içine alır, kuralların ihlali ve kontaminasyona yönelik beğeni pratiğe daha fazla dahil olur: Luigi Enrico Rossi'nin Helenistik çağı "yazılı, ama uyulmayan yasalar" olarak tanımladığı formül, norm ile yazı arasındaki gerilim çok yaygın bir görüngü olduğundan Modernitenin pek çok dönemi için de geçerli olabilir.[33] Pek çok kez doğrulandığı gibi, her eser, kendi yazınsal türünü aşmayı hedefler; ama bu, boş bir kavram değildir, hatta tersine, eserin üretiminde ve alımlanmasında önemli bir rol oynar; yazar için bir modeli, zihinsel bir şemayı temsil eder, okur içinse estetik karşılıkların yerleştiği bir alımlama ufkunu. Yine de, bunu değişmez bir öz, kendi gelişmesinin, kendi çöküşünün ve kendi baştan çıkmışlığının farkında olan biyolojik bir tür olarak değil, Romantiklerin hedefleyecekleri gibi kuramla tarih arasında bir ara kavram olarak görmek önemlidir.[34]

Öyleyken, her şey her zaman normla pratik arasındaki bir çelişkide çözümlenemez; örneğin Ortaçağ'da türlerin durumu, çok daha akıcıdır, belli

31) Krş. G. Genette, *Introduzione all'architesto* (1979), (Parma: Pratiche, 1981), s. 14.
32) Ayrıca bkz. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna: Il Mulino, 2005).
33) L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, "Bulletin-Institut Classical Studies" içinde, 18, 1971, s. 69-94.
34) Edebiyat türünün olgucu ve varoluşçu bakış açılarına karşı krş. J. M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario?* (1989), (Parma: Pratiche, 1992), ve P. Bagni'nin eleştirel tartışması, *Genere* (Floransa: La Nuova Italia, 1997).

bir genel kuraldansa, özgün şairliğe daha fazla bağlıdır, zaman zaman yönetsel pratiklerden ve halkın beklentilerinden etkilenir.[35] Antik Klasiklerin hümanizmi keşfi ve *Poetika*'nın geri dönüşü daha katı bir dizge üretir: araştırmacılar için asıl sorun, yeni türleri Aristotelesçi modellere sokmaya (trajikomedi, pastoral, lirik, roman); sanatçılar içinse yaratıcı bir uzamı fethetmeye dönüşür. Rönesansçı yazınsal tür kuramına büyük sorunlar çıkaracak bir şairden bir bölüm okuyalım.

Kalbini, bu zalim ve hain aşka
vermiş biri ne yapabilir?
Orlando'nun sadık yüreğinden
Tanrıya duyduğu sadakati kim alabilir?
bilge ve saygılı her bakımdan,
hem de savunucusu kutsal Kilisenin.
kapılmış aşkın geçiciliğine amcası,
ne kendini ne Tanrıyı akla getirir.

Ne yazık benim de başımda, ama
bir yoldaşım var ona seviniyorum,
ben de onun gibi bitkin ve zayıf,
kötülüğün peşinde gürbüz ve güçlü.
Gidenlerin hepsi karalara bürünmüş,
ve bizi terk eden sevgili dostlar.
Afrika'ya, İspanya'ya giderken,
herkes kırlarda konaklamıştı.

Orlando furioso, IX, 1-2

Ariosto'nun labirent gibi şiirinde Orlando'nun sersemliği ve kıskançlığı temel unsurlardır. Kahraman, çeşitli Romanesk sapmalara yol açarak epik görevlerini bir yana bırakır; yazar da, özellikle Petrarca'nın görkemli tarzına yapılan göndermenin açıkça görüldüğü (aşk hastalığının

35) Krş. H. R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale* (1997), (Torino: Bollati Boringhieri, 1989), özellikle s. 219-256, özellikle çağdaş kuram için, bunu daha sonraki gelişmelerin ilk adımı olarak gören düşünceyi terk ederek Ortaçağ edebiyatının önemini vurguluyor; Ortaçağ'daki türlerin zenginliği epik-anlatımcı-lirik tanımına indirgenemez.

pençesine düşmüş zevk oksimoron biçiminde verilir: "kötülüğün peşinde gürbüz ve güçlü") bir önceki bölümde olduğu gibi lirik modellerin ve türlerin unsurlarını kullanarak bundan faydalanır; ayrıca anlatıcı figürünü özellikle kahramanın, çok sayıdaki "ahlaki giriş"te vurgulanan sevda ateşiyle açıkça ilan edilen duygusal özdeşleşme epik-şövalye türü için alışılmadık biçimde öne çıkar. *Orlando furioso [Çılgın Orlando]*, tutarlı biçimde yazarın stratejisini yansıtır: kendisinden önceki geleneği, ve (onun devamı olarak, ama açıkça ondan uzaklaşarak yazan Boiardo'dan başlayarak) bütün türler ve tarzlar dizgesinin parodisini yaparak gözden geçirmeyi ve çözümlemeyi.[36] Bu, temelde, modern edebiyatta sık sık vurgulanacak bir gereksinim olarak (yazarın) türden bağımsız olmasına ilişkin ilk ifadelerden biridir; öte yandan aynı dönemde, dünyanın (ve dolayısıyla anlatılan ve anlatılabilir dünyanın da) sonsuzluğunu savunan Aristoteles-karşıtı bir düşünür, Giordano Bruno, şairler kadar çok türler olduğunu söylüyordu. *Eroici furori*'de (I, 1) şöyle yazar: "Şiir kurallardan doğmaz, velev ki kaza eseri olsun; ama kurallar şiirden doğar ve çoğun gerçek şairlerin türü ve yeteneği kadar, gerçek kuralların türü ve kapsamı da."[37]

Başlangıç noktamız olan Diderot'nun dramasının ardından büyük bir devrim yaşanır. Romantizm ile birlikte yazınsal türler bütün normatif niteliğini yitirir ve kodlanmış biçimlerin sınırlarını aşan estetik kesişmelerin bir kategorisine dönüşür: geçmişi yeniden okumaya ve yeni kaideler kurmaya izin veren epik, trajik, romanesk artık her yere yayılmıştır. Bir önceki bölümde Schlegel'in, Dante gibi, roman fikrine nasıl yeniden girebildiğini görmüştük; bugün de az çok benzer biçimde Dostoyevski'de trajiği ya da John Ford'un sinemasında veya DeLillo'nun romanında epiği bulabiliyoruz. Schlegel'in radikalizmi, ensonu yazınsal türe, edebi yazının süreğen ve başdöndürücü dönüşümünü biçimlendirebilecek yeni bir dinamizm vermek istiyordu; oysa 19. yüzyıl kültürünün diğer figürleri, daha önce söz ettiğimiz türlerin sürekliliğini yeniden ele almış ve geliştirmişlerdi: sonsuz yazınsal olasılıkları kapalı, üçlü bir dizgede kapsama eğilimi.

36) Krş. S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo* (Lucca: Pacini Fazzi, 2001); R. Bruscagli, *Studi cavallereschi*, (Floransa, Società editrice fiorentina, 2003); L. Sangirardi, *Ludovico Ariosto* (Floransa: Le Monnier, 2006); G. Ferroni, *Ariosto* (Roma: Salerno, 2008).
37) G. Bruno, *Degli eroici furori* (1585), yay. haz. N. Tirinnzi (Milano: Rizzoli, 1999).

Goethe'nın Klasizmi, epik, lirik ve dramatiği üç doğal tür olarak alır ve bunlardan doğal diler olarak söz eder; Hegel'in idealizmi ise bu üçlü üzerine *Estetik*'in karmaşık tarihi-felsefi yapısını kurar. Daha sonraki estetik düşünce, üç büyük türe (daha soyut terimlerle söylenecek olursa, üç tarza demek daha doğru): gramatik üç şahısa (lirik ben, dramatik sen, epik o) ve üç fiil zamanına (farklı çözümler bulunmuştur, ama hep epiğe geçmiş zaman verilir) karşılık gelecektir. Diyalektikten ve üçlemeden çok daha önce, bu üçlü model, hep mükemmeliyet, kapanış, uyum ve bütünlük ifade ederek, mitik ve dinsel düşünüşte temel bir antropolojik rol oynamış, hatta bu şekilde istenilen etkiye ulaşmıştı.[38] Ancak yazınsal pratik, içine kapatılmak istenen parmaklıklar, dişliler ve reçeteler hep ya fazla genel ya da fazla katı olduğu için gittikçe daha fazla kırpılmıştır. Bu, 20. yüzyılın diğer kuramsal modelleri için de geçerlidir, Northrop Frye'ın, dört modu (tarihsel olarak belirlenmiş türler değil) vurgulayan farklı kişilik tiplerine (tanrılar ve şeytanlar, kahramanlar, insanlar) ve farklı gerçeğe yakınlık derecelerine göre değişen (mit, romans, yüksek mimetik, alçak mimetik), yarı Jungcu yarı Yeni Aristotelesçi etkileyici çalışması *Anatomia della critica [Eleştirinin Anatomisi]* gibi,[39] ya da Paul Hernandi'nin çok sayıda ara değer öngörmekle birlikte, sonuçta kapalı bir dizge üreten, daha açık ve çok-merkezli modeli gibi.[40] Daha ampirik biçimde tek tek tarzlara ve onların tarihsel dönüşümlerine, ya da farklı çağların türler dizgesine veya Borgesçi biçimde, bütün anlatımcı olanakları dahil edecek ve dolayısıyla yok olmaya yazgılı soyut dizgelerle uğraşmayı bir yana bırakarak, artık bir sürü biçime (roman, drama, makale) dönüşmüş olan kategorileri anlatan alt-türlere odaklanalım.

Yazınsal türler kategorisi düşünüldüğünde, ihtiyatlı ve ampirik bu tutum, bizi yazarların pratiğine bakmaya götürür. Yazarın muhakemesinin türünkinin yerini almaya başladığı 18. yüzyılın ortalarında, en azından postmo-

38) Bkz. bir klasik olan H. Usener, *Triade. Saggio di numerologia mitologica* (1903), (Napoli: Guida, 1993).

39) N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi* (1957), (Torino: Einaudi, 2000): bakış açısı iyi bir biçimde ifade edilmiş, sonuçları pek kabul edilebilir gibi değilse de, eleştirel zenginliğiyle göz dolduruyor.

40) P. Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, (Ithaca, New York-Londra: Cornell University Press, 1972); bakış açısı/eylem, eyleyen bakış açısı/eylemin bakış açısı iki çift üzerine dörtlü vurgu.

dernin sonuna kadar, kategorileştirmeye duyulan tahammülsüzlük giderek arttı. Modern yazarlar çoğunlukla, daha önce gördüğümüz gibi, estetik alandan türü çıkaran (önemli ardıllarından Mario Fubini'nin gösterdiği gibi bunun ampirik değerini göz ardı etmeden)[11] Croce'ye ya da çok daha fazlasıyla, Modernitede türlerin çözülüşünü ve edebiyatın özünü tartışan ve tek bir kitabın zaferini ortaya atan Maurice Blanchot'ya[12] hak veriyor gibiler: kitap ile okur arasında artık bir aracı yok gibidir. Öyleyken, Todorov'un ileri sürdüğü ve Hermann Broch figürü üzerine kuramında örneklediği gibi, Blanchot, melezleşse ya da ortadan kaybolsa da varlığını sürdüren bazı yazınsal türleri (anlatımcı, tartışmacı) anmadan edemediği gibi, incelemesinin tamamında günce ve kehanet kitabı gibi kimi yeni türleri bir yana bırakamaz.[13] Kategorileşme olmaksızın dil, mantık, iletişim olanaksızdır ve bu edebiyat gibi baskın anlatımcı modelleri yıkma eğiliminde olan (ama her zaman ve zorunlu olarak değil) bir alan için de geçerlidir. Hâlâ nefes alan bir türün reddedilmesiyle Romantik orijinallik miti kolay kolay can vermeyecektir: eleştirmenlerin uydurduğunu sandıkları akımlara bağlı olduklarını reddeden yazarlar kadar (örneğin, Amerikalı minimalistlerin hiçbiri, başta en tanınmışları Raymond Carver olmak üzere, böyle düşünmez), sanki bu etiket yaratıcılıklarının değerini azaltacakmış gibi, inatla roman yazmadıklarını iddia eden çağdaş romancılar da vardır. Belki de türleri, yazma ve okuma süreci boyunca korunan, daha sonra değişip dönüşebilen zihinsel şemalar olarak düşünmek daha doğru olabilir. Ya da, sosyologların, antropologların ve başka kültürel kuram alanlarının pek sevdiği bir görsel metaforu kullanırsak: nesneyi kadraja almaya yarayan, ama sürekli değiştirilmesi ve yeniden oturtulması gereken çerçeve olarak.[14] Bu kategoriye kendini adayan postyapısalcı eleştiri de benzer sonuçlara ulaşmış, bunu yaparken, Deleuze'ün düşüncesindeki şablon üzerine, türü ya da edebiyat yapıtlarını anıştırdığı türe göre belir-

41) M. Fubini, *Genesi e storia dei generi letterari*, A.g.e., *Critica e poesia* içinde (Roma: Bonacci, 1973), s. 121-212

42) M. Blanchot, *Il libro a venire* (1959), (Torino: Einaudi, 1969), s. 202.

43) T. Todorov, *I generi del discorso* (1978), (Floransa: La Nuova Italia, 1993), s. 43-47; Todorov'un söylem ve tür üzerinden, yapısalcı yaklaşımı tamamen destekleyen, birleştirici bir ölçüt olarak edebiyat fikrini yadsıması ilgi çekicidir.

44) Krş. G. Simmel, *La cornice* (1902), A.g.e., *Il volto e il ritratto, Saggi sull'arte* içinde (Bologna: Il Mulino, 1985), ve F. Bertoni ve M. Versari (yay. haz.), *La cornice. Struttura e funzioni nel testo letterario* (Bologna: Clueb, 2006); ayrıca krş. G. Bottiroli, *Teoria dello stile* (Floransa: La Nuova Italia, 1997), bölüm VI; A. Pinotti, *Estetica della pittura* (Bologna: Il Mulino, 2007), bölüm XIII.

leyen, dahil etme ve dışlama arasındaki eşik üzerine Derrida'nın düşüncelerinin imbilimini öne sürmüştür.[45]

Postmodernde, türler ısrarla geri döner; belki gerçek tarzın taklit edilemez olmasından dolayı (DeLillo'da son bir yankısını işittiğimiz tümce kültü, yazarlık) özgünlük mantığını reddetmesinden, ya da belki sık sık yazar mantığına yeniden giren (bugün Dick ve Lem, haklı olarak, hep içine sokuldukları fantastik-bilim türünün dışında Klasik olmuşlardır) yüksek edebiyatla az çok "aşağı" bütün türleri içeren edebiyat-benzeri (polisiye, fantastik-bilim, çizgiroman, pembe, *noir*, pornografi) arasında bir ayrım görmesinden dolayı böyle. Bu, genellikle sadece alıntılarla ve göndermelerle ilerleyen, açıkça ilan edilmiş brikolaja eklemlenen bir kurtarıştır. Üstüne, postmodern, artık terk edilmiş tarihi roman ya da uzun zamandır ölü olan (Walcott *Omeros* başlıklı eserini sömürge sonrası bir bakışla yazmıştır) epik gibi türleri de kurtarmış, ya da genellikle otobiyografiye has niteliklerin (yazar, anlatıcı ve kişi arasında bir kimlik) kurgusal anlatıyla birleştiği, yaşanmamış olmakla birlikte olanaklı bir yaşantı, bir bakıma kendi biyografisinin bir yandan gizli ve bilinçsiz bir Romanesk değişkesi olabilen *faction* ya da *autofiction* gibi gerçekle kurgu arasındaki kontaminasyona dayanan yeni yazınsal türler yaratmıştır.[46] Normların birliğinin ya da, ideal ve felsefi kategorilerin, çağdaş hayal gücünün çok-yüzlü söylemlerinin haritasını çıkarmak için zayıf ve tutarsız izler gibi gizlenmiş türlerin çağı sona erdi.

Dünyanın Modeli Olarak Metin

Stéphane Mallarmé 1897 yılında, ölümünden bir yıl önce, düzyazı olarak yayınladığı *Divagazioni*'de, her zaman olduğu gibi zarif ve anıştırmalı tarzında *Quanto al libro* başlığı altında toplanmış kimi makalelerinde şu tanımı yapar:

45) Krş. G. Dowd, *Genre Matters in Theory and Criticism*, giriş: G. Dowd, L. Stevenson ve J. Strong (yay. haz.), *Genre Matters; Essays in Theory and Criticism* (Bristol-Portland, Oreg.: Intellect, 2006), s. 11-28.
46) *Autofiction* kategorisi yazar ve eleştirmen Serge Doubrovsky tarafından romanı *Fils*'den (1977) başlayarak kullanılmıştır; İtalya'da, örneğin Walter Siti'nin romanlarında uygulanmıştır; genel bir fikir edinmek için krş. C. Viollet ve J.-L. Jeannelle (yay. haz.), *Genèse et autofiction* (Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2007), kapsamlı bir kaynakça için bkz. s. 241-253.

> Tatmin olmuş ruhun yaşadığı yerde, kitapta, bir yanlış anlama baş gösterdiği zaman, kimbilir hangi haz çırpınışının saflığıyla anın hurufatını sarsan o yazgılı. Yazar olarak mesafe alınca kişiliksizleşen yapıt, okuyucu bulmaya da gönülsüz. Bil ki tüm insan çifti arasındaki yeri bir başına: olgu, oluş. Gömülü anlam kıpırdanıyor, ve bir ağızdan hışırdıyor kâğıt yapraklar.[17]

Mallarmé için Kitap, şiire güçlü bir kutsallık atfeden mutlağın, saflığın ve az bulunurluğun araştırılmasının vardığı noktadır. Estetik bakış, Baudelaire'in keşfedip tercüme ettiği bir Amerikalı yazara adanmış, ünlü mısrada açıklanmıştır: "kabile sözcüklerine daha saf bir anlam vermek" ("*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*," *Le tombeau d'Edgar Poe*'dan, v. 6);[18] yani, sıradan iletişimin otomatizminden kopmuş bir dil arayışı. Şair, doğadan doğaüstüne bir geçişin retorik figürünün, kitap gibi, gerçekte elde ettiğinden çok, ona ulaşma isteğini belirttiği bir aşırılık simgesidir; Huysmans'a adanmış *Prosa* şiirinin başında şöyle der: "Aşırılık! Benim anılarımda / hiç zaferle verilmedi sana / bugün büyülü öykü seni anlatsa da / bileylenmiş çok eski bir kitapta".[19]

Mallarmé'nin şiirsel düzyazıyla ifade ettiği yazınsal metin fikri, şu halde (yazarın) öznel kaynağından kurtulan ve (ama onun poetikası bilgili bir okur öngörüyordu) bir okuru olması gerekmeyen, kişilerüstü, kapalı ve kendi kendine yeten bir dizge fikridir. Bu, bütün sembolizme hâkim olan sineztezi estetiğine göre de, Wagner'in toptan sanat eserleri şablonu üzerine, (ki Mallarmé, tıpkı sıradışı çağdaş ressam Whistler'a adadığı gibi, ona da bir kompozisyon adamıştır), görsel ve müzikal boyutlara da yayılarak, diğer sanatsal dilleri kapsayabilen bir idealdir. Talihin cilvesi üzerine ünlü yapıtı *Il colpo di dadi*'de, metafizik kitap fikri, siyahla beyazın, boşla dolunun oyununda, grafik çözümler olarak ortaya çıkar; *Quanto al libro*'daki gibi, dokuma etimolojisi anıştırılır: "Ağır dantelin sonsuzu

47) S. Mallarmé, *Poesie e prose*, giriş ve notlar: V. Ramacciotti, İt. çev. A. Guerrini ve V. Ramacciotti (Milano: Garzanti, 1992), s. 313 [orijinal Fransızca metinden Türkçe'ye çeviren: A. Karabayram].
48) Çeviri benim.
49) Mallarmé, *Poesie e prose*, a.e., s. 87; notta da açıklandığı gibi, "büyülü öykü" olarak çevrilen *grimoire* [ki sözcük anlamı kara kitaptır ç.n.] büyü yapmakta kullanılan ve sadece külte kabul edilenlere açık bir kitaptır.

gizleyen bu kıvrımı, binlerce işlenmiştir; bunların her biri bir iplik ya da kaçmış bir göz, gizleri, bir varlık listesinin, baykuşlar, düğüm, yapraklar ve sunmanın bir aşırılığının uyuduğu uzak arabesklere bağlıyor."

Metnin bu mutlaklığı, edebiyatın kendi özel varlıklarını vurguladığı ve hep özerk bir toplumsal alan olarak tanımlanan, uzun bir süreçle gelinen noktadır: sosyolog Pierre Bourdieu *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*'nda, bunu, bu gelişmenin iki temel figürü olan Baudelaire'de ve Flaubert'de örnekleyerek anlatır; bilindiği gibi, ilki Mallarmé ve ondan sonraki lirik şiir için bir örnek teşkil eder, ikincinin yayınladığı "hiçbir şey üstüne kitap" ise bu poetikaya bütünüyle yeniden giren tarza adanmıştır.[50]

Ve edebiyat kuramının 20. yüzyılın ikinci yarısında kapalı, tutarlı ve yüksek esinli bir yapı olarak sadece dışarıyla aracı bir ilişkisi olan ve kendi içinde yoğun içkinliğini, yazarın ve okurun işlevlerini barındıran metin fikrini yaydığı poetika budur. Hiç kuşkusuz, bunun estetik tarihinde metinselliğe benzer bir organik modeli andıran çeşitli öncelleri vardı: Aristoteles'in, bir başlangıç, gelişme ve sıradan olmayan ama etkili bir sondan oluşan, hayli sınırlanmış bir anlatıya yönelik *Poetika*'sından başlayarak; ancak bir tek Sembolizmle bu organik yaklaşım verili normların ihlalinden ve ortak dilin arılaştırılmasından doğmuş şiirsel dil fikrine bağlanıyordu. Yapısalcı kültürün asıl hatası, Sembolist şiir ve Mallarmé ile doğan edebiyat fikrini olur olmaz her yere yaymak ve bunu yazınsallıkla *tout court* özdeşleştirmek olmuştur; çünkü daha sonraki başat okullar için daha açık ve akıcı metinsellik biçimleri keşfetmek ve böylece Descartesçı iddialara ve yapısalcılığın evrenselci çıkışlarına meydan okumak kolay olmuştu. Buna birazdan yeniden döneceğiz. Ancak terimin daha kuvvetli vurgusuyla (İngilizce *closure* sözcüğünden)[51] bir kapanış fikrinin,

50) P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), giriş: A. Boschetti (Milano: Il Saggiatore, 2005), [Türkçesi: *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. N. K. Sevil (İstanbul: YKY, 2006)].

51) Krş. D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1981), ve D. Fowler, *Second Thoughts on Closure*, D. H. Roberts, F. M. Dunn ve D. Fowler (yay. haz.), *Classical Closure* içinde (Princeton: Princeton University Press, 1997), s. 3-22, "açık" ve "kapalı" gibi tanımların her çağda ve her metinde hep var olan iki uç olduğunu, bu nedenle genelleştirmelere (kapalı Batı/açık Doğu, açık yazılı metin/kapalı sözel metin, kapalı Klasizm/açık Modernizm, vs.) karşı dikkatli olmamız gerektiğini söylüyor.

yani yapıtın sonunda bütünlüklü bir anlamın ortaya çıkmasının yazınsal metni dünyanın bir örneği kılmaya kuvvetle katkıda bulunduğunu önceden söylemek gerekir; bunda, okura has özelliklere dayanmakla birlikte, varoluşsal akışın karmaşasına tutarlı bir anlam, gerçeğin çoğunlukla anlamsız akışı karşısında bir sağduyu üretebilen okur az çok kendini görebilir. Bunlar, daha önce birinci bölümde gördüğümüz gibi, Lotman'ın göstergebiliminin ve olanaklı dünyalar anlambiliminin vurguladığı organikçi varsayımları, edebiyat okumanın hep çok değerli bir deneyim olacağına dayanan mekanizmaları paylaşmamış olmasına karşın pek çoklarını aydınlatan bakış açılarıdır. Mallarmé'den sonra, Kitap'ı ütopik bir hedef olarak gören birkaç onyılın ardından, Modernist edebiyat, kendi kendine yeten bir dizge ve Aristotelesçi organik bir kapanış kavramı olarak radikal biçimde metin fikrine saldırır. Melez bir biçimde, roman-kuram, ve pek çok şeyin yanı sıra, 20. yüzyılda dil ile dünya arasındaki ilişkileri en çok sorgulamış bir filozofu, Ludwig Wittgenstein'ı yetiştiren kültürel zenginliğin bir *milieu*'sünden [ortam] gelen bir bölüm okuyalım:[52]

> Ve hayatında çoğu zaman onca dolaysız önem kazanmış olan o sapa ve soyut düşüncelerden biri olarak aklını, bu hayatın insanoğlunun kendi yükünün ağırlığı altında ve basit yaşamanın hayalini kurarak özlediği yasasının anlatıya özgü düzenden başka bir şey olmadığı geldi! O düzenin özü, insanın şöyle diyebilmesinde yatıyordu: "Bu olduktan sonradır ki, şu oldu!" Bir noktada bizi yatıştıran, basit bir sıranın varlığıdır, hayatın olağanüstü çeşitliliğinin, bir matematikçinin söylemiyle, tek boyutlu düzlemde resmedilmesidir; mekânda ve zamanda cereyan etmiş ne varsa, hepsinin incecik bir tele dizilmesi, "anlatının ana motifi" diye adlandırılan noktada odaklaştırılmasıdır; hayatın ana motifi de işte bunun aynıdır. "Olduğu zaman", "önce" ve "... sonra" diyebilen kişi, aslında ne mutlu kişidir! O kişi kötü bir şey yaşamış, acıyla kıvranmış olabilir: Fakat olayları zamanın içinde akışlarına göre sırayla yeniden anlatmayı başardığı anda, kendini sanki güneş karnını ısıtıyormuşçasına iyileşmiş hisseder. Romanın sanatsal düzlemde yararlanmış olduğu şey, işte budur: Yolcu, ister sağanak yağmurun altında anayolda at sürsün, ister sıfırın altında

52) Bu Viyana çevreni üzerine bkz. A. G. Gargani, *Freud, Wittgenstein, Musil* (Milano: Shakespeare & Co., 1982).

yirmi derece soğukta karda yaya yürüsün, okur kendini keyifli hisseder, ve epik anlatımın çocuk bakıcılığı yapan kadınların bile küçüklerini sakinleştirmek için yararlandıkları bu sanatsal aracı, başka deyişle, "aklın perspektif bağlamında bu değerini en çok ispat etmiş kısaltılışı" aslında doğrudan hayata dahil bulunmasaydı, bunu anlayabilmek güçleşirdi. İnsanların büyük çoğunluğu kendi kendisiyle olan temel ilişkisinde anlatıcı durumundadır. Onlar şiiri sevmezler, ya da çok kısa süreler için severler, ve hayatın ana motifinin örgüsüne biraz da "çünkü" ve "böylece" karıştırılsa bile, aklın bunun ötesine geçen her türlü müdahalesinden nefret ederler: Onlar, olguların düzenli şekilde birbirini izlemesinden hoşlanırlar, çünkü bu, bir zorunluluk gibi gözükür, ve hayatlarının bir "seyrinin" bulunduğu izlenimi sayesinde, kendilerini kaosun içinde şu veya bu şekilde korunmuş hissederler. Ulrich ise şimdi, aslında toplumsal hayatta her şeyin artık anlatı düzeninin dışına çıkmış ve artık belli bir "seyir" içersinde olacak yerde, sonsuz genişlikteki bir dokuya yayılmış olmasına rağmen, özel hayatın hâlâ eteklerini bırakmadığı bu ilkel epik öğeyi kendisinin kaybetmiş olduğunu hissetmekteydi.[53]

20. yüzyıl kişiliklerinin çoğu gibi Musil'in *Niteliksiz Adam*'ının kahramanı Ulrich de, o yıllarda psikanalizin bölüp parçaladığı, yarılmış bir benin tamlığını hissedemeyen bir anti-kahramandır; bu pasajın birdenbire uyanan anıların ardından gelmesi de boşuna değil; burada Ulrich, geçmişin eski resimlerini bilmeden çocukluk yaşantılarını anımsar. Alıntıladığımız düşünceler, "sapa ve soyut düşünceler" gibi beklenmedik biçimde ortaya çıkar. Ulrich, kimliğin oluşumu için, rahatlatıcı olsa da nedensel ve zamansal ilişkiler ağına bağlı kuvvetli bir öykülemenin önemini biliyor, ama özellikle, karmaşayı düzenleyen anlatımcı çizgi olmaksızın sonsuz bir labirentten farksız çağdaş metropoller evreninde artık bulamadığı düşünsel ve kuramsal unsurların ondan kaçtığını ("çünkü"ler ve "böylece"ler), bu "ilkel epik öğeyi" anlıyor. Bu, Baudelaire'in ve Benjamin'in *flâneur*'ünü çok sayıda ve aynı anda algı bombardımanına tutan, Musil bu sayfaları kaleme

53) R. Musil, *L'uomo senza qualità* (1930-33), yeni İtalyanca baskı yay. haz. A. Frisé, giriş: B. Cetti Marinoni (Torino: Einaudi, 1997), bölüm CXXII, s. 738-739 [Türkçesi: *Niteliksiz Adam*, çev. A. Cemal (İstanbul: YKY, 2009), II. cilt, s. 401-402]; 20. yüzyıl romanının yeniliğinde bu adımın önemi için krş. M. Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, I. Svevo, *Romanzi e "continuazioni"*ye giriş metni, bu önemli baskının yay. haz. N. Palmieri ve F. Vittorini (Milano: Mondadori, 2004), s. LXVII.

almadan birkaç yıl önce, James Joyce'un dilinin ve bedeninin epik nesnesi olan aynı metropoldür.

Baskın anlatımcı çizginin terk edilmesi, Wagnerci Sembolist Dujardin'de dile getirilmiş bir öncülü olan, *Ulysses*'in anlatımcı yeniliğinde açıkça görülür: bilinç akışı (Rodoslu Apollonios'a kadar uzanan, eski içsel monolog geleneğine bağlı kalsa da, Tolstoy'un Joyce'u öncelediği *Anna Karenina*'nın intihar sahnesi de unutulmamalıdır). Bu, aslında, zihinsel yaşamın, bilinç-öncesi düşüncenin çok-boyutluluğunu yeniden üretmeyi hedefleyen bir tekniktir: bütün parçalama biçimleri yerine, aynı anda binlerce çizgiye bölünme.[54] Bütün bilinç akışlarının rastlansal başlangıç ve sonlarının olması boşuna değil; Molly Bloom'un *Ulysses*'in sonundaki, koşulsuz bir dünyanın açıklığını simgeleyen diyaloğu, bir *Yes* ile başlar ve biter: sanki gerçekte başlamamış ve bitmemiş, sonsuz bir akışta rastlansal kesmelerden oluşmuş gibi. Poetikaları arasındaki yadsınamaz pek çok farklılığa karşın, benzer bir yaklaşım, İtalyan operasının kapalı biçimlerini bir yana bırakarak, sonsuz melodi aracılığıyla varoluşun akışını yansılayan Wagner'in müzikal tiyatrosunun da temelini oluşturur; Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin mimarisi de, ki ilk başta yedi roman arasında ne tipografik ne de herhangi bir bölümlenme öngörülmüştü, aynı mimesise dayanır.

Ensonu, Romantik estetikten yediği darbenin ardından Modernist deneylerle şiddetli bir krize giren kapalı ve organik metin fikridir bu. Birinci bölümde Lotman'ın edebiyat metnini sonsuz dünyanın sonlu modeli olarak alan tanımlamasını görmüştük. Musil'in Ulrich'i ise bize diyor ki, dünyanın alabildiğine sonsuz, düzensiz ve kontrol edilemez görünmesi ölçüsünde, sanatçının ona sonlu bir biçim vermesi de olanaksızlaşır. Bu krizin kiplikleri kuşkusuz çok çeşitlidir: örneğin Joyce'un estetiğinde, kişilerin içsel yaşamı yansıtılmak istendiği için hâlâ doğalcı bir temel bulunabilir; oysa Musil'in duruşu, geleceğin zengin vaatlerinin anlatımıyla felsefe ile anlatı arasındaki

54) Joycevari *stream*'in, bilinç-öncesine (çoğunlukla bilinçdışı) ve gündelik yaşamın belirsizliğine dair yıkıcı niteliği üzerine, krş. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"* (Torino: Einaudi, 1994), s. 157-169; içsel monolog, trajik ve karşıt biçimler ve akış arasındaki farklılıklar için krş. M. Fusillo, *Apollonius as Inventor of the Interior Monologue*, T. Papanghelis ve A. Rengakos (yay. haz.), *A Companion to Apollonius Rhodius* içinde (Leiden: Brill, 2001), s. 127-146, ve A.g.e., *"The damned egotistical self". Virginia Woolf e il flusso di coscienza*, V. Villa (yay. haz.), *Ripensare Virginia Woolf. Tracce percorsi temi* içinde (Napoli: Intercontinentalia, 2001), s. 112-126.

örtüşmeyi hedefler; avangardlardan ve onların yaşama eylemine de dönüşen heterojen bir sanat yapıtı ortaya koymaya çalışmalarından bahsetmeye gerek bile yok. Her halükârda, organik biçimlerin herkesçe yadsınması ve kaosu desteklemeye yönelik yaklaşımlar, bu çağın belki de en büyük yazarlarından, Franz Kafka'dan başlayarak, 20. yüzyılın büyük eserlerinin pek çoğunun neden tamamlanmadan kaldığını da açıklayabilir. Tamamlanmamışlığın, biyografik olayların ve nesnel sorunların sonucu olması halinde bile 20. yüzyıl estetiğini simgelediği düşünülür; ki bu, en azından postmodernin sonuna kadar aşırı büyümüş bir tamamlanmışlığa dönüşmüş yazınsal metne özgü bitmemişlik algısından doğar (erekbilimselliğin yerini süreçsellik almıştır). 20. yüzyılın ikinci yarısının bir başka büyük Avusturyalı yazarı Thomas Bernhard, alışıldık köktenciliğiyle bunu ortaya koyar: "Bize en büyük zevki fragmanlar verir; nasıl bizim için her şey dehşet vericiyse, nasıl her şeyin tamamlanmış olmasındaki mükemmellik aslında korkutucuysa, yaşamın kendisinin de hayatını bize bir fragman gibi gelmeye başladığında en büyük zevki vermesi şaşırtıcı değil."[55]

Yapısalcı edebiyat kuramı 20. yüzyılın deneyleriyle ilgilenmiş olmasına karşın, aslında 19. yüzyılın daha kapalı ve klasik biçimlerinden, anlatımcılık söz konusu olduğunda burjuva romanına, şiirsel dilin yeni-retorikçiliği içinse sembolist şiire dayanan bir metin kuramından yola çıkar. Alımlama estetiğine dayanan postyapısalcı kuramlar için diğer dönemlerde edebiyat metninin çok çeşitli biçimlerde ortaya çıktığını göstermek basit bir oyundu. Dolayısıyla sözellik gibi görüngüler yeniden ele alınmıştı; bunda eğer metin varsa, bedenin ve sesin tamlığının daha önemli olduğu performatif bir olayda sadece iz olarak bulunur, şiir ise anlambilimsel ve retorik bağlarından koparılır ve metinselliğin daha akıcı olduğu ve atmosferik bir havanın yaratıldığı, yüksek Ortaçağ'daki gibi dönemsel olarak kullanılır.[56] Epik türün başyapıtı, *Chanson de Roland* bunun bir örneğidir: farklı değişkelerin aşırı bir örneği, tek bir yapıt olmaktansa tür olarak düşünülmeye yatkın anonim yazarların kaleminden çıkmadır.

55) T. Bernhard, *Antichi maestri* (1985), İt. çev. A. Ruchat (Milano: Adelphi, 1992), s. 30; krş. B. Pedretti, *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno* (Torino: Utet, 2007).

56) Esaısen P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orela* (1982), (Bologna: Il Mulino, 1983); ve ayrıca aşağı bölüm V.

Kendi kendine yeten ve kapalı bir metne yönelik yapısalcı fetişizmin karşısında, çağdaş edebiyat eleştirisi, metnin kaçınılmaz biçimde çoğul bir nosyona dönüştüğü görüngülere ağırlık verir. Hatta, sözde metin-öncesine: uzun zamandır Fransız tür eleştirisine ve ondan önce de Gianfranco Contini'nin değişkeli eleştirisine adanmış eserin bütün hazırlık aşamalarına. Gérard Genette, göstergebilimsel ve anlatımcı eleştirinin kahramanı, yine kapalı modellerden kopuk bir eleştiriyle, Nelson Goodman'ın analitik felsefesinden esinlenmiş ve çoğulcu, dinamik ve dengesiz sanat yapıtı kavramını öne süren, karşılaştırmalı estetik kitabı *L'opera dell'arte*'de *[Sanatın Eseri]* benzeri soruları ele almıştır. Genette için yazarın ünlü "son isteği" sadece ve sadece kronolojik bakış açısından böyledir ve sanatsal yaratımın sonsuz ve süreçsel niteliği nedeniyle (ve burada Proust'un etkisi hissedilir) bunun belirleyici olduğu iddia edilemez.[57] Metnin bu "çoğul içkinliği"ne sadece farklı redaksiyonları bulunan (eğer bir hazırlık aşamasından geçiyorsa genellikle hepsi) yazınsal eserlerde değil, genellikle, biricik materyal nesne olarak gerçekleştirilmesi öngörülen (*Mona Lisa*) sanatçının kendi elinden çıkma görsel sanatlarda da rastlanır; edebiyatın çeşitli ellerden çıkma düzenlerinde ise zihinsel, ideal bir nesne (*Certosa di Parma*) söz konusudur. Bu iki yapma stili arasındaki dengede, melez sanat mimari hariç, çağdaş deneylerin büyük kısmı çoğul yapıp etmelerle meydana gelmiştir: kavramsal sanat, land art, multimedya enstalasyonları.[58]

Edebiyata dönecek olursak, metin-öncesinden başka, hep var olan, ama özellikle yakınlarda öne çıkan ve aynı biçimde metinselliğin çoğul olduğunu onayan en az iki görüngüyü daha akılda tutmak lazım: çeviri ve performans. Cicero'ya ve Quintilianus'a kadar uzanan çeviri kuramı, son zamanlarda karşılaştırmalı kuram alanında önemli bir rol oynayan, tercüme etmenin her şeyden önce farklı kültürler arasında bir aracılık anlamına gelmesinden dolayı kendi başına bir disiplin olacak denli gelişti. Çeviribilim alanındaki temel yenilik, öncelikle Manipulation School'un

57) G. Genette, *L'opera dell'arte* (1994-97), yay. haz. F. Bollino. I: *Immanenza e Trascendenza* (Bologna: Clueb, 1999); II: *La relazione estetica* (Bologna: Clueb, 1998).
58) Bu kavramlar üzerine N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1967), (Milano: Il Saggiatore, 1976), ve genel bir antoloji için bkz. P. Kobau, G. Matteucci ve S. Velotti (yay. haz.), *Estetica e filosofia analitica* (Bologna: Il Mulino, 2007).

yaklaşımı, çeviriyi bir hizmet edimi olmaktan çıkarıp, ulaşılan dizgede özerk bir yaşamı olan, bir yorumbilim-yaratıcılık eylemi olarak görür.[59] Yani, çevirmen kendi poetikasına ve kendi kültürüne dayanarak yeni bir metin üreten sanatçıdır; metin orijinalin bütün anlamlarını taşıyan soluk bir yansıması değil, onun farklı bir gerçekleştirimi olarak düşünülür. Bu anlamda çoğalan ve Batı kültürüne dayanan orijinalin metafiziğini aşan çevirisi özel bir anlam taşıyan (ve çok yaygın), çoğul bir metin, Genette'in daha teknik sözlüğüne göre "metin-aşırı birlik" haline gelir.[60] Bütün bunlar performans ve sinematografik adaptasyon için olduğu kadar, yazınsal metni başlangıç noktası alan, diğer dilleri (görsel, jest ve müzikler) kullanan yeni bir yapıtın yapıcı malzemesi olan pratikler için de geçerlidir. Ferdinando Taviani'nin ileri sürdüğü gibi, metin, bitmiş kumaşta "kumaşlaşana" dönüşür:[61]

Estetik ve edebiyat uzmanlarının genellikle göz ardı etme eğiliminde oldukları bir alan olduğu için yazınsal metnin tiyatroda nasıl kullanıldığı üzerinde biraz duralım. Bugün temsili sadece metnin bir illüstrasyonu olarak gören edebiyat-merkezli önyargı artık aşılmış gibi görünüyor (ama bundan çok da emin olunmamalı...): postmodern eleştiri bir süredir ve var gücüyle, özerk bir sanat olarak gördüğü performansla ilgileniyor; ne ki metinle yorum arasında kaçınılmaz bir ikilik vardır, ikincisi öncelikle görselleştirme olarak alınır. Metinleri kendilerine has kiplik ve gereksinimlere göre değerlendiren aktörlerin zanaatsal bilgisi genellikle göz ardı ediliyor. Onlar yüzyıllardır kapalı ve sonlu metin kavramını iki yönde aşmışlardır: birbirinden kopuk, tek tek parçalarda senaryoyu dağıtıp gerisini genellikle boş vererek aşağı doğru, ya da tersine, ekleyerek ve kumpanyanın (*ante litteram* yapısökümcülükle bir vuruşta da denebilir) asıl "rolü"nü yaratmak için farklı metinlerden gelen parçaları birleştirerek yukarı doğru. Hiç kuşkusuz, akademik tek metin kültürünü altüst eden, ama sürekli demonte ve yeniden monte etme sürecinin ardında ticari ve gereksinim

59) Krş. T. Hermans (yay. haz.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (New York: St. Martin Press, 1985); S. Bassnett-McGuire, *La traduzione. Teorie e pratica* (1980), (Milano: Bompiani, 1993); ve R. Bertazzoli'nin incelemesi, *La traduzione. Teorie e metodi* (Roma: Carocci, 2006).

60) Genette, *L'opera dell'arte*, a.e., cilt II.

61) F. Taviani, *La letteratura nelle pratiche del teatro*, Boitani ve Fusillo (yay. haz.), *Letteratura europea* içinde, a.e., cilt V: *Letteratura, altre arti, altri saperi*, yayın aşamasında.

pratiklerinin yanı sıra, ilgi çekici anlatımcı gereksinimler de vardı. Aktör için asıl varoluşsal nokta yorumlamak değil, bir kişiliğe beden vermek, ona bir endam, uzamsallık ve fiziksellik veren davranışlar partisyonunun üstesinden gelmek için metnin sekans mantığını değiştirmektir.[62] Klasiklere sadık bir temsile ulaşmayı hedefleyen Stanislavski gibi bir yönetmen, aktörlere yazarın sözcükleri olmaksızın plan üzerinde prova yaptırıyor, metni çok daha sonra işin içine sokuyordu. Kısacası reji tiyatrosundan, avangardlardan ve yaratıcı rejisörlerden (Craig, Meyerhold, Grotowski) önce, sanki edebiyat "bir yeniden kullanma söylemi"ymiş (Brioschi) gibi, klasik edebiyatı dışlamayan, onun yerine sınırsız bir birleştirme olasılıkları açan çarpıcı bir girişimde bulunarak, sahne pratiğiyle metnin kapalılığını ve çizgiselliğini dizgeli biçimde aşmıştı.[63]

Hep çoğulluğa yönelmiş bir kavram olmanın yanında günümüzde (yazınsal) metnin uygulanabilirliği büyük ölçüde artmış ve her yere yayılmıştır. Gündelik hayatın estetikleşmesi bizi giderek artan nesneler, giysiler ve diğer fetişlerden oluşan bir toplamı sanat eseri gibi okumaya zorluyorsa, anlatımcılığın her yerdeliği de az çok metinsel ve edebi bakımdan yaşanmış deneyim, gazete yazıları ve pek çok farklı görüngüyü algılamamıza olanak sağlıyor. Birinci bölümde bu konuda üzerinde uzlaşılmamış kuramsal bakış açıları olduğunu görmüştük; Derrida'nın ünlü formülüyle "metindışı yoktur" diyerek özetlediği gerçeğin metinselliği üzerine kuramı, bunun en köktenci örneğidir. Şimdi uzun erimli bir konunun anlatımda ve sinemada bugüne değin yarattığı dönüşümler çağdaş şiirle büyük bir uyum gösteren bir şaire, Ovidius'a vurgu yapan, postmodern bir romanla bitirmek istiyorum. Christoph Ransmayr'ın (1988) *Son Dünya*'sı romanın alt-türlerini etkilemiştir: Ransmayr'ın kahramanı Cotta, Augustus'un sürgüne yolladığı arkadaşı Latin şairin izlerini aramak ve sonunda kayboluşunun ardındaki gizemi çözmek için uzak ve vahşi bir yer olan Tomi'ye gittiği için polisiye; araştırma içsel bir yolculuğa dönüştüğü için eğitsel roman; bu konu baskıcı yönetim altındaki sanat üzerine sembolik bir değer taşıdığı için sürgün romanı, ve son olarak antik Roma çevreni modern ve çağdaş unsurlarla

62) Dikkate değer görüşleri için bkz. G. Simmel, *Filosofia dell'attore* (1908), M. Weber'in yorumuyla, yay. haz. F. Monceri (Pisa: Ets, 1998).
63) F. Brioschi, *La mappa dell'impero* (1983), (Milano: Il Saggiatore, 2006).

bir arada verildiği için tarihsel roman.[64] Oysa bütün anlatı, metnin üretimi ve alımlanması sürecine, özellikle üst-yazınsal bir değere sahip iki mite dayanıyor: Ekho ve Ariadne. Bunların ilki metinlerin sonsuz döngüsüne gönderme yapıyor, ikincisi ise dokuma eyleminin kendisine. Cotta, onlardan Ovidius'un eserinin taşlardan bulutlara kadar uzanan gerçeğin bütün hükümdarlığında dolaşarak çeşitli dönüşümlere uğramaya adanmış kitaplarda dile getirildiğini öğreniyor.

> Ekho'ya bakılırsa, sürgünün anlatıları hep taşlaşmayla son buluyor, Naso mağaradan ayrılıp ateşi söndükten saatler sonra bile, Ekho, ateşin yakıldığı kayanın üzerinde, şairin her gelişinde alevlerin içinde yazgılarını okuduğu bu talihsiz insanların yüzlerini görür gibi oluyordu – taş burunlar, taş yanaklar, alınlar ve dudaklar, taşlaşmış hüzünlü gözler. Ekho'ya göre, şairin öyküleri ürkütücü ve olağanüstü güzellikteydi. Naso, öykülerinde kurumuş nehir yataklarındaki çakılları anlamlandırıyor, her bir tortulda bir çağ, her bir çakılda bir yaşam görüyordu.[65]

Cotta Tomi'nin birbirinden kopuk ve ıssız peyzajlarında Ovidius'un eserinin başka sonsuz izleriyle karşılaşır: perdeye taşınmış öyküler (özellikle ikon tutkusu üzerine bölümde temel bir rol oynayan görsel unsur), ya da yapıtla yaşam, metinle dünya, özgeçmişle anlatı arasında sürekli iç içe geçen insanların hayatları. Kahramanın araştırmasının sonunda, zamansal düzlemlerin dayandığı ve metnin, bir dizi izden, fragmandan ve kalıntıdan, sözcük anlamıyla ve elle tutulur biçimde yayılarak ortaya çıktığı, tipik bir postmodern çözümle aşağıdaki pasajı okuruz.

> Cotta, bu sessizlikte, yükseklerdeki kayalardan tekrar kendi yüreğine, gözlerine, soluğuna geri döndü. Roma'nın aklıyla Karadeniz'in akıl almaz olguları arasındaki ezici ikilem yok oldu. Zamanlar ve mevsimler adlarını bir yana bırakıp iç içe geçti, kaynaştı. Artık bir aktarın oğlu taş-

64) Bu metin bütünüyle postmodern roman olarak tanımlanamıyor, çünkü yazarın yokluğu ve bütün bütün anlambilimsel bir akışın olmaması bunun için yeterli değil: krş. J. Lajarrige (yay. haz.), *Lectures croisées de Christoph Ransmayr: "Le dernier des mondes"* (Paris: Pia, 2003); M. Fusillo, *Postmodern Ovid (Ransmayr, Shakar)*, M. Schmeling ve M. Schmitz-Emans (yay. haz.), *Ovid in Modernity* içinde (Würzburg: Königshausen & Neumann) yayına hazırlanıyor.

65) C. Ransmayr, *Il mondo estremo* (1988), gözden geçirilmiş yeni baskı, İt. çev. C. Groff (Milano: Feltrinelli, 2003), s. 117 [Türkçesi: *Son Dünya*, çev. Ç. Tanyeri (Ankara: Dost, 2003), s. 117].

laşıp yontu olarak fıçıların arasında yerini alabilir, insanlar canavarlara ya da kireçtaşına dönüşebilir, buzların ortasında tropik bir bitki örtüsü yeşerip sonra yine solabilirdi... Böylece, Cotta, sakinleşip yüzüne çarpan bez parçasına uzandı, üzerine kömür ve tebeşirle çiziktirilmiş ve öteki parçalarını öbür kurganlarda bulabileceği yazıyı okudu.[66]

Son Dünya'nın sonunda kendini gösteren Olympos Dağı, mitin ve kendi yeniden yazmanın üstesinden gelinemez yaşamsallığını görselleştirir. Metnin dünyaya yayılması, parçalı, çoklu, çizgisel-olmamakla birlikte gerçek varoluşun karmaşasına ve boyutsuzluğuna açık olsa da, zorunlu olarak olumsuz bir yapısökümcü anlam üstlenmez; metin olanaklı dünyaların, hayali yaşamların, okurun aynı biçimde çeşitli ve sonsuzca karşılıklar verebildiği ütopik evrenlerin modellerini sunmayı sürdürür.

Okurun Cevabı

Bu kez gerçekten en baştan, Homeros'tan başlayalım:

> Çok ünlü ozan bunları söylüyordu işte,
> Odysseus'un da yiyordu içi içini,
> yanaklarını ıslatıyordu kirpiklerinden sızan yaşlar.
> Bir kadın, kocasının üstüne yıkılmış, nasıl ağlar,
> kentinin önünde halk için can vermiştir kocası,
> yurdundan ve çocuklarından uzağa atmak için ölüm gününü,
> görür kadın can çekiştiğini kocasının çırpına çırpına,
> abanır üstüne ağlar hüngür hüngür,
> düşman kargıları saplanacak arkadan ensesine, omuzlarına,
> sürüklenecek köleliğe, çekecek onulmaz, ağır acılar,
> bu korkunç acıyla yanaklarını eder parça parça.
> İşte böyle ağlıyordu tanrısal Odysseus da,
> kirpiklerinin altından döküyordu acı yaşlar.
>
> *Odysseia*, VIII, 521-531
> (çev. A. Erhat/A. Kadir, İstanbul: Can, 1998)

66) *A.g.y.*, s. 181-2.

Homeros'un şiirleri, şiirin alımlanması ve üretimi üzerine üst-yazınsal bir bakışı yansıtan şarkıcılarla ve onların performanslarıyla anlatılan temsillerden oluşur. Ne ki, burada olağanüstü ve şaşırtıcı bir durum söz konusu: ne şarkıcı, ne de Phaiakların sarayından kimse bunu bilmese de, dinleyici de anlatılan olayın kahramanıdır. Bir seferinde Odysseus'tan, entelektüel kurnazlığa dayanan kahramanlığının başyapıtı Truva atının öyküsünü dinlemesi istenmiş, hikâyeyi dinledikten sonra Odysseus'un gözlerinden yaşlar boşanmış; bu Homeros'un dünyasında daha sonraki kültürde ortaya çıkacak cinsel türün tipik davranışlarının ötesinde duygu yükünün sık rastlanan ve güçlü bir ifadesidir. Psikanalizin ve felsefenin son zamanlarda bize açıkladığı gibi, bu, aksi halde kopuk ve parçalı olacak olan yaşantımıza anlam verecek, anlatımcı bir yeniden belirişitir; Hannah Arendt *La vita delle mente*'de *[Zihnin Yaşamı]*, Odysseus'un, ancak diğerlerinin anlattığı öyküleri dinlediğinde bunların kendi başından geçtiğini gerçekten anladığını vurgular; sanki onları yaşarken anlayamamış, sadece kendi bağlamlarında algılayabilmiş gibi.[67] Ancak yukarıdaki pasajda bizi en çok etkileyen şey, Homeros'un hep özerk bir çerçeve anlatıyormuş gibi gözyaşlarını görselleştirdiği uzun benzetmelerdir; eleştirmenler kadınlarla erkeklerin hallerindeki benzerliklere (şimdiki aşağılanma/geçmiş ya da gelecekteki sevinç) dikkat çekmiş ya da Odysseus'un, biraz önce anılan, kendi kurbanları tarafından tanınmasının açıkça ifade edilmediğinden yakınmışlardır.[68] Ne ki, pasajın büyüklüğü, tam da onun estetiğiyle dolu bu imada yatar; şiirin gücü öyledir ki, Odysseus savaşın kurbanı kadınlarla özdeşleşecek denli duygulanmıştır. Oysa bu aynılıkta, gizilgüç olarak toplumsal cinsiyetten başlayarak (yazar gibi okur da androjen olmayı bilmeli diyecek bize Virginia Woolf) ötekilik deneyimi olarak, kendi kimliğinin çoğullaşması olarak modern bakışa göre edebiyat düşüncesi yatar.

Phaiakların sarayındaki Odysseus, şair ile dinleyicileri arasındaki bütün dayanışmanın, bir anlamda alımlamanın, sözel performans olarak bir ilk sahnesi gibidir. Epik ve sözellik Batı kültüründe uzun zamandır, modern

67) H. Arendt, *La vita della mente* (1978), (Bologna: Il Mulino, 1987), s. 221; konunun geniş biçimde ele alınması için bkz. A. Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* (Milano: Feltrinelli, 1997), özellikle bölüm II.

68) Özellikle bu pasaja dair yorumları için bkz. J. B. Hainsworth (yay. haz.), Omero, *Odissea*, İt. çev. G. A. Privitera (Milano: Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1982), cilt II.

edebiyatın ve özellikle buna karşılık gelen epiğin burjuvazisi olan romanın ulaşmak istediği başlangıç efsanesi olarak vardı. Bu türün antik kökenlerinden itibaren, sözelliğin bir taklidi ve öyküdeki dinleyicilerin (anlatıcıların) duygusal karşılıklarının bir temsili bulunabilir; bu her zaman olduğu gibi, gerçek, dış dinleyicilerde uyandırılmak istenen tepkilere dair poetikanın da bir dışavurumudur. Helenistik romanlarda, olayın en sonda bir kez daha anlatılması muhtemelen güçlü duygulanımlar ve aşırı tepkiler veren halk ve dinleyicilerin önünde (bir topluluk, sempozyum) bu eserlerin genellikle algılanageldiği biçimin anlatımcı yaklaşımından (bir *mise en abyme*) dolayıdır: halkın okuması içindir. Dolayısıyla pasajlar, sadece genel havasını bilen, ama açık bir üst-yazınsal niteliği olanlara da anlatıyı özetlemeye yarar.[69] Bu aşk ve macera romanlarının sonuncusu, Heliodoros'un (İÖ 3. ya da 4. yüzyıl) *Aithiopika*'sıdır; Odysseia örneğinden esinlendiği belli olan genel bir felsefi bakışla yazılmış olması bir yana, üstüne bir de gösteri ve cezalandırmaya dönüşmüş bir olayı, insan kurban etmek için toplanmış bir kalabalığın, coşkulu bir halkın önünde sona erdiriyor (Barok çağda Heliodoros'un çok sevilmesi boşuna değil). Pasaj, birbirine zıt çeşitli duygular arasındaki paradoksal çelişkiye ve finaldeki arınmaya kadar uzanan melodramatik ve Romanesk bir estetik sergiliyor.

> Herkes bir yandan neşe çığlıkları atarak dans ediyordu, her yaştan, her mevkiden halk olup biten karşısında coşku içindeydi. Söylenen sözlerin çoğunu anlamadan, daha önce Kharikleia'nın başına gelenlere bakarak bir şeyler çıkarabiliyorlar ya da sahnelenen bütün bu dramayı tanrının esinlediğini hissediyorlardı belki de. Bu sayede, taban tabana zıt uyuşmazlıklar bile uyumlu hale geliyordu; neşeyle acı iç içe geçiyor, kahkahayla gözyaşı birbirine karışıyor, en keskin sızı eğlenceye dönüşüyordu; gülüşenler gözü yaşlılarla, mutlular umutsuzlarla yan yanaydı; bulduğunu sananlar kayboluyor, yakma işleminin beklenen sonu tam bir kurban törenine dönüşüyordu (X, 38, 3-4, çeviri benim).

69) Krş. M. Fusillo, *Il romanzo antico come paraletteratura? Il topos del racconto di ricapitolazione*, O. Pecere ve A. Stramaglia (yay. haz.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino* içinde (Cassino: Università degli studi di Cassino, 1996), s. 49-67.

Heliodoros, olay örgüsünü farklı düzeylerde algılayabilen farklı düzeylerdeki dinleyicilere anlatmak için teatral bir metafor kullanıyor, aslında yüzyıllardır, geç antikiteden Ortaçağ'a ve sonrasına kadar estetik karşılığın performatif bir modeli baskındı; çünkü bireysel ve sessiz okuma (ve yeniden okuma da) yavaş yavaş olur (litürjik yoğun okumayla nomadik yaygın okuma arasındaki gelişme genel olarak 18. yüzyılın sonuna doğru çözülmüş, matbaanın icadı da buna büyük ölçüde katkıda bulunmuştur).[70] Bu nedenle, şövalye dönemi de sözellik yapmacığıyla doludur. Kendi dinleyicisinde yaratmak istediği duygusal reaksiyon öncelikle okurun gözleri önünde cereyan eden bir olayı izleyeninkidir.

Hep bir mesafe gerektiren, ama metinle bağlam, sahteyle yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldıran, yani anlatılan dünyayla neredeyse hastalık derecesinde bir özdeşleşme gerektiren, artık tragedyanın hedeflediği özdeşleşmeye dayanmayan bir tür okumayla kendini kabul ettiren modern romanla bu mümkün olur. Bu, uzun süredir, sanki ahlaki bakış açısından, özellikle kadın okurlar için tehlikeli bir türmüş gibi romana kuşkuyla bakılmasının, onun sansüre ve çeşitli kovuşturmalara uğramasının nedenlerinden biridir.[71] Yazınsal iletişimde potansiyel olarak bulunan metni genişleten türden bir okumanın kimilerinin ilk modern roman ilan ettikleri bir başyapıttan, *Don Quijote*'den başlayarak anlatımcı bir temaya dönüşmesi boşuna değildir. Cervantes'le, aslında, René Girard'ın ünlü eseri *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*'te "dışsal dolayım" dediği üçgen arzu modeli ortaya çıkar.[72] Don Quijote'nin eylemleri doğrudan onun özgür iradesinden değil, gezgin şövalyeliğin mükemmel bir örneği olan üçüncü kişi Galyalı Amadis'den doğar. Bunun, okuma ve okur üzerine bir roman olduğunu genellikle unuturuz; ilkinin ve daha sonra korsan devamının ortaya çıktığı ikinci kitapta, bu tema daha da önem kazanır. Don Quijote, okurları olan, metinde karmaşık bir estetik karşılık yaratarak onun aptallığını derin bir tutkuyla izleyen ve böylece

70) Toplumsal gruplara bağlı olarak hep farklı okumalar olduğu için bu farklılık bu denli keskin bir ayrım gibi sunulmayabilir. Gerçek okuma üzerine zengin bir inceleme için bkz. R. Chartier (yay. haz.), *Histoires de la lecture: un bilan des recherches* (Paris: Imec, 1995).

71) Krş. W. Siti, *Il romanzo sotto accusa*, Moretti (yay. haz.), *Il romanzo* içinde, a.e., cilt I, s. 129-194.

72) R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), (Milano: Bompiani, 2002), [Türkçesi: *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)*, çev. A. E. İldem (İstanbul: Metis, 2007)].

derin bir bilgeliğe yakın duran kişilerle karşılaşır. Aslında, okur, saçmalıkla gerçeğe benzerlik arasındaki zıtlığın zora soktuğu ve anlamsızlıktan zevk alınan (Coleridge'in söz ettiği ünlü "inançsızlığın askıda tutulması") bir deneyimdir. 59. bölümde bir handa Don Quijote, yandaki odada iki kişinin, romanın (düzmece olanı) ikinci kitabını okuduklarını ve tartıştıklarını işitir; araya girer, birkaç pasaj okur ve yorum yapar, ardından iki şövalyeyle birlikte akşam yemeği yerken gerçek serüvenlerini anlatır:

> Don Quijote'nin anlattığı garip olaylar, iki şövalyenin müthiş hoşuna gitti; hem saçmalıklarına, hem de bu saçmalıkları anlatırken kullandığı zarif üslûba şaşırdılar. Onu kâh akıllı, kâh sersem olarak görüyorlar, akıllılıkla delilik arasında hangi mertebeye oturtacaklarını bilemiyorlardı.[73]

Don Quijote ile Sancho Panza arasındaki birbirini yansılayan ilişkinin gösterdiği gibi, sersemlikle aptal olmama arasındaki sınırlarda gezinme Cervantes'in romanının uyandırmak istediği ve iki gezgin-okurun doğrudan kahramanın sesinden, yaşadıkları serüvenlerin sözel anlatımını dinleyerek o sırada gösterdikleri duygusal reaksiyondur. İkinci kitabın ana figürleri, dük ve düşes, Cervantes için en iyi okurun, kendini yazarın yerine koyabilen okuyucu olduğunu açıkça gösterirler: ilk kitabın tutkulu okurları olan karı-koca, iki kahramanı kendi malikânelerine davet eder ve Don Quijote'nin silahtarına bir adanın valisi olma sözünü yerine getirerek anlatıyı sürdüren şakalar yaparlar. Düşesin, Sancho Panza'yı Dulcinea'nın hain büyücüler yüzünden ona kaba bir köylü kızı gibi göründüğüne ikna ettiği sahne, düşesi, anlatının bir rejisörü olacak denli ironik ve özdeşleşmenin dozajını ayarlayabilen ideal bir okuyucu kılar.

Cervantes'ten iki buçuk yüzyıl sonra, roman artık görkemli bir gelişme göstermiş ve birçok kez patolojik okuma temasını ele aldıktan sonra (ve kendi döneminde okuyucularını etkileyip intihara sürükleyen Werther'in acılarında olduğu gibi) dışsal dolayım modeli, ünlü bir sürecin de nesnesi

73) M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia* (1605-15), çeviri, giriş ve notlar: V. Bodini (1957), (Torino: Einaudi, 1994), cilt II, s. 1070 [Türkçesi: *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. R. Hakmen (İstanbul: YKY, 1997), cilt II, s. 804].

olan dönemsel bir başka başyapıt yaratır.[71] *Madame Bovary*'de (1857) ortak anlatılardan ve sözellikten eser yoktur, okuma özel ve kendine dönük, kimi zaman temelde trajik de olabilen Cervantes'in coşkulu eğlencesinden uzak, hastalıklı ve kederli bir deneyime dönüşür. Flaubert'in meydan okuması, kültürsüz ve geri kalmış bir Fransız kasabası gibi kendisininkinden çok uzak bir dünyayla özdeşleşmesinden doğar; her şeyden önce farklı uzaklık derecelerini bilen dilsel bir özdeşleşmedir bu. Serbest edilgen kipin sıradışılığında, duygusal edebiyatın, kimi zaman anlatıcının sesinden daha çok işlenmiş ve karmaşık Emma'yı besleyen bütün seslerini duyarız; bu çılgınlık derecesinde iyi ele alınmış yazma ediminde, metnin incelikle gösterdiği gibi kadın kahramanı intihara götüren zehrin algılanabildiği mürekkebin tadından sonuna dek zevk alırız. Ama yine de, bütün bunlar, okumanın mitselşiirsel değerini, onun hayali dünyalar ve alternatif yaşamlar kurma gücünü ortaya koyar. Okuyucu Emma'nın takıntılarını anlatan, yani okuyucularda kendi duygularını uyandırmaya yönelik bir pasaja yer verelim ve daha sonra kendi yaratıcı yanıtının uzun çağrışımlarına uzanalım:

> Eugène Sue'nün romanlarından salonların nasıl tefriş edildiğini öğrendi; Balzac'ın, George Sand'ın eserlerini okuyup şahsî arzularını, heveslerini hiç olmazsa hayalen tatmine çalıştı. Kitabını sofrada bile elinden bırakmaz, Charles konuşarak yemek yerken Emma bir romanın sayfalarını çevirirdi. Her okuduğunda Vicomte'u hatırlatan bir şey bulur, romanlardaki şahısları bir cihetten ona benzetirdi. Fakat merkezini Vicomte'un teşkil ettiği daire gitgide genişledi ve taşıdığı hale, onun çehresinden ayrılıp daha uzaklara yayıldı, kadının başka hülyalarına ışık verdi.
>
> Paris, Okyanustan da büyük, ondan da geniş bir şey olmuş, altın ve gümüş yaldızlı bir havaya bürünmüş, Emma'nın gözleri önünde pırıl pırıl yanıyordu. Ama o hay huy içinde kaynaşan kalabalık hayat yine de kısım kısım ayrılmış, birbirinden ayrı tablolara bölünmüştü. Bunlardan yalnız ikisi üçü Emma'nın gözleri önünde canlanıyor, ötekilerin hepsini gizliyor ve bütün insanlığı yalnız onlar temsil ediyordu. Sefirler âleminde herkes, duvarları ayna kaplı, döşeme tahtası cilâlı salonlarda, kadife örtüleri sırma saçaklı oval masalar etrafında yaşıyordu.

74) S. Calabrese, *"Wertherfieber", bovarismo, e altre patologie della lettura romanzesca*, Moretti (yay. haz.), *Il romanzo* içinde, a.e., cilt I, s. 567-598.

Orada etekleri yerlerde sürünen elbiseler, büyük sırlar, tebessümler altında gizlenen helecanlar, tasalar vardı. Sonra düşesler muhiti geliyordu: Orada benizler uçuktu; saat dörtten evvel uyanılmazdı; hepsi de birer biçare melek olan kadınların eteklikleri altından İngiliz dantelleri gözükürdü; hallerine bakılırsa sade hava ve heveslerine tâbi sanılmakla beraber hepsinin de takdir edilmemiş bir kabiliyeti, meziyetleri bulunan erkekler, her eğlencede atlarını çatlatır, yaz mevsimini gidip Baden'de geçirir, kırkına doğru uslanır, bir zengin kızı bulup evlenirlerdi. Gece yarısından sonra yemek yenen lokantaların hususî odalarında, şamdanlar altında, yazarlarla aktristlerden mürekkep alacalı bir kalabalık keyfeder dururdu.

Bunlar birer kral gibi cömertti, gayet yüksek ihtirasları vardı. Coşup çeşit çeşit garip hülyalara kapılırlardı. Bunların hayatı ötekilerden üstün, yerle gök arasında, fırtınalar içinde geçen ulvî bir şeydi. Dünyanın bu hayata karışmıyan kısmına gelince o, Emma'nın nazarında kaybolmuştu, belirli bir yeri, hattâ varlığı yoktu. Zaten eşya kendine ne kadar yakın olursa, düşüncesi onlardan o kadar uzaklaşırdı ki. Asıl etrafını çeviren şeyler, iç sıkan köy, budala orta halli insanlar, bütün bu basbayağı hayat Emma'nın nazarında, içine kendisinin de nasılsa düştüğü müstesna bir âlemdi; onun dışında ise, gözün alabildiğine uzayan bir bahtiyarlıklar ve sevgiler diyarı vardı.[75]

Madame Bovary'nin romantik okumalara dalmış zihni arzu nesnelerinin sonsuzluğu ve sınıflarıyla ilerleyen bilinçdışının işleyiş mekanizmalarıyla (pasaj Okyanustan daha geniş Paris'ten başlayıp "gözün alabildiğine uzanan bahtiyarlıklar ve sevgiler diyarı" ile bitiyor) olağanüstü bir görsellik sergiliyor: Flaubert'den sonra gelen anlatıya (Örneğin Henry James) ve ayrıca öyküleri ve kişisel yetenekleri ("tebessümler altında gizlenen helecanlar"ı) yoğunlaştırmayı sürdürecek olan saplantılı ayrıntıyla dolu bir dizi tablo ve sekans üretiyor. Bu belki de, Flaubert'in kendi kahramanına karşı beslediği duyguların ortaya çıktığı anlardan biridir: bir yandan Romantik konuları yıkan kötü beğeninin zaferi (tıpkı *Duygusal Eğitim* ve *Bouvard ile Pecuchet*'nin roman biçimini ve çağdaş bilginin tümünü

75) G. Flaubert, *Madame Bovary* (1857), çev. ve yay. haz. R. Carifi (Milano: Feltrinelli, 1994), s. 54-55, [Türkçesi: *Madame Bovary*, çev. N. Ataç ve S. E. Siyavuşgil (İstanbul: Remzi, 1967), s. 75-76].

görece yıkmaları gibi), öte yandan, baskıcı bir çevrenin yarattığı hayal kırıklığının yaratıcı ve patolojik bir okumasına izin veren bir kişiye karşı duyulabilecek güçlü bir eşduyum.

Burada hem toplumsal bir durum söz konusu, hem de yazınsal bir konu olarak patolojik okuma, bu alanı daha çok sinemaya terk ederek 20. yüzyılda giderek zayıflamıştır (bu bakımdan aynı yönetmenin, kahramanın *Madame Bovary* bağlamına yakın durduğu bir anlatısından çekilen Woody Allen'ın *Kahire'nin Mor Gülü* akıllardadır). Bu arada Modernist ve postmodern eserlerin okuyucusu, hem aynı anda tür, dil ve çok-boyutlu anlatı üzerinden hem de okumanın açık bıraktığı gizemli alanlar nedeniyle hep daha zor meydan okumalarla karşılaşır. Yazar ile okur arasındaki ilişki, eşit koşullarda bir çalışma olarak görülüyor artık. Yazınsal oyuna okuru da açıkça katan Sterne'in tartışma götürmez örneğini izleyen pek çok üst-romanda görebiliriz bunu (en ünlüsü *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'dur). Güçlü anlatıya gerçekçiliğe dönüşün aktif döneminde, ki bundan postmodernizm ve onun nihai üstünlüğüyle ilgili olarak söz etmiştik, daha çok varoluşsal ve daha az entelektüel bir değişkesinde, boş ve baskıcı bir yaşama alternatif olarak Bovarycilik varyasyonunda da bir okuma teması bulunabilir (Jules de Gaultier'nin bir makalesinde Bovaryciliğin, özgürlükten basit bir sapma değil, kimlik mekanizmalarında hep bulunan kendi-kendini-kandırma ritüeli olması boşuna değil).[76] Michael Cunningham, mükemmel *Flesh and Blood*'da (1995), roman-saga türünü başarıyla ele aldıktan sonra, *Saatler*'de (1999) sürekli değişen bir montajda, Modernizmin başyapıtı *Mrs. Dalloway*'de üç öyküyü iç içe geçirir: yazarı Virginia Woolf'un kişiliğine yaklaşarak, elli yaşlarındaki Californialı bir ev kadını okur (Stephen Daldry'nin güzel sinema versiyonunda mükemmel Julianne Moore canlandırmıştır) ve günümüzün New York'undan bir editör.[77] Bunların ikincisine, Laura Brown'a ayrılmış ilk bölüm, Virginia Woolf'un romanından bir alıntıyla başlar ve bizi gündelik yaşamın ıvır zıvırlarından keskin bir kaçış olarak okuma temasına götürür.

76) J. de Gaultier, *Il bovarismo* (1902), (Milano: SE, 1992), ayrıca bkz. P. Buvik'in yayına hazırladığı Fransızca baskı.

77) *Saatler*, USA-UK, 2002, senaryo: David Hare; iki kadın oyuncunun performanslarıyla da dikkate değer: Nicole Kidman (Virginia Woolf) ve Meryl Streep (editör); Julianne Moore, mükemmel ve çarpıcı *Far from Heaven* (2002) ve karamsar ve etkileyici *Savage Grace* (2007) gibi filmlerde pek çok kez ellilerin kadın tipini canlandırmıştır.

Laura Brown kendini bırakmaya çalışıyor. Yo, tanı olarak öyle değil; kendininkine koşut giden bir başka dünyaya girerek kendini korumaya çalışıyor. Kitabı açık olarak göğsünün üstüne dayıyor. Bayan Dalloway adında bir roman kahramanı çiçek almaya gidiyor diye kendisinin yatak odası da (yo, *onların* yatak odası) daha dolu, daha gerçek olmaya başladı. Laura komodinin üzerindeki saate bakıyor. Yediyi geçmiş. Bu saati neden satın aldı ki sanki, kare biçimindeki yeşil yüzü, dikdörtgen biçimli kara bir bakalit tabutun içine gömülü bu son derece biçimsiz şeyi? Bu saatin hoş olduğunu nasıl düşünebildi? Okuma isteğine gem vurmalı, bu sabah olmaz, Dan'in doğum gününde olmaz. Yataktan kalkmalı, duş yapıp giyinmeli, Dan ile Richie'ye kahvaltı hazırlamalı. Aşağıdan onların sesini duyuyor, kocası kendi kahvaltısını kendi hazırlıyor, Richie'ninkine de yardım ediyor. Kendisi orada olmalı, değil mi? Yeni giysisiyle ocağın önünde durmalı, basit, neşeli sözler söylemeli. Ancak, birkaç dakika önce gözlerini açtığında (yediyi geçmişti bile!), –henüz yarı yarıya düşünün içindeydi, çok uzakta zonklayan bir makine gibi bir şey vardı, devasa mekanik bir yürek gibi zonklayan, yaklaşır gibi olan bir gümbürtü– çevresindeki ıslak ve soğuk duyguyu hissetti, hiçbir yer duygusunu, ve o günün güç bir gün olacağını anladı. Kendisine ve evinin odalarına güvenmekte güçlük çekeceğini biliyordu, komodinin üzerinde, bir gece önce bitirdiğinin üzerinde duran o yeni kitaba baktığında hiç düşünmeden elini uzattı; sanki okumak, kesinlikle günün tek ve ilk göreviydi, uykudan sıyrılıp görevlerine geçmesini sağlayan tek yoldu.[78]

Bu pasajda, ve Laura Brown'ın bütün öyküsü boyunca (kocasının doğum günü için hazırlaması gereken partinin yükümünden kaçarak, mükemmel bir yalnızlık içinde okuyabilmek için bir otel odası tutacaktır), edilgen biçimde anlatının akışını terk etmekten doğan alternatif bir yaşammış gibi (editörün daha profesyonel yaklaşımından çok farklı) paralel bir dünyadan kaçma olarak okuma görüşü hâkimdir. Bu edilgenliğin neredeyse mazohistik zevki, ilk okumanın ayrılmaz bir parçasıdır, ama metnin daha sonraki her alımlanmasında da varlığını sürdürür. Yeniden okuma görüngüsü, alımlama üzerine yapılmış kapsamlı çalışmalarda, en azından Nabokov'un (bir kitap

78) M. Cunningham, *Le ore* (1998), İt. çev. Ivan Cotroneo, (Milano: Bompiani, 2003), s. 33-34 [Türkçesi: *Saatler*, çev. İ. Özdemir (İstanbul: Can, 2000), s. 41-42].

hiçbir zaman ilk kez okunmaz, hep yeniden okunur) paradoksundan yola çıkan Matei Calinescu'nun güzel kitabına kadar beklenen ilgiyi görmemiştir; okuma ve yeniden okuma arasında olduğu gibi, her alımlama ediminde, üstesinden gelinemez ve içsel bir çekişme, 19. yüzyılın gerçekçiliğinin kurallı biçiminden gelen, sona doğru hipnotik bir akış ile, süreci yavaşlatıp ilerlemeyi sağlayan yabancılaşma arasında bir gerilim vardır.[79] Eleştirel bir gözle ya da bir oyunu tekrarlamanın saf zevkini almak için yeniden okuyan kişi, kısmen de olsa, okuma fikrinin en yüksek derecesini performans olarak, metnin boşluklarını doldurup onu kendinin kılarak yerine getirir; sık sık söylendiği gibi, bir roman okuru, yapması gereken birleştirme, çıkarma ve değerlendirme işiyle bir romancıya dönüşür; benzeri bir durum belki çok daha zor bir yükümü taşıyan şiir okurununkidir.[80]

Okurun yaratıcı karşılığı üzerine bu bölümü açtığımız 20. yüzyılın tamamlanmamış büyük yapıtının sonuna ait bir metinle bitirmek istiyorum. *Bulunmuş Zaman*'da, anlatımın büyük kısmı, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatıcısının zamanın değiştirdiği geçmişten gelen pek çok kişiyi, belki de Proust'u beyazperdeye yansıtmaya çalışanların arasında bunu başarmış tek örnek olan Raul Ruiz'in sinema filminde en iyi biçimde görselleştirilen anıların hayallerinin bir kaleydoskopunda yeniden göründüğü Guermantes *matinée*'siyle geçiyor.[81] Bu, onda, düşüncesinin akışında ve bağlamında iyice derinlerde kalan (Proust için kendi kuramını fiyat etiketini çıkarmadan, bir armağan gibi saklayan bir yapıt; Musil'in romanı kuramsal düşünceler bakımından zengin olsa da, aşırı kuramsallığını kabul etmeyecektir) bir dizi kuramsal düşünce uyandırır (gerçek ve tam bir estetik). Bunların arasında birkaç onyıl önce okuyucunun yaratıcılığı üzerine pek çok kuramsal tartışma (ve Jauss'un bilimsel çalışmasını Proust üzerine yapması kesinlikle boşuna değil), soruyu, metnin ortadan kaldırılmasına ulaşmayan köktenci bir biçimde ve güçlü bir görsel metaforla öne çıkaran bir pasaj yer alıyor.[82]

79) M. Calinescu, *Rereading* (New Haven, Conn.-Londra: Yale University Press, 1993).
80) Özellikle James'i izleyen kuramların formülasyonları için böyledir: P. Lubbock, *Il mestiere della narrativa* (1921), (Floransa: Sansoni, 1984), s. 17.
81) R. Ruiz, *Il tempo ritrovato*, Fransa-İtalya-Portekiz, 1999; genel olarak (ayrıca filme aktarılmamış çeşitli senaryolar için de) krş. A. Masecchia, *Al cinema con Proust* (Venedik: Marsilio, 2009).
82) Krş. G. Girimonti Greco, *Rileggere Proust, rileggersi: "Bildung" ed ermeneutica "riflessiva" nelle pagine proustiane di Hans Robert Jauss e Giacomo Debenedetti*, "Ermeneutica letteraria" içinde, 2, 2006, s. 39-50.

Aslında her okur, okuduğu esnada kendi kendinin okurudur. Yazarın eseri, okura sunduğu bir görme aygıtına benzer; okurun o kitap olmasa kendinde belki fark edemeyeceği şeyleri görmesini sağlar. Kitapta söylenenleri okurun kendinde tanıması, kitabın gerçekliğinin kanıtıdır; bunun tersi de bir ölçüde doğrudur; iki metin arasındaki fark, çoğu kez yazara değil, okura atfedilebilir. Ayrıca kitap saf okur için fazlasıyla yüksek düzeyde ve anlaşılmaz olabilir; bu durumda okurun kendisine sunulan buzlu camla okuması imkânsızdır. Ama başka özellikler (örneğin eşcinsellik), okurun doğru okuması için belirli bir şekilde okumasını gerektirebilir; yazarın buna gücenmemesi, aksine okura azami özgürlük tanıyıp, "Kendiniz deneyin bakalım, bu camla mı, şununla mı, yoksa ötekiyle mi daha iyi göreceksiniz" demesi gerekir.[83]

83) Proust, *Il tempo ritrovato*, a.e., s. 244 [*Bulunmuş Zaman*, a.e., s. 2995].

V.

Anahtar Sözcükler Haritası. Çağdaş (Yazınsal) Estetik İçin Sözlükçe

"Camp" / "Queer"

1964 yılında, "Partisan Review"da, otuzlarında New York kültürünün öncülerinden birine dönüşecek genç Susan Sontag'ın *Note su "Camp"* başlıklı makalesi yayınlanır: sanatsal bir tarzdan ziyade bir beğeniyi, duyarlılığı tanımlamayı amaçlayan coşkulu ve parçalı (metinlerinde hep rastlanacak, kısmen temadan kaynaklanan bir tarz seçimi).[1] O zamandan bu yana, çağdaş estetiği belirleyen, ama hâlâ ele geçmez ve kışkırtıcı niteliğini koruyan bu kategori üzerine, özellikle Anglosakson çevrelerde çok yazılıp çizildi. Bununla uğraşan bütün eleştirmenler, kuramcılar ve yazarlar (*World in the Evening*'de Christopher Isherwood'dan başlayarak), çağın tür ve nitelik olarak birbirinden çok farklı sanatçılarının karmaşık ve özellikle heterojen bir listesi yardımıyla bunu vurguladılar (*camp* üzerine yazanlar, kaçınılmaz olarak, "kamp yapmayı" hep biraz sevmişlerdir).[2] Çılgın Cosmas Damian Asam'ın tasarladığı Münih'in geç Barok Bavyera kiliselerinden Art Nouveau'ya ve Andy Warhol'a, Luchino Visconti'den Russ Meyer'in *soft porn*'una, Richard Strauss'tan Judy Garland'lı müzikale kadar uzanan genişlikte listeler. Bu listelerin heterojenliği aynı zamanda ve her şeyden önce *camp* beğenirlerin bayıldıkları nesneler ile asıl yazarlar, aşağı ile yüksek, naif ile sofistike, istemsiz ile maksatlı arasındaki örtüşmeden kaynaklanıyor. Açıkça var olan, ama öte yandan *camp*'ın

1) S. Sontag, *Note su "Camp"* (1964), İt. çev. E. Capriolo, A.g.e., *Contro l'interpretazione* içinde (1965), (Milano: Mondadori, 1967); çeviren ve gözden geçiren S. Consonni; F. Cleto (yay. haz.), *PopCamp* içinde, "Riga" özel baskısı, 27 (Milano: Marcos y Marcos, 2008), cilt II, s. 249-262.

2) Fabio Cleto'nun yayına hazırladığı "Riga" dergisinin iki sayısında buna yer verilmiştir, a.e., zengin görsel malzemelerle desteklenmiş ve *reader* [okurl Cleto tarafından incelikle göz önüne alınmıştır, *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).

sabote etmek değilse de, hep tartışmaya açık bırakmak ve yıkmak istediği bir ayrım bu.[3]

Yıkıcı potansiyeli açıkça ortada olan *camp*, bir şeyin korkunç olduğu *için* güzel olabileceğini ve dolayısıyla "zevksizlik zevki"nin (Sontag) var olduğunu ilan ederek geleneksel estetiğin temel taşlarını sarsar; ancak bunu, estetik dekadanlıktan değil, önemlinin lüzumsuzmuş gibi (ya da tersi) alınmasından, yani bir yabancılaşma işleminden doğan *kitsch* ile karıştırmamak gerekir.[4] Ontolojik düzlemde meydan okuyarak, kopya ile orijinal arasındaki (gördüğümüz gibi postmodernizmin tamamına özgü bir eğilim) farklılığı ayrıştırdığı için otantik ile otantik olmayan, yüzeysel ile derin, biçim ile içerik, ciddi ile komik arasındaki her türlü karşıtlığı sarsıyor. "'Erkek' ile 'kadın'ın, 'kişi' ile 'şey'in birbirine dönüşebilirliğini" (yine Sontag) teşvik eden yapayın, aşırının ve eksantriğin bir zaferi bu; androjenlik, travestizm ve fetişizm aslında onun değişmez takıntılarından.[5] Bunu, İtalya'da *camp* ile ilgilenen (ve az sayıdaki) kişilerden ilki, İtalyan eleştirmen Giuseppe Merlino, estetiğin, kuramın ve çağdaş sanatın çok tartışılmış bir teması olan bedenle ilgili olarak, ancak şimdiki durumda biraz garip bir hal alan, ziyadesiyle incelikli biçimde (yazıya da dökerek) ortaya koymuştur:

> *Camp*'de beden aşılacak ya da kırılacak bir sınır değil, frijit baştan çıkarma oyunu (tarihi ya da ilişki türündeki değil, kült olan) ve estetik hayranlık üreten teknikler için en iyi yerdir. Belirsiz biçimde yenilenen bu yer, sonsuzca işlenemez, ama belki üzerine çiziktirilebilir. Böylece yeniden sabit ve kendi kendini yanlışlayan bir metne dönüşür. *Camp*, beden olarak fetişistik bir güzelliktir, saçın lülesi, bakış, saç stili, tavırlar, *allure*, vs. Gözde beden, beğeni ve hayranlık yaratan bedendir: güzel vücut, Warhol'un kamerası gibi, aşırı bir duyguya kayıt-

3) *Camp* ile *camp*'in kaprisleri ve fantezileri arasında gözetilen bir ayrım için bkz. M. Booth, *Camp toi* (1983), İt. çev. Cleto (yay. haz.), *PopCamp*, a.e., s. 317-338; benzer ikilikler için F. Cleto'nun gözlemleri ve eleştirileri dikkate değer, *Introduction: Queering the Camp*, A.g.e., (yay. haz.), *Camp* içinde, a.e., s. 23-24. *camp*'in özü kabul edilebilecek *musical* üzerine krş. S. Cohan, *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural Value, and the MGM Musical* (Durham-Londra: Duke University Press, 2005), *The Producers* üzerine ekle birlikte.

4) Sontag, *Note su "Camp"*, a.e., No. 50, s. 262.

5) *A.g.y.*, s. 253, No. 11, "hermafrodit tarz" üzerine.

sızdır, çok uzaklardadır (James Purdy'nin romanları en aşırı biçimlerinde –eril bakımdan– bu konuyla ilgilidir).[6]

Herhangi bir doğalcılık fikrine karşı bu saldırı ve teatralliğin yüceltilmesi, Maniyerist, Barok ve Rokoko kökenlere sahiptir, hatta *Satyricon*'da ve duygusal edebiyatın ironik bir yeniden kullanımıyla arketip araştırmasının daha da öncesine gidilir (Petronius *camp* söz konusu olduğunda İtalyan yazarların gözdeleri arasında öne çıkanlardandır: Alberto Arbasino).[7] Bunların hepsi, 16. yüzyılın sonunda resimde en yapay renkleri içinden geldiği gibi kullanan Pontormo, Stalin'in Sovyet propagandası, çağdaş üstinsan *cyborg*, Jean-Paul Gaultier'nin gösterişli moda tasarımları gibi, onu hep bir beğeni kategorisinde, yani üst-tarih olarak gören meşru yaklaşımlardır.[8] Öte yandan günümüzün *camp*'i daha az aristokratik olsa ve Pop Art'ın yakın tarihli olaylarıyla örtüşerek kitlenin seçkincileşmesi gibi bir oksimorona yatkın olsa da, 19. yüzyıl sonu estetizminin (ikinci bölümde söz etmiştik), özcülük karşıtı postmodernin öncüsü Oscar Wilde'ın daha doğrudan ve daha etkili öncülü olduğuna hiç kuşku yok.[9]

Geylerin özgürleşmesinden önce homoseksüel kültürde öne çıkan *camp* duyarlılığı, kimliğini gizleme ve kadınsı ikonlarla özdeşleşme pratiklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Son zamanlarda, yaygın ve küresel bir estetikleştirmeye dönüşen, homoseksüellikle heteroseksüellik arasındaki aynı ikilikle mücadele eden *gender* eleştirisinin yakın tarihli gelişmesi de bu kökenden beslenir. Etimolojik olarak kapalılık, tuhaflık ve tutarsızlık fikrine bağlı *queer* kuramı, cinselliğe karşı kayıtsızlığı ve, artık hiçbir biçimde doğal bir özü olmayan, ama kendi kültürünün kurallarıyla oynayan bir

6) G. Merlino, *"You Can't Judge of Egypt by Aïda..."*, Cleto (yay. haz.), *PopCamp* içinde, a.e., cilt II, s. 442 ("Anglistica-Aion"da yayınlanmış bir makalenin yeniden gözden geçirilmiş değişkesi, 26, 1983); Merlino *camp*'i "yarılma estetiği" olarak tanımlar (s. 440).

7) Krş. C. Wooten, *Petronius and Camp*, "Helios" içinde, 11, 1984, s. 133-139; M. Fusillo ve G. Iacoli, *Camp e nuove situazioni picaresche. Esposizione, mobilità e travestimenti dell'intellettuale*, Cleto (yay. haz.), *PopCamp* içinde, a.e., cilt II, s. 563-582.

8) Krş. S. Dixon, *Un camp post-umano. L'estetica camp della Cyborg Performance Art*, G. P. Piretto, *Il dandismo degli stacanovisti. Ipotesi per una fase camp della propaganda staliniana*, ve G. Monti, *When Fashion Goes Camp*, Cleto (yay. haz.), *PopCamp* içinde, a.e., cilt II, sırasıyla s. 616-635, s. 539-562 ve s. 597-615; ayrıca krş. G. McMahon, *Camp in Literature* (Jefferson, N.C.-Londra: McFarland, 2006) Firbank, Genet, Wilde, Chloe Poems, Goytisolo ve diğerleri üzerine.

9) Krş. J. Dollimore, *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

rol olarak her tür cinsel kimliğin performatif niteliğini savunmayı hedefliyor.[10] Günümüz felsefesine ve kuramına hâkim olan teatral dil olarak, yaşamın Barok metaforunun en uzun ve en verimli geçmişe sahip tiyatro olarak deneyimlenmesine yönelik son bir çabadır bu.[11] Kuramsal sorular bir yana bırakılırsa, burada *camp*'in ve *queer*'in, travestizmi, yersiz yurtsuzluğu ve çok-yüzlülüğü öne çıkaran bir estetik ürettiğini ve, yüce ile grotesk, soylu ile *kitsch*, hatta günümüz hayal gücünün çoklu formları arasında bir melezleşmeyi hayata geçirdiğini vurgulamak önemlidir.

Bulaşma (Kontaminasyon) / Melezleşme

Temelde olumsuz ve yıkıcı çağrışımları olan bir sözcük, nasıl olur da çağdaş estetiğin anahtar terimlerinden biri haline gelir? Bunun yanıtı belki de etimolojide aranmalıdır (genel olarak fazlasıyla suiistimal edilen bir alan); bulaşıcı, hastalık yayıcı ve hastalık kavramlarının aksine temasta güçlü bir anlambilimsel vurgu vardır ya da sonuçta bunlar coşkuyla bir araya getirilir (en azından İtalyanca, İngilizce ve İspanyolca'da, ama örneğin Almanca gibi diğer diller için bu geçerli değildir). Yine de sözcüğün daha arkaik ve atalardan gelme çağrışımlarından söz etmeye değer, çünkü bugün bile türlerin, biçimlerin, dillerin, kimliklerin ve düşünme biçimlerinin kontaminasyonunun ne zaman savunulduğu pek belli değildir.[12] Bu alanların ilki hiç kuşkusuz tragedyadır; edebiyatta bulaşmadan söz etmek, bütün zamanların trajik kahramanları arasındaki çeşitliliği çağrıştırır öncelikle. Onlar gönüllü olarak ya da çoğu zaman istemeden kendi kabahatlerini toplumlarına bulaştırırlar. Aristoteles'e göre, trajik bir oyun seyretmek bu temel şiddete katılmakla, sonra onu dönüştürmek ve,

10) Giriş niteliğinde bir çalışma için krş. M. Pustianaz, *Teoria gay e lesbica*, D. Izzo (yay. haz.), *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti* içinde (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996), s. 109-130. Ayrıca krş. S. Bruhm, *Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic* (Minneapolis-Londra: University of Minnesota Press, 2001).

11) Ayrıca bkz. G. Neumann, C. Pross ve G. Wildgruber (yay. haz.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft* (Freiburg i. B.: Rombach, 2000), edebiyat ve tiyatro artık birbirine zıt iki alan (metinsel/sözel) olarak değil, aynı metnin iki parçası olarak düşünülüyor (tartışmalarda Barthes, Butler, Blumenberg, Derrida, Iser, Lacan ve diğerleri konu alınmıştır).

12) Edebiyatta bu konu üzerinde kapsamlı bir çalışma için krş. P. Zanotti (yay. haz.), *Contaminazioni. Quaderni di Synapsis IV* (Floransa: Le Monnier, 2006).

tam da arınma, *katharsis* olan bu gizemli estetik deneyim sayesinde kısmen bunu dışarı atmakla ilgilidir. Edebiyatın her zaman, Thukydides'ten Manzoni'ye, Camus'ye ve Artaud'nun tiyatrosundaki yıkıcı ve sembolik kullanıma kadar vebadan başlayarak kolektif kontaminasyonun, salgının sınırlarını anlatması da –insanın varoluşunun anlamı, işe yararlığı ve değerine ilişkin tartışmalar açan, kaosun ortaya çıktığı anlar– bir o kadar temel önemdedir. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'da belirteceği gibi, hastalık, dünyaya ve vicdani değerlere ayrıcalıklı bir bakış sunar (Mann *Büyülü Dağ*'da bunun en iyi örneğini vermiştir); onun hastalığı metafor olarak kullanması tarihte üretken olduğu kadar tehlikeli de olmuştur.[13] Ensonu, bulaşma dinamiklerinin fantastik edebiyatta ne kadar yaygın olduğunu vurgulamak ilgi çekici olabilir; özellikle ele geçirilmiş ev örneğinde: az çok doğa-üstü, kontrol edilemez güçlerin varlığı, Freud'un "tekinsiz" (*Unheimlich*) olarak tanımladığı görüngüyle mekânı tanıdık olmaktan çıkarır, tutkuları ve bastırılmış duyguları açığa vurur; hatta bu şekilde, olanaklı bir başka biçim olduğundan dolayı olmasa da, ikinci bölümde gördüğümüz gibi, ve bütünüyle spekülatif Rus biçimcilerin kuramlaştırdığı yabancılaşma, bildik olmaktan çıkarma (yani, dışarıda bırakma) ile tematik görünümden estetik kategoriye geçiş kolaydır.[14]

Kontaminasyon, özellikle, komedya ile tragedya arasındaki temel ayrımdan yola çıkarak, yazınsal türlerin binyıllık dizgesini sarsarak, dillerin ve tarzların bileşimini kuramlaştıran ve uygulayan, Romantizmle birlikte estetik bir kategoriye dönüşür. Hiç kuşkusuz, üst-yazınsal okullarda dilbilimsel etkinlikle edebiyatın sabit ve kurallaşmış türlerini kaynaştırmak isteyen İskenderiye döneminden başlayarak daha önceden de bunun uygulamalarına rastlanmamış değildir. Aslında, önemli bir karşılaştırma başyapıtı olan Erich Auerbach'ın *Mimesis*'i (stilistik) bir kontaminasyon öyküsüdür; Batı gerçekçiliği, tarzlar arasındaki sınırları aşarak ve günlük hayatı ciddiye alarak kurulmuştu.[15] Romantizmin yeniliği, dilin ve tarzın

13) Krş. S. I. Curdts, *Perso nella presenza: il paradiso e la sua scomparsa*, Zanotti (yay. haz.), *Contaminazioni* içinde, a.e., s. 146-153; hastalığın metafor olarak kullanılmasına ilişkin sorunlara dair bkz. S. Sontag, *Malattia come metafora. Cancro e Aids* (2001), (Milano: Mondadori, 2002).
14) Krş. F. Ghelli, *"Hantise" e contaminazione. Sulle "ghost stories" e le case stregate*, Zanotti (yay. haz.), *Contaminazioni* içinde, a.e., s. 115-130.
15) E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1948), (Torino: Einaudi, 2000).

mikro düzeyi ile türün makro düzeyini birleştirip, hatta Romantiklerin çok sevdiği, onu can kulağıyla dinleyen kişilere bulaşabilen, saf, neredeyse daimonik duygusal bir güç olarak tanımlanan müzik gibi diğer sanatlarla ilişkiye girerek, stilistik bulaşmayı temel bir kategori haline getirdi. Böylece kontaminasyonun bir başka antik çağrışımına, Dionysosçu anlamına ulaşıyoruz, çünkü Dionysos, dans ve ele geçirme ritüelleri gibi bulaşıcı dillerle hiyerarşileri yıkan ve katı kimlikleri yerle bir eden bir tanrıdır.[16] Duygularla sanatlar arasındaki benzerlik, sembolizmin şiirsel programına dönüşmeden önce, –bulaşmanın, metropolisin çeşitli imgelerine, etkilerine, karşılaşmalarına ve zamanlarına dalmış bir yaşam olarak *flânerie* temasını güden temel bir rehber olduğu– Baudelaire'in estetiğinde başat bir öneme sahipti.

Melezleşme sözcüğü, genellikle, Folengo'dan Rabelais'ye, Céline'den Gadda'ya değin, dili az çok baroklaşmış yazarların anlatımcı ya da dışavurumcu bütün biçim değişikliklerini kapsayan, bulaşmanın stilistik yanını belirtiyor. Ancak, son zamanlarda yaygınlaşan *postcolonial studies*'le daha antropolojik bir anlamda kullanılıyor. Sömürge sonrası yazarlar iki kültüre de ait olduklarından kimliğin temel kavramlarını yıkabiliyor ve sonsuzca bir melezliğe, keskin bir yersiz yurtsuzluğa sahip kırma bir bakışla buna karşı çıkabiliyorlar. Melezleşme, bu siyasi varsayımlara dayanarak, son yirmi yılın ve bütün postmodern kültürün anahtar sözcüğü haline geldi, kimi zaman kolay formül olarak da görüldü, ama ensonu çağdaş estetiğin daha temel eğilimlerini aktarmaya yaradı. Bakhtin'i anlatımcı çok-sesliliğin kuramsal örneği olarak alacak olursak, içinde yaşadığımız çağı, hem yeni medyanın (televizyonlu "bilgi-eğlence", internet) sunduğu sonsuz etkilenmeler bakımından, hem de *cyborg* ve insan vücudunun doğal varlıklar ve makinelerle süreğen melezleşmesinden yayılan yeni beden imgesi açısından, melez bir kültür olarak tanımlayabiliriz.

16) Krş. R. Russi, *Il violino di Freud. L'idea di contaminazione nelle immagini letterarie della musica*, Zanotti (yay. haz.), *Contaminazioni* içinde, a.e., s. 189-202, ve M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento* (Bologna: Il Mulino, 2006).

Son iki yüzyılda duygular ve tutkular üzerine hızla çoğalan felsefi ve edebi çalışmalar, (Batı'ya özgü) aklın bir krizi olarak yorumlanabilir, ama bu o kadar da kolay değil. Amerikan New Criticism'inden ve neredeyse bilimsel yöntemin saflığını bozacağından endişe ederek eleştirel incelemenin duygusal dinamiklerini bütünüyle dışlayan yapısalcılıktan önce, katı biçimciliğe bir tepki vardı; hatta Amerikalı eleştirmenler *affective fallacy*'den, yani kendi metniyle karışan (sanki iki bakış açısı birbirinden bu kadar kolay ayrılabilirmiş gibi) etkileri kullanmaktan doğan aldatmadan söz ediyorlardı.[17] Oysa bugün tam tersine, edebiyatın farklı duygusal karşılıklarının yanında, *personal criticism* olarak kendini gösteren otobiyografik kaynaklara ve eleştirmenin kişisel katkılarına da geniş bir yer açılmıştır. Ensonu, burada mesele çok daha karmaşıktır, çünkü tutkulara yönelmiş çağdaş düşünceden, (heyecanları, arzuları ve duyguları içeren) "duygusal" akılla arasındaki binyılcı karşıtlığın üstesinden gelmektedir.[18] Tutkular, artık, kişisel oto-kontrolle ve kolektif düzlemde özel siyasi stratejilerle engellenen akılcılığın tehlikeli çalkantıları olarak düşünülmüyor, onu altüst etmekte kullanılan soğuk ve donuk bilincin sıfır derecesi olarak değil, insan deneyiminin, bilişsel ve bilimsel araştırma deneyiminin başat bir unsuru olarak kabul ediliyor.

> Yani, onların –en kuvvetli duygu yükünü matematiksel kesinliğin gücüyle birleştiren müziğe denk– tonlarla "dile getirilmiş" bir iletişim biçimi, vektöryel biçimde konuşlandırılmış, ayarlanmış, söylenmiş, yön ve yoğunluk derecesi ayarlanabilen mesajları taşıyan mimetik diller ya da anlatımcı edimler olduğu neden düşünülmesin?[19]

17) I. Schneider ve C. W. Thomsen (yay. haz.), *Hybridkultur. Medien Netze Künste* (Köln: Wienand, 1997); M. Joseph ve N. Fink (yay. haz.), *Performing Hybridity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

18) Klasik bir metin için bkz. W. K. Wimsatt Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, (Kentucky: University of Kentucky Press, 1954), Longinus'un yücesi ve Aristotolesçi arınma ile başlamış bir hatanın sonucu olan *emotional relativism*'e karşı çıkıyor.

19) R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico* (1991), (Milano: Feltrinelli, 2003), s. 8. Ayrıca bkz. bu kitabın eleştirel tartışmalarından yola çıkan bir eser: S. Moravia (yay. haz.), *Atlante delle passioni* (Roma-Bari: Laterza, 1994), ve yazınsal alanda Anglikan yapıdan çoğalan (göstergebilimsel, feminist, sömürge sonrası) çeşitli bakış açıları için: R. Rutelli ve A. Johnson (yay. haz.), *I Linguaggi della passione* (Udine: Campanotto, 1993).

O halde, bedenle zihin arasındaki etkileşime benzeyen tutkuyla akıl arasındaki geçişme, farklı alanlardan ve yaklaşımlardan gelen (nörobiyoloji, felsefe, psikanaliz) çalışmaların da gösterdiği gibi çağdaş sanatın ana teması haline gelmiştir: Antonio Damasio'dan *L'errore di Cartesio [Descartes'ın Hatası]*, Remo Bodei'den *La geometria delle passioni [Tutkuların Geometrisi]*, Martha Nussbaum'dan *L'intelligenza delle emozioni [Duyguların Aklı]*, Ronald De Sousa'dan *The Rationality of Emotion [Duygunun Ussallığı]*, Joseph LeDoux'dan *Il cervello emotivo [Duygusal Beyin]*, süreyde melezleşen iki mantığı ruhsal yaşamda ortaya çıkararak Freud'u mantık-matematik çerçevesinde yeniden okuyan Ignacio Matte Blanco'dan *L'inconscio come insiemi infiniti [Sonsuz Tümler Olarak Bilinçdışı]*.[20] Burada hiç kuşkusuz, duyguların az çok bilişsel doğası üzerine ya da onların az çok evrensel olmalarına ya da tam tersine tek bir kültürle belirlenmiş olmalarına dair yoğun tartışmalara girmeyeceğiz. Yapacağımız şey, Martha Nussbaum'un savına kimi atıflarda bulunmak; sadece etkili olduğu ya da aşırılıklara yer verdiği bakış açısından dolayı değil, edebiyatı (ve sanatları) sistematik olarak yapıtını dayandırdığı temel taşlar olarak kullanmasından dolayı da.

Nussbaum'un kitabının orijinal başlığı (İtalyanca baskıda alt başlık kullanılmıştır), Marcel Proust'un Charlus'ün Morel'e duyduğu aşkı anlatırken yaptığı duyguların güzel tanımını çağrıştırır: "Düşüncenin jeolojik ayaklanması."[21] Düşünür, diğer dillere kolayca çevrilemeyen değerli düşüncelerini ifade etme kapasitesine sahip olsa da, Proust, otobiyografik girişlerin ve anlatı parçalarının da bulunduğu ve çeşitli yazarların (Augustinus, Dante, Charlotte Brontë, Mahler, Whitman, Joyce) ele alındığı bu anıtsal denemenin tümünde başat bir rol oynar. Nussbaum için sanatçı, halkın, daha önce bilmediği ya da pek açık olmayan, kendinden bir parçayı keşfedebileceği "potansiyel uzamlar" yaratan bir *outsider*'dır; hatta psikanaliz kadar sanatın da anahtar kavramlarından biri olan iki-değer-

20) A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano* (1994), (Milano: Adelphi, 2005); M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni* (2001), (Bologna: Il Mulino, 2004); R. De Sousa, *The Rationality of Emotion* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987); J. LeDoux, *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni* (1994), (Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2000); I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti* (1978), (Torino: Einaudi, 2000).

21) Nussbaum'un başlığı şöyledir: *The Upheaval of Thoughts*

lilik, sinema tarihinin en ünlü ve belki de en çok gönderme yapılan sahnelerinden biriyle örneklenir (seçilen eserlerin çoğu kendi dönemlerinde skandallar yaratmıştı): Hitchcock'un saldırgan ve röntgenci tekniğiyle, *Sapık*'taki duş sahnesinde, hem tehlike altındaki Janet Leigh'i kurtarmak "hem de ona saldıran kişiyle özdeşleşmek isteriz" ve sevilen nesneye duyulan saldırganlığın ayırdına varırız.[22] Yunan tragedyasından alıntı yapan Nussbaum, yazınsal eserleri okurken bizde uyanan, kişiliklere karşı, örtük yazara karşı ve bizim olasılıklarımıza karşı (özdeşleşme ve karşı çıkma) bütün duygu yelpazesini ele alır. Nussbaum'un, neredeyse didaktik amaçlara yönelmesine, böylece onu kuvvetle gerileten yanını unutarak aşkın normatif kuramına göre edebiyatı kullanmasına katılmasam da, ahlak felsefesine özgü estetik deneyimin değerli bulunması elbette önemlidir; çünkü bu genellikle edebiyat ve estetik üzerine çalışmalarda ortaya çıkar ve bu ikincisi zaten bir zamanlar *metinsellik* için olduğu gibi *passepartout* bir sözcüğe dönüşmüştür.[23]

Duygular ve tutkular üzerine geniş kuramsal düşüncelerin ne zaman estetik kategori olarak geliştiğini söylemek pek kolay değil; aslında *pathos* çevreni her zaman yazınsal temsilin ayrıcalıklı bir nesnesiydi; özellikle 20. yüzyılda, lirik şiirde, aslında duyguların kodlanması olan (ne ki, bu konu çok tartışılmıştır) müzik gibi, saf duygusal bir dili benimseme eğilimi vardı.[24] Ancak, günümüz estetiğinin hep daha sık rastlanan duygu yoksunluğuna ve standartlaştırmaya aşırı düşkünlüğünü araştıran (Sarah Kane'in Seneca ve Elizabeth dönemi tragedyalarında şiddeti yeniden ele alan tiyatrosunu düşünebiliriz bunun için) önemli bir nüvesiyle karşı karşıya bulunduğumuza inanıyorum. *Atlante delle emozioni*'de *[Duygular Atlası]*, günümüz hayallerini (*flânerie*, seyahat, manzara) diğer anahtar kategorileriyle birleştirerek ve duygu (*emozione*) sözcüğünün kökenini (*emovere*) "kanlanmak" fiiline götürerek, tam ve gerçek bir duygusal coğrafyayı vurgulayan, sinema ve görsel sanatlar uzmanı Giuliana Bruno'dan gelen

22) Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, a.e., s. 303.

23) Genel bir fikir edinmek için krş. A. Hadfield, D. Rainsford ve T. Woods (yay. haz.), *Ethics in Literature* (Londra-New York: Macmillan-St. Martin Press, 1999).

24) Kapsamlı bir bibliyografya için bkz. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, a.e., bölüm V; ayrıca bkz. R. Russi, *Letteratura e musica* (Roma: Carocci, 2004).

bir öneriyle bu kısmı bitirmek ilgi çekici olabilir.[25] Duygusal yaşamın bir haritasını çıkarmak, bugün, sanatların ve edebiyatın yanıt vermeye çağrıldığı büyük meydan okumalardan biri gibi geliyor kulağa.

Kurgu / Anlatı

Günümüz kültüründeki anlatının temel önemini etkili biçimde ortaya koyma ayrıcalığı başarılı paleontolog Stephen Jay Gould'a düştü, ki artık (daha önce gördüğümüz gibi) *homo sapiens*'den değil, *homo narrator*'dan bahsetmek gerektiğini savunuyordu.[26] Öykülemenin, bilmenin hep daha yüksek bir formu olarak düşünüldüğü kesinkes söylenebilir. Bu, onun çeşitli alanlarla birleşmesinin bir sonucudur: analist ile hasta arasındaki dinamiklerin anlatıcı ile kişi arasındaki karşılıklı yer değiştirebilen ilişki gibi okunduğu psikanalizde, kültürel kimliklerin oluşumunda, anlatımın önemini vurgulayan (özellikle Clifford Geertz) yorumbilimsel antropolojide, anlatı ve romanı düşüncenin en derin kipliği olarak gören felsefede, Hayden White'ın tarihyazımının anlatımcı mekanizmalarını incelediği *Meta-Tarih* kitabından (tartışmalı, ama temel önemde) başlayarak tarihte. Bütün bunların edebiyat ve estetik alanını yansıtmadığı söylenemez, sadece saganın ve epiğin boyutlarını araştıran günümüz romanında değil, video-sanat gibi (örneğin Finlandiyalı Ahtila'da) anlatımcı olmayan türlerde de güçlü bir öykülemenin geri döndüğünü görmek yeterlidir bunun için.[27]

Ne ki, kültürel ve sanatsal bir karmadan oluşmuş bir soruna, anlatının geri döndüğünü söyleyerek çözüm bulmak indirgemeci olacaktır. Aslında, an-

25) G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), İtalyanca baskı yay. haz. M. Nadotti (Milano: Bruno Mondadori, 2006).
26) S. J. Gould, *So Near and Yet So Far*, "New York Review of Books" içinde, 41, 17, Ekim 1994; ayrıca R. Ceserani, giriş bölümü *Guida allo studio della letteratura*, (Roma-Bari: Laterza, 1999).
27) H. White, *Retorica e storia* (1973), (Napoli: Guida, 1978), [Türkçesi: *Meta-Tarih*, çev. M. Küçük, yay. haz. M. E. Özcan, Dost: Ankara, 2008)]. Ayrıca bkz. R. Schafer, *Rinarrare una vita. Narrazione e dialogo in psicoanalisi* (1992), (Roma: Fioriti, 1999); M. P. Arrigoni, *Narrazione e psicoanalisi: un approccio semiologico* (Milano: Cortina, 1998); C. Geertz, *Antropologia interpretativa* (Bologna: Il Mulino, 2001) ve R. Malighetti, *Il filosofo e il confessore. Antropologia ed ermeneutica in Clifford Geertz* (Milano: Unicopli, 1991); A. G. Gargani, *Il filtro creativo* (Roma-Bari: Laterza, 1999). Ayrıca genel olarak krş. F. Jameson, *L'inconscio politico. La narrazione come atto socialmente simbolico* (1981), (Milano: Garzanti, 1990).

latının birincil işlevi, Batı kültüründe yazınsallığın ayırıcı ölçütünü, kurguyu doğuran uzun bir meşruiyeti olan başka bir kategoriyle örtüşüyor.[28] Dil ile dünya arasındaki ilişkilerin tanımlanması sorununu ilgilendirdiği için analitik felsefenin, pek çok şeyin yanında uzun zamandır üzerinde kafa patlattığı bir kategori söz konusu. Edebiyat, kurguda doğruyla yanlışın karşıtlığının asılı durduğu olanaklı dünyalar, hayali ama metaforik olarak doğru ve böylece gerçeklik algımızı güçlendiren dünyalar kurar. Ve tam da günümüz (yazınsal) estetiğinin, gerçeklik ile kurgu arasındaki net ayrımları kimi zaman ortadan kaldırıp bozarak yola çıktığı nokta böylesine sorunludur. Bu temel eğilime çeşitli görüngüler de katkıda bulunmuştur. Örneğin, Truman Capote'nin, gerçek kişilerle uyduruk olanları bir araya getiren, günlük hayatın ve siyasetin kaba malzemesini kuvvetli bir melez anlatıda yeniden kullanan *Soğukkanlılıkla* örneğini izleyen –bile isteye oksimoronik *kurgusal-olmayan roman* etiketini ortaya atan, çarpıcı bir cinayet davası üzerine roman– sözde belgesel gerçekçilik; çok sayıda ve farklı estetikten ve atmosferden örnek verilebilir: bunların arasında öne çıkanlardan DeLillo, Doctorow, Norman Mailer, Philip Roth ve İtalyanlardan Mozzi'nin *Fiction*'ı dikkate değer.[29] Bu arada anlatmanın çok daha zor olduğu trajediyle, soykırımla uğraşanlar da (Nothomb, Littell, Mailer) olmuştur. İlk bakışta bu karışımın amacı eserlerin özgünlük halesine eklenen bir şey gibi görülebilir, ama olup bitenler çok daha inceliklidir; ki bu, anlatının temel bir rol üstlendiği sürekli bir inşa ve aktarım sürecinden oluşan gerçekliğin nasıl yorumlanacağını göstermeyi hedefler. Nelson Goodman'ın ileri sürdüğü gibi, artık asla nesnel gerçekliğin karşısında olamayız, ama benimsenen bakış açısına göre dünyayı sürekli olarak yeniden kurabiliriz.[30] Kurgu, böylece gazetecilikte olduğu gibi araştırmaya, temsilin her aşamasına sızar.

28) Krş. A. Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation* (Münih: Fink, 1980); T. Pavel, *Mondi di invenzione* (1986), (Torino: Einaudi, 1992); G. Genette, *Finzione e dizione*, (1991), (Parma: Pratiche, 1996); J. M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* (Paris: Seuil, 1999); W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991); J. Bessière (yay. haz.), *Littérature, représentation, fiction* (Paris: Champion, 2007).

29) Krş. L. O. Sauerberg, *Fact into Fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel* (Houndmills-Londra: Macmillan, 1991); ayrıca krş. D. Oels, S. Porombka ve E. Schütz (yay. haz.), *DokuFiktion*, "Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen" içinde, 1, 2006.

30) N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo* (1986), (Roma-Bari: Laterza, 2007).

Benzer sonuçlara, türlerle ilgili bölümde söz ettiğimiz *autofiction* gibi, (oto)biyografinin ve kurgunun bir arada olduğu durumlar da ulaşılmıştır: postmodern yazarlar, Rousseau'dan sonra kendi hayatının gerçekliğini anlattığını ilan eden yazar-anlatıcıya ters düşmüşlerdir; zengin belgesel dokümanlar, kişisel ve güncel malzemeler (anekdotlar, kayıtlar, düşler) kullanan ve gerçekten yaşamış çok sayıda kişiyi dahil ettiği romanı *Il mio Stalin*'in *[Benim Stalin'im]* başında, Viktor Erofeyev şu kaydı düşer: "Bu kitaptaki bütün kişiler uydurmadır, gerçek kişiler ve yazarın kendisi de dahil."[31] Philip Roth'un *Shylock Operasyonu*'nun önsözünde gerçekmiş gibi sunduğu hayali bir ikiye bölünmeyi anlattığı bir bölüm vardır, daha sonra sonsözde okura ("bu itiraf sahtedir") bunu itiraf eder; dolayısıyla yine o melez bölgede ve 18. yüzyılda aynı işlevle, örneğin Laclos tarafından çok kullanılan metin-benzeri sınırda. Walter Siti'nin bütün öyküsü, ilk başta ve sonda titizlikle yalanlanan, yaşanmış olayların kışkırtıcı biçimde gözler önüne serilmesinden oluşur. Bu durumda da, bu işleyişlerin öykünün kurgusunu (belgesel gerçekçiliğe göre kurgusal) vurgulamaya yönelik olduğu düşünülebilir; oysa kendi varoluşlarının kurulmasında kurgu ile gerçekliğin ne denli kaynaştığını ve bir kez yazınsal anlatıma giren gerçek deneyimin kaçınılmazca ve bütünüyle dönüştüğünü göstermek istiyorlar. Öte yandan, Mario Lavagetto'nun bize öğrettiği ve otobiyografi üzerine yakın tarihli çalışmaların da doğruladığı gibi, anlatma eyleminin kendisi az ya da çok değişen ölçülerde yalan içerir: okurun karşısındaymış gibi durma rolünün bir provası.[32] Giacomo Debenetti, her zamanki zarafeti ve zenginliğiyle, edebiyatı, bir zamanlar olabileceğimiz ya da belki hâlâ dönüşebileceğimiz binlerce benin, "olanağın otobiyografisi" olarak tanımlayan bu sorular ağını ele almıştır.[33]

Böylece, kurgunun ve anlatının günümüz estetiğinde anahtar bir terim olarak ortaya çıktığı son bir noktaya, bütün yeni teknolojilerin temel kategorisi olan sanallığa değinelim. Arturo Mazzarella, hümanist gelenekten

31) V. Erofeyev, *Il mio Stalin* (2004), (Torino: Einaudi, 2008).
32) M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), gözden geçirilmiş ve genişletilmiş yeni baskı (Torino: Einaudi, 2002); F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi* (Roma: Bulzoni, 1998); I. Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia* (Roma-Bari: Laterza, 2007).
33) G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* (1960-66), sunuş: E. Montale (Milano: Garzanti, 1992).

gelme bilginlerin ilan ettikleri kıyametsi son kadar, yeni medyanın sorgulamadan göklere çıkarmasını da haklı biçimde reddederek, *La grande rete della scrittura*'da *[Yazının Büyük Ağı]* çağdaş edebiyatın (Calvino, Celati, Tondelli, Ballard, Kundera, DeLillo, Amis, Marías, Ellis, Houellebecq), asla sıradan gerçekliği (basit bir ikiliğin akla getirebileceği gibi) elden bırakmadan, onu gözenekli ve esnek kılarak (ikisinin de ustası Cortázar'ın gösterdiği gibi) algılama kipliklerinin bütün olasılıklarını altüst ederek, sanallığın yaratıcı potansiyellerini nasıl anlamaya çalıştığını göstermiştir.[34] Edebiyat, felsefecilerin boşuna sevmedikleri *Matrix* filminden çok daha önce, çok-katlı uzam-zamansal düzeylerin kesişmesini araştırıyordu.[35] Bugün, bunun daha çok video-sanattan, video oyunlarından, Second Life'tan öğrenilebileceğini keşfetmek çok şaşırtıcı olmasa gerek: ki bu, öykülemenin her şeye yeten gücünün onanmasından başka bir şey değildir.

Nesne / Fetiş

Modernitenin temel denemelerinden birinin başında (aynı dönemin bir başyapıtının, baştan çıkarıcı Wagner'in *Nibelungen Halkası*'nın girişinde olduğu gibi), dünya, "eşyaların alabildiğine geniş bir derlemesi" olarak sunulur.[36] Marx, bu nesnesel evrenle kurulan ilişkiyi daha iyi tanımlayabilmek için, *Kapital*'de karşılaştırmalı antropolojinin bir kategorisini ele almıştır: fetişizm (adı, Portekizli sömürgecilerin fetiş dedikleri Batı Afrika'dan gelme, büyük hürmet gösterilen nesnelerden geliyor). Bir çalışan için mal, gücün toplumsal ilişkilerini bu biçimde doğallaştıran, yaptı-

34) A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008); ayrıca krş. R. Diodato, *Estetica del virtuale* (Milano: Bruno Mondadori, 2005), sanal gerçekliğin melez uzamında bedenin ve izleyicinin yerini sorguluyor; yeni iletişim teknolojilerine dair bir inceleme için krş. D. de Kerckhove, *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica* (1995), yay. haz. C. Dewdney (Cenova: Costa & Nolan, 1996); ayrıca krş. B. Flessner (yay. haz.), *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität* (Freiburg i.B.: Rombach, 1997).

35) Krş. W. Irwin ve V. Cicero (yay. haz.), *Pillole rosse. Matrix e la filosofia* (2002), (Milano: Bompiani, 2006).

36) K. Marx, *Il Capitale. Critica dell'economia politica* (1867), İt. çev. D. Cantimori, yay. haz. A. Aiello (Roma: Editori Riuniti, 2006), s. 67; orijinalinde "ungeheure Warensammlung": "korkunç", "canavarsı" çağrışımları da olan bir sıfat. Hölderlin bunu ünlü yaratılmış insan üzerine *Antigone* korosunu "belirsiz", "gizemli" *(deinon)* olarak çevirirken, Kafka da *Dönüşüm*'ün başında kullanır.

ğı işin değerini yansıtan, yani kişi ile şey arasındaki dönüşümü sağlayan bir hayranlık nesnesidir ve bu, aynı kavramın bir başka şanslı değişkesinin temeli olacaktır: (örneğin, ondan önceki Binet gibilerinin ardılı) Freud'un tek bir ayrıntıyı sonsuzca çoğaltarak, nesnel bedenin ve onun parçası olan giysilerin yerini alan cinsel fetişizminin.[37] Şüpheciliğin iki ustasından başlayarak bu kategorinin metaforik kullanımı, antropolojiden uzaklaşmakla mümkün olur; 20. yüzyılın başında Marcel Mauss fetişizmin kültürde bütünüyle yanlış anlaşıldığını ileri sürer; ne ki, bu yanlış anlama Batı kimliğinin tarihinde çok önemli bir rol oynamıştır.[38]

19. yüzyılda, kapitalizmin yaygınlaşmasıyla birlikte, mallar dizgesel ve gösterişli bir biçimde sergilenmeye başladı: Evrensel Sergiler, vitrinler, reklamlar. Bunlar, sanatçılarda ve entelektüellerde, rahatsızlıktan ve gizli bir çekimden doğan iki-değerli bir etki yaratan görüngülerdi. Bu iki-değerliliği, büyük kentlerdeki göz yanıltıcı şeylerin canlılığından kuvvetle doğan coşkuyu kimse Baudelaire'den daha iyi ifade edememiştir. Cansızdan canlıya geçiş, aslında, açık ki, özellikle fantastik türlerde, edebiyatı ve hayal gücünü hep büyülüyor; ve benzeri motifler dinsel ve kültürel pek çok geleneğin nesnelerine duyulan hürmetin temelinde yer alıyor: yaşamayanın, kaba maddenin, Marc Augé'nin açıkladığı gibi ölenin ve doğanın karşısında da duyulan kaygının kendisini göstermesi.[39] *Flânerie*'de kentin vitrinleri üzerinden şeylerle kurulan ilişki aşırı ve erotiktir, daha önce gördüğümüz gibi Benjamin'in Baudelaire'in Paris'i üzerine yorumu, hayli güncel bir kategori haline gelecek olan "inorganiğin *sex appeal*'i"na dönüşür.[40]

Bütün bu nitelikler postmodernde artarak zirveye çıkar, eşyaların evrenselleşmiş ve giderek artan bir hızla dolayıma girmesi dijital çağın derin dönüşümüyle, yani yaygın bir estetikleştirmeyle, maddesiz ve aracı bir al-

37) S. Freud, *Il feticismo* (1927), A.g.e., *Opere* içinde (Torino: Bollati Boringhieri, 1989), cilt X.
38) Aynı kavramın tarihi ve soybilimsel öyküsü için bkz. A. M. Iacono, *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un "immenso malinteso"* (Milano: Giuffré, 1985); hiç kuşkusuz uzun bir zaman diliminden söz ediyoruz: 19. yüzyılın ortasında Marx'tan 20. yüzyılın başındaki Freud'a kadar antropoloji ve etnografya bakımından karmaşık bir gelişme söz konusu, ayrıca bu tarih, daha önceki üç yüzyıl göz önüne alındığında benzersiz bir dönem olarak da düşünülebilir.
39) M. Augé, *Il dio oggetto* (1988), (Roma: Meltemi, 2002), özellikle bölüm II.
40) Krş. M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* (1994), (Torino: Einaudi, 2004); ve üstte bölüm II.

gıyla karışır. Situasyonist Guy Debord'un çağdaş toplum üzerine ünlü incelemesinde gösterinin çoğaldığı çağımızı tanımlarken Marksçılık öncesi bir alıntı seçmesi boşuna değildir.[11] Bitkiler, hayvanlar ve minerallerden sonra, dördüncü bir nesneler âlemi ortaya çıkıyor; sürekli olarak etkileşimde bulunduğumuz ara partner; hep daha fazla canlanma, bedenimizin bir parçası olma, akışkan ve parçalı bir peyzajın, yeni "tekno-paganlar"ın hürmet ettikleri bir *mediascape*'in zeki kahramanları olma eğiliminde.[12] Sanat, edebiyat ve estetik her zaman olduğu gibi, insan bedeni ile nesneler, makineler ve görsel düzenlemeler arasındaki, William Gibson'ın, Donna Haraway'ın feminist düşüncesinden doğan *cyborg*'u ortaya attığı romanı *Neuromancer*'dan başlayıp, Orlan ve Sterlac'ın performansları ve Cindy Sherman'ın fotoğraflarıyla, organik-ötesi bedenin şiiriyle süren karmaşık melezleşmeyi öne çıkararak bu nitelikleri keskinleştirdi.[13]

Bu bağlamda bugün *cultural studies*'in zengin düşüncelerinin nesnesi olan fetişizm kavramının kendisi baştan ayağa değişiyor.[14] Freud'un uzun zamanda geliştirdiği açıklamaya göre, tipik eril sapkınlığı olarak, annenin fallus'unun yerine geçme olarak fetiş tanımı, artık yeterli gelmiyor; Lacancı bakışta, ya da onun sinemaya uyarlanmış versiyonlarında, kimsenin asla sahip olamayacağı şeyin soyut göstereni olduğu için bu yer değiştirmenin retorik mekanizması da genel olarak fallus'la ilgilidir.[15] Bugün fetişizmi kadın cinselliğine yayma ve özellikle görsel, yüzeysel, resimlerin çılgınca çoğalmasıyla belirlenmiş bir çağla uyumlu biçimde –derinin ve giysilerin, beden vurgusuyla anlam katılmış sınırlar olarak görüldüğü (hep

41) G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), (Bari: De Donato, 1968), [Türkçesi: *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev. A. Ekmekçi ve O. Taşkent (İstanbul: Ayrıntı, 1996)].
42) Krş. G. Anceschi, *Il progetto delle interfacce. Oggetti colloquiali e protesi virtuali* (Milano: Domus Academy, 1992); E. Landowski ve G. Marrone (yay. haz.), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività* (Roma: Meltemi, 2002); E. L. Francalanci, *Estetica degli oggetti* (Bologna: Il Mulino, 2006).
43) Krş. T. Macrì, *Il corpo transorganico. Sconfinamenti della performance* (Cenova: Costa & Nolan, 1996); L. Fortunati, J. Katz ve R. Riccini (yay. haz.), *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, communicazione e moda* (Milano: Angeli, 1997); konu üzerine geniş bir kaynakça bulunabilir.
44) Krş. E. Apter ve W. Pietz (yay. haz.), *Fetishism and Cultural Discourse* (Ithaca, N.Y.-Londra: Cornell University Press, 1993).
45) Lacancı bakış için krş. H. Krips, *Fetish, An Erotics of Culture* (Ithaca-New York: Cornell University Press, 1999); Hollywood sinemasının klasik bakışının vurguladığı eril fetişizmi için bkz. L. Mulvey, *Fetishism and Curiosity* (Bloomington: Indiana University Press, 1996); ayrıca krş. S. Mistura (yay. haz.), *Figure del feticismo* (Torino: Einaudi, 2001).

daha sık rastlanan dövme ve *piercing* uygulamalarını düşünmek yeterlidir bunun için); modanın, *fashion studies*'in bize öğrettiği gibi edebiyatın uzlaşması gereken estetik ve kültürel bir güzelleşme olarak düşünülen bu çağda–, onu kültürel bir görüngü olarak kabul etme eğilimi revaçtadır.[16] Bir formülle ifade edecek olursak: fetiş bugün hiç olmadığı bilinen ve artık aranmayan, çünkü artık madde-olmaktan-çıkan, "gösterileşen" ilksel ve kökensel bir tümlüğün yerini almıştır.[17]

Bu bakış açısında edebiyatın rolü nedir? Marx'tan önce bu konuya dönmüş olan Francesco Orlando, eleştirel denemesinde bütün zamanların yazarlarında üretkenlik ve yeterlilik mitlerinin bastırılmış olanı ve inorganiğe gizliden gizliye duyulan hayranlığı öne çıkararak "anti-eşya"ları, (artık) işlevsel olmayan nesnelerin çekimini ele alır.[18] Bu, siyasi içerimlerinin zenginliğiyle adı kötüye çıkmış bir tema olan, ıskartaya takıntıyla bağlı günümüz görsel sanatlarına da uzanabilen ilginç bir kategoridir. Modernizm şeylerin sessiz dilinden büyülendiğini sık sık ifade etmiştir; Hofmannsthal Lordu Chandos anlatımcı sessizliği öne sürmüş, Virginia Woolf'un *Somut Cisimler* öyküsündeki kahramanını bütün bir yalnızlığa sürüklemiş, Perec'in başyapıtı *Yaşamı Kullanma Kılavuzu* ve nouveau romanın avangardı, anlatımın nesnelerini başkahraman olarak aşırıya vardırmışlardır.[19] Çağdaş edebiyat, eğer alışıldık kıyametçi eğilimlerden ken-

46) Krş. E. Apter, *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Ithaca, N.Y.-Londra: Cornell University Press, 1991); M. Ian, *Remembering the Phallic Mother. Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish* (Ithaca, N.Y.-Londra: Cornell University Press, 1993); A. Fernbach, *Fantasies of Fetishism. From Decadence to Post-Human* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002); C. L. Taylor, *Women, Writing, and Fetishism 1890-1950. Female Cross-Gendering* (Oxford: Clarendon Press, 2003); P. Rigaut, *Le fétichisme. Perversion ou culture?* (Paris: Belin, 2004); C. Brooks, *Every Inch a Woman. Phallic Possession, Femininity and the Text* (Vancouver-Toronto: UBC Press, 2006); V. Steele, *Fetish. Sesso, moda e potere* (1996), (Roma: Meltemi, 2005); P. Colaiacomo, *Letteratura e moda*, P. Boitani ve M. Fusillo (yay. haz.), *Letteratura europea* içinde, (Torino: Utet, yayınlanma aşamasında), cilt V; ve Cristina Giorcelli'nin yönettiği "giysi ve kimlik" dergisinin çeşitli sayıları.

47) S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario* (1997), yay. haz. M. Senaldi (Roma: Meltemi, 2004), s. 150.

48) F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), (Torino: Einaudi, 2002).

49) Krş. M. Scotti, *Oggetti e feticci*, Boitani ve Fusillo (yay. haz.), *Letterature europea* içinde, a.e., cilt IV; ayrıca krş. D. Simpson, *Fetishism and Imagination. Dickens, Melville, Conrad* (Baltimore, Md.-Londra: Johns Hopkins University Press, 1982); L. Lepaludier, *L'objet et le récit de fiction* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004); R. Rinaldi, *La grande catena. Studi su "La Vie, Mode d'emploi" di Georges Perec* (Cenova-Milano: Marietti, 2004).

dini kurtarabilir ve bütün görsellik biçimleriyle kaynaşmayı kabul edebilirse, Ballard, DeLillo ve pek çoklarının ardından, aynı zamanda ayrıntı fetişizmi onun bütün anlatımcı mekanizmalarının bir parçası olduğu için de, gerçekliğimizin nesnelliğini anlatmaya devam edebilir.

Sözellik / Performatiflik

Sözellik sözcüğü ilk başta hiper-teknoloji çağımızdan çok uzak senaryoları çağrıştırıyor: Yunan şairleri, ozan şarkıcılar, trubadurlar, *griots*; anlatılarını şiirsel sözün duyumsallığının büyüsüne kapılmış ve kendi zihinsel yaratımının ve hayal gücünün akışını bir kenara bırakmış halkın önünde ezberden, doğaçlamayla sergilerlerdi. Hatta altmışlı yıllarda Marshall McLuhan ünlü *Gutenberg Galaksisi*'nde, o zamanın yeni medyalarında (radyo ve televizyon) sözelliğin geri dönüşünü anlatmış, Walter Ong ve Paul Zumthor gibi başat araştırmacılar da mekanik olarak medyalaştırılmış ya da ikincil sözellikten söz etmişlerdi.[50] Açık ki, benzer görüngülerin geri dönüşü her zaman isabetli olmayabiliyor, özellikle bu durumda temel bir koşulun eksikliği düşünülecek olursa: yazarın ve okurun ortak bir uzamda fiziksel birliktelikleri. Ama, bugünkü dijital teknolojiyle sözel bir iletişimin geri dönmesi çok daha uyumludur; *chat* yaparken ağdaki kişilerle, yüz ifadelerinin ve jestlerin görsel işaretlerle (emotikon) aktarılabildiği, mikrofonlu veya mikrofonsuz video-kamera aracılığıyla bütün olası iletişim kanallarında baştan çıkarma ve diyalog tekniklerinin ince ayarıyla bir etkileşim kurulurken, SMS, e-posta ve *blog* konuşulan dili ve karşılıklı konuşmayı kuvvetle yansılıyor.[51]

Bu son örnek, çağımızda farklı iletişim kanalları arasında büyük bir yakınlaşma olduğunu açıkça gösteriyor: duyguların uyumlu bir birlikteliği

50) M. McLuhan, *La galassia Gutenberg* (1962), (Roma: Armando, 1991), [Türkçesi: *Gutenberg Galaksisi*, çev. G. Ç. Güven, İstanbul: YKY, 2001]; W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), (Bologna: Il Mulino, 1986); P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (1982), (Bologna: Il Mulino, 1983).

51) Krş. D. Schneumann (yay. haz.), *Orality; Literacy, and Modern Media* (Columbia, S.C.: Camden House, 1996); A. Briggs ve P. Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet* (2000), (Bologna: Il Mulino, 2002); I. W. Schröder ve S. Voell (yay. haz.), *Moderne Oralität. Ethnologische Perspektiven auf die plurimediale Gegenwart* (Marburg: Curupira, 2002).

ya da bir kez daha, melezleşme. Öte yandan, bir süredir, ilk terime ilksel ve kökensel bir öncelik tanıyan Batı kültürünün –yazının üstünlüğünü ileri süren Derrida'nın, ki bizim burada ele almakla uğraşmayacağımız sonsuz sayıda tartışmalar uyandırmış paradoksal yapısökümlerine varana değin– üzerine bina edildiği ikiliklerden biri olan sözellik ile yazı arasındaki keskin ikilik terk edilmiştir.[52] Hiç kuşkusuz, edebiyat eleştirisi üzerine yapılan sözelliğe dair çalışmaların çığır açıcı etkisi unutulmamalı; Homeros gibi, Batı şiirinin mutlak bir arketipini anlamak için okuma-yazma bilmeyen Karadağlı bir ozan-şarkıcıyı dinlemek ya da kaç kültürde ve kaç çağda yazılı metnin kendine yeten kapalılığından uzak (özellikle Afrika'da) açık ve sürece dair bir okumanın yapıldığını ortaya koymak, ötekiliğin, popüler ve marjinal kültürlerin, alt-kültür ve yeraltı ya da basitçe, masal, atasözü ve şarkı gibi daha az kanonik türlerin bir keşfidir sonuçta. Öte yandan bu suçlamaları bir anti-kanona dönüştürmemek ve sözelliği yazınsal iletişimin daha özgün ve değerli bir biçimi olarak almamak gerekir. Kültürel tarihi, büyük teknolojik yeniliklere –Gutenberg öncesi, Gutenberg, elektrikli ve elektronik medyalar– dayandırarak değerlendirmek, fazla Avrupa ve teknoloji merkezli olacağından doğru olmayacaktır. Hiç kuşkusuz, maddi hayatın değişimleri kültür ve edebiyat üzerinde önemli etkilerde bulunmuştur. Değiştirilebilir yazı karakterleriyle baskının keşfedilmesi, metnin çizgisel bir bakış açısından sonsuzca çoğaltılmasına olanak tanıdı; bunun, uzamın yeni bir tasarımıyla ve yeni bir bilimsel akılcılıkla gelişmesi, örtüşmesi boşuna değil, ama bu onların varlığını, yeniden ele alınmalarını ve geri dönmelerini engellemiyor: ensonu, önemli olan teknolojinin toplumsal bakımdan kullanılmasıdır. Eğer tarihsel perspektife uzun süre bakılacak olursa, temelde, çağların büyük kısmının genellikle sözel şiirin yazıya dökülmesi olarak düşünülen[53] ve gayet bütünlüklü bir tasarım sergileyen Homeros'un şiirlerinden başlayarak,[54] sözle yazının sürekli iç içe geçtiği görülür; aynı şey *Chanson de Roland* ya da *Beowulf* gibi epiğin diğer başyapıtları veyahut lirik gibi

52) J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), (Torino: Einaudi, 1971).

53) L. Sbardella bunu başarıyla ve etkili biçimde yerine getiriyor: *Oralità: da Omero ai mass media* (Roma: Carocci, 2006) (sözellik üzerine çalışmalar genellikle bu tekniğin dilsel gelişimini dikkate almaz).

54) Gayet dengeli bir bakış açısı için bkz. L. E. Rossi, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, R. Bianchi Bandinelli (yay. haz.), *Storia e civiltà dei Greci* içinde. I: *Origini e sviluppo della città* (Milano: Bompiani, 1978), s. 73-147.

diğer türler için de söylenebilir (öte yandan saf sözellik, yani eserlerin yazıya dökülmeden oluşturulması ve aktarılması çok nadirdir). Aslında, İskenderiye Helenizmi ve hümanizm (ikincisi hiç kuşkusuz ilkinden esinlenmiştir) gibi sadece çok-yazınsal ve çok-dilli çağlarda, metin-merkezli edebiyatın, metne ayrılmış bölümde gördüğümüz gibi, Aristotelesçi ve erken-yapısalcı yazıyı öne çıkaran bakışına yer ve destek verilmiştir.

Tam da edebiyattaki bu iki düzlemin etkileşimi sayesinde, kimi zaman yitirilmiş kökenin nostaljisi olarak görülebilen sözelliğin bir taklidine çok sık rastlanır: çağrışım veya saf performatif etki. Bu daha İskenderiye şiirinden ve Helenistik romanlardan, daha sonra sözel anlatının yapısal olarak çerçeveye yazıldığı Boccaccio'nun başyapıtından başlayarak kısa öykü olarak güçlü popüler kökleri olan bir türde ortaya çıkar.[55] Benjamin'in sözellik üzerine çalışmalardan çok daha önce belirttiği gibi, bu görüngü, romanın, 20. yüzyılın modernitesine ulaşana kadar (örneğin Döblin'in *Berlin Alexanderplatz*'ında) burjuva kültürünün baskın türü olmasıyla daha da artar.[56] Ayrıca teknolojik gelişmeleri izleyen ABD'de Faulkner'dan rock'a kadar sözellik ile yazının kaynaşması çok belirgindir; bunu en iyi biçimde "alanda" bulunan Alessandro Portelli gibi bir Amerikan uzmanı göstermiştir.[57] Sözellik, böylece, konuşulan dille ve bugün yazarların izledikleri görsel-işitselle bütün melezleşme, ya da aralarındaki tamamen farklı ve kesinlikle çok önemli olan görüngüler ve yapmalar düşünülecek olursa, edebiyat festivalleri, epik şiirlerin tümünün topluluk içinde okunması, ozan-şarkıcıların tiyatrosu (Baliani, Celestini, Paolini) ya da Alessandro Baricco'nun *İlyada*'sı ve Benigni'nin *Dante*'si gibi, herkesin ona vermek istediği değer ne olursa olsun, çağdaş estetik alanında da anahtar sözcüğe dönüştü.

Sözellik hep canlı bir performans, bir edimdir. Bu kavram ve "performatif" ve "performatiflik" gibi onun türevleri, son yıllarda neredeyse bir slogana

55) Krş. G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile* (Napoli: Liguori, 2006); ayrıca krş. G. Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, A. Asor Rosa (yay. haz.), *La letteratura italiana* içinde. I: *Il letterato e le istituzioni*, II: *Produzione e consumo* (Torino: Einaudi, 1983), s. 25-101; R. Morabito, *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria* (Roma: Bulzoni, 1984).
56) W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (1936), A.g.e., *Angelus Novus*, (Torino: Einaudi, 2006).
57) A. Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America* (Roma: Manifestolibri, 1992).

dönüşerek ve yeni bir eleştiri alanı olan *performance studies*'e hayat veren inanılmaz bir gelişme gösterdi. Bunun öncülleri ve uygulamaları öyle çok ki: spor, sanat, siyaset, din, kültürel gelişmeler, etnografik ve yorumbilimsel uygulamalar, eleştirel edimler. Ancak bu, bu kavramın pek çok dala ayrıldığı ve kendine has özelliğini yitirdiği anlamına gelmiyor. Bugün performans denildiğinde ritüelleşmiş, koşullanmış, bir rolün oynanmasıyla, bir oyuna katılmakla belirlenmiş (diğer dillerde birleşmiş iki kavram: *play, Spiel*) her tür davranış düşünülüyor. İnsanoğlu (ama aynı zamanda hayvanlar da) ritleri çeşitlendirip tekrarlayarak belleklerini korur ve zorlukların üstesinden gelirler. *Camp* konusunda gördüğümüz gibi, bu tiyatro dilinin estetik ve yazınsal kuramı etkilediği durumlardan biridir: "Dünya bir sahnedir" metaforunun değişkelerinden biri.[58] Bunun kuramsal öncülleri de çoktur: Edimsöz kuramında (*speech act theory*) ve Austin'in bakışında yetke sahibi resmi bir figürün dile getirdiği "açık bir baştan çıkarmanın ilanı" gibi performatif bir ifade, bir eylem de sergiler; tiyatro yönetmeni Richard Schechner'in kuramına göre ise performans, zamanın ve nesnelerin değerlendirilmesine özel bir değer biçmeyen, maddi eşyaların üretiminde sonlanmayan bir tür ritüellik gibi ortaya çıkar; antropolojik ve etnografik tarihsel bulguların yorumlanması bir bakıma performanstır; Erwin Goffman'ın sosyolojisi ise, gündelik yaşam pratiklerini rollerin prova edilmesi gibi okur; ensonu Judith Butler'ın *queer* kuramında cinsel kimlik, orijinalle kopya, özselle ilineksel, özgünlükle taklidin arasındaki farklılıkları aşan bir performatif edimdir; öyle bir performatiflik ki, bunun cinsel davranışları tanımlamaktansa üreten halihazırdaki söylemsel yapıyla belirlendiği için hem edilgen olduğu, hem de baskın modellerin altını oyup parodisini yapmasıyla etkin ve bilinçli olduğu söylenebilir.[59]

Bu noktada, başat Alman tiyatro bilimcisi Erika Fischer-Lichte'nın, sonsuz bir süreçselliği; bedenselliği; temsile değil eyleme dönüşen sözü; son performansa bağlı, eleştirmen gibi, halkın duygusal katılımını öne çıkaran performatif estetiği ileri sürmesi şaşırtıcı değildir.[60] Bu kategoriye gire-

58) Krş. Neumann, Pross ve Wildgruber (yay. haz.), *Szenographien*, a.e.
59) Krş. R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (2002), (New York: Routledge, 2006); J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"* (1993), (Milano: Feltrinelli, 1996); Ead., *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (New York-Londra: Routledge, 1997).
60) E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005).

bilen pek çok sanatsal ve yazınsal fenomen vardır: *logos*'u yıkıp parçalamasıyla, sözde post-dramatik tiyatro (ünlü bir örnek vermek gerekirse Heiner Müller): ilk başta sözel, filme alınmış ve fotoğraflanmış kayıtlarının bulunması gereken, yazarın yaşamı beden sanatı performansı gibi sergilediği, tamamlanmamış, zor ve anormal toptan-sanat yapıtı.[61] *Petrolio* ile birlikte, günümüz üst-romanlarının pek çok örneğini buna dahil edebiliriz.[62] Bunların tamamı yeni örnekler değil, ama bugün yeni bir güç kazanmıştır: günümüz estetiği ürüne karşılık üretimi, dizgeye göre süreci her zamankinden daha fazla öne çıkarıyor.

Söz / Görüntü

Bu kısmın başlığı olan iki anahtar sözcük, bizim bakış açımıza göre benzeri olmayan, ne uyuşmaz ne de birbirine benzer kavramlar. Aslında, söz ve görüntü, tarih boyunca ideolojik bakımdan da pek çok kez ele alınmıştır; pek çok kıyamet savlayan düşünür, hâlâ görüntü uygarlığının medyatik gücü düşünüldüğünde edebiyatın ortadan kaybolma tehlikesi altında olduğundan yakınıyor. Oysa birazdan göreceğimiz gibi günümüz kültür ve estetiği, sözle görüntü, dolayısıyla sözellik/yazı ve benzeri gibi açık bir ikiliğin olduğu her durumda bunların aralarındaki etkileşimi artırıyor. Ancak öncelikle biraz geri gitmemiz gerekiyor.

Antik Çağ'dan bu yana, Yunan şair Simonides'ten Horatius'un yüzyıllar boyunca büyük bir başarıya sahip olan ve sanat yapıtını (*ekphrasis*) daha minör ama belirleyici olarak tanımlayan bir yazınsal türde de yankı bulan *ut pictura poësis* sözüne kadar, iki kardeş sanat, resim ve şiir üzerine uzun uzun düşünülmüştür (betimleyici bir temsil niteliği olmadığından müziğin ayrı bir yeri vardır). Birinci bölümde gördüğümüz gibi, estetik tarihinin önemli anlarından birinde, *Laokoon*'da iki alan arasındaki kesin ayrımı Lessing belirlemiştir: uzamın ve anlık figüratif temsilin sanatı olarak resim ile zamanın ve çizgisel anlatının sanatı olarak şiir. Onun eseri dillerin

61) Bu bağlamda bkz. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), özellikle s. 127-131.
62) İtalyan edebiyatında bu konuyla ilgili olarak krş. N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, (Floransa: Società Editrice Fiorentina, 2007).

saf ayrımı için bir örnek oluşturur; modernizmi çağında (Babbitt), soyut dönemde (Greenberg) ya da hatta sesli film üzerine kuşkuları dile getirmek için (Arnheim) başka *Laokoon*'lar yazılması boşuna değil.[63] Ama yine de, uzamı ve zamanı, bu denli net biçimde, algının her adımında belleğimizde ve sanatsal dillerde doğrudan doğruya kaynaşan iki kategoriyi birbirinden ayırmak zordur. Geçtiğimiz günlerde, Georges Didi-Huberman, ikonolojinin kurucusu Aby Warburg'la etkili diyaloğunda görüntünün nasıl kendi karmaşık, çok-ritimli, bilinçdışı hayatta kalmalardan ve doğaçlama geri dönüşlerden oluşmuş bir zamansallığı olduğunu göstermiştir.[64] Kültürümüz kendine has bir "görsel dönemeç" (dilsel dönüm noktasını izleyerek) yaşadıktan sonra Lessing'in öne sürdüğü düşünceler ideolojik matrisi bunlarla açığa vurana dek kuvvetle tartışılmıştır. *Laokoon*'da köklü Batı kültüründe görüntüyü güzelliğin ve kadınsılığın eksenine yerleştiren, sözü ise erilin ve yücenin belagatine veren doğal bir ürün gibi gören bir eğilim vardır; Lessing'de bu iki kutbun, W. J. T. Mitchell'in gösterdiği gibi, Fransız karşıtı tavrında önemli bir yeri vardır. Mitchell'in başını çektiği *visual studies*'in gündeminin merkezinde ise görüntü kültürü fikrinin zıttı bulunur:[65] Günümüzde her yere yayılan görsellik boyutu (görüntünün biyolojik verisinden farklı) derinlemesine nüfuz edebilmek için diğer disiplinlerle işbirliğine girmelidir.[66] Bu durumda da görüntüye aşırı düşkünlüğün ya da ondan nefret etmenin iki ucundan kaçınmak gerekiyor: medya-hayranlığı ya da ikonoklazm, simulakr eleştirisiyle Baudrillard gibi başat köktenci düşünürlerde geri dönmüş, ikonofobi ise hep bir dışlamanın retoriği olarak kalmıştır:

63) I. Babbitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, (Boston: Houghton Mifflin, 1910); C. Greenberg, *Toward a Newer Laocoon*, "Partisan Review" içinde, 7, 1940, s. 296-310; R. Arnheim, *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms* (1938), A.g.e., *Kritiken und Aufsätze zum Film* içinde, yay. haz. H.G. Diederichs (Münih-Viyana: Hanser, 1977), s. 81-112; ayrıca krş. multimedyadaki göstergeleri bakımından anti-Laokoon M. Franz vd. (yay. haz.), *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, (Berlin: Akademie, 2007).

64) G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2004), (Torino: Bollati Boringhieri, 2006), antropoloji (Tylor), psikiyatri (Binswanger), felsefe (Nietzsche), tarih (Burckhardt), ayrıca Darwin ve Freud'un anahtar kavramlarıyla benzer bir izlek taşıyor.

65) W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago-Londra: The University of Chicago Press, 1986), s. 110.

66) Genel bir bakış için bkz. J. A. Walker ve S. Chaplin, *Visual Culture. An Introduction* (Manchester-New York: Manchester University Press, 1997); N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale* (2000), (Roma, Meltemi, 2005); M. Cometa (yay. haz.), *Dizionario degli studi culturali*, a.e.

> İdol, basitçe, (bize göre) *ötekinin* gereğinden değerli bulduğu bir imgedir: paganların, ilkellerin, çocukların ve aptal kadınların, Papacıların ve ideologların (onların ideolojileri vardır, *bizim* siyasi felsefemiz), paraya tapan kapitalistlerin, oysa biz "gerçek zenginliği" değerli buluruz.[67]

Söz ve görüntü, zamanla uzam, anlatıyla tanımlama arasındaki etkileşim uzun bir geçmişe sahip: *İlyada*'dan başlayarak, görünür verinin serbestçe anlatıya aktarıldığı Akhilleus'un kalkanının *ekphrasis*'inden başlayarak, Homeros'tan sonra İskenderiye şiiri ve Helenistik roman bu tekniği figür betimlemeye göre daha kuvvetle öne çıkardı: Barok çağda da geri dönecek olan saf bir betimciliğe doğru (örneğin Marino'nun *Galleria*'sı), ama hep bir kavrama, bu zorlu retorik denemenin saf olmayan, *enargheia* (betimlemeci gizilgüç) kavramına ve yücenin dinamiklerine bağlı düşünceyle birlikte evrildi. Son zamanlarda *ekphrasis* üzerine çalışmalar, ayrıntılı bir incelemeden kaçınan ve sonsuz edim olarak algılama fikrine dayanan yaratıcı ve çağrışımsal bir eleştiri yapan Diderot, Baudelaire, Ruskin, Proust, Woolf, Rilke gibi yazar-eleştirmenlere ayrıcalık tanımaya yönelik güçlü bir itki duyuluyor.[68]

Bugün görselliğin ve multimedyanın baskın meydan okumalarını kabul eden edebiyat da bu çizgiyi izliyor. Eğer modernist roman farklı figüratif eserlerin farklı stratejilerini kullanarak bir ressam olabiliyorsa, postmodernin diğer medyalarla kaynaşması daha da belirgindir: fotoğraf, sinema, televizyon, videoklip, video oyunları, internet edebiyatın yeniden keşfet-

67) Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, a.e., s. 113; genel olarak çağdaş Fransız felsefesinde ve kuramında görüntünün değersizleştirilmesine ilişkin krş. M. Jay, *Downcasts Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1994). Buna karşılık, algılamanın yaratıcılığı ve determinizm ve indeterminizm arasındaki farkın diyalektiği üzerine düşünceleri için bkz. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi* (Roma-Bari: Laterza, 2005).

68) Krş. M. Krieger, *EKPHRASIS. The Illusion of Natural Sign* (Baltimore, Md.-Londra: The Johns Hopkins University Press, 1992); G. Boehm ve H. Pfotenhauer (yay. haz.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (Münih: Fink, 1995); A. K. Wettlaufer, *In the Mind's Eye. The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin* (Amsterdam-New York: Rodopi, 2003); vaatkâr bir çalışma için bkz. M. Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann* (Roma: Meltemi, 2005); ayrıca bkz. V. Woolf, *Immagini/pictures*, çeviri, gözden geçirme ve giriş: F. De Giovanni, (Napoli: Liguori, 2002).

tiği ve melezleştiği ayrıcalıklı temalar haline geldi.[69] Bu, öncelikle 20. yüzyılı belirleyen ve –Wagner'in toptan sanat yapıtının mirasçısı tarihi avangardlarda ve bugün medyalararasıyla bir kez daha gündeme gelen kavram– mükemmel bir dil olan sinema için geçerlidir. İki sanat arasındaki ilişkiler, gereğinden fazla kolaycılıkla, yazınsal eserlerin ekrana uyarlanmasına sadık kalınması gereğiyle sınırlandığından sıkıntılı olmuştur. Çağdaş anlatıda sinema, sadece öncelikli bir tema olmakla kalmıyor: hızlı montajlar öneren anlatımcı zamanları ve teknikleri etkileyerek, DVD ve bilgisayarların (Vincente Maggitti'nin geçtiğimiz günlerde özellikle Puig, Marías, Coover ve Viel üzerine odaklanarak ele aldığı bu konuya dair eserinde gösterdiği gibi) yeni destekleri sayesinde, takıntılı ve parçalı bir alımlama kipliği uyandırarak, göndermelerin ve izleyicinin sinema belleğine güvenerek sürekli alıntıların nesnesi haline geliyor.[70] Benzer gözlemler, 19. yüzyılın benzer bir yordamı, güncel estetiğin her zamankinden fazla içinde olan fotoğraf için de geçerlidir.[71] İki sanat arasındaki karşılaşma fotoğrafçıların ve romancıların (Brassaï ve Breton, Evans ve Agee, Ghirri ve Celati, ve diğerleri) ortak çalışmalarında ve metinle görüntü arasında karmaşık bir kontaminasyon yaratan kitapların üretiminde kendini göstermiştir: Benjamin'in *Pasajlar*'ı, Warburg'un *Atlante Mnemosyne*'si (ikisinin de tamamlanmamış olması boşuna değil), genellikle gözüpek ve beklenmedik, özellikle hep çok-yüzlü bir hayale uygun çağrışımlar uyandırarak sinematografik montaj, Kübist kolaj, görsel şiir tekniklerini kullanan görsel kültür üzerine araştırma yapan ideal örneklerdir. Bu eğilimi en iyi biçimde açıklayan yazar Sebald'dır; hiç de basit illüstrasyonlar olmayan, Christian Boltanski'nin enstalasyonlarını çağrıştıran hüzün ve ölüm imalarıyla yüklü siyah-beyaz fotoğraflara yer verdiği etkileyici eseri *Austerlitz*, bir dizi karşılaşmaya, anlatıya, hatıraya ve özellikle bir Yahudi çocuğun

69) M. Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel. James, Lawrence, and Woolf* (Princeton: Princeton University Press, 1985).

70) V. Maggitti, *Lo schermo fra le righe* (Napoli: Liguori, 2007); Modernizmin uygulamaları da karmaşık ve çok çelişkiliydi: P. Adams Sitney, *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* (New York: Columbia University Press, 1990); ayrıca krş. M. Colombi ve S. Esposito (yay. haz.), *L'immagine ripresa in parola. Cinema, letteratura e altre visioni*, giriş: M. Fusillo (Roma: Meltemi, 2008).

71) Krş. S. Albertazzi ve F. Amigoni (yay. haz.), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori* (Roma: Meltemi, 2008); ayrıca bkz. A. Dolfi, *Letteratura e fotografia*, 2 cilt (Roma: Bulzoni, 2005-2007).

Soykırımın hemen ardından Avrupa'da yaptığı yolculuğa adanmıştı.[72] Söz ve görüntü, kişisel bellek ve halkın tarihi, zaman ve uzam böylece açıklanamaz biçimde iç içe geçiyormuş gibi görünür.

Pastiş / Remake

Edebiyatın aslında bir alıntılar mozaiği olduğu artık üzerinde uzlaşılmış bir konudur: Julia Kristeva'nın metinlerarasılık terimiyle, Bakhtin'in roman estetiğindeki diyalogculuğu püskürttüğü 70'lerden başlayarak en azından.[73] Aslında, bu, romantik orijinallik mitinin sona erdiği zamandan beridir edinilmiş bir onamadan başka bir şey değil: asla hiçbir şeyden üretilmemiştir, özellikle dil gibi çok-katlı bir enstrüman kullanıldığında bile (bütün dil türleri, sadece sözlü olanlar değil). Aslında metinlerarasılık etiketi, özellikle klasik filolojiye hâkim olan tartışma gibi (belirleyici bir ölçüt olmadan benzer adımlar atma ve hesaplaşmaya girme çabası) çok köhne değilse de, eski eleştiri pratiklerine bir kat cila atmaktan ibaret. Oysa günümüz estetiğini belirleyen metinlerarasılığın hangi türde olduğunu sormak daha ilgi çekici olabilir – ve yanıt, minör bir türden (en azından yazınsal geleneğimize göre minör), 60'larda ve 70'lerde geçmişin tarzlarıyla bir oyun olduğu düşünülen ve genç Proust'un incelikle uyguladığı pastişten geliyor; oysa orijinallik fetişini ya da etkilenme kaygısını dert etmeyen Japon kültürü gibi başka kültürlere baktığımızda *tanka*'nın Ortaçağ şiirinin anıştırmalı değişkesinde (*honkadori*) dizgesel bir kullanım buluyoruz.[74]

İkinci dereceden edebiyat üzerine artık genel kural kabul edilmiş yapıtı *Palinsesti*'de Genette, tek bir metnin parodisi ve pastişi arasında belir-

72) Aslında, edebiyatta ve görsel sanatlarda büyülenme ve suçluluk duygusu arasındaki belirsizlikle oynayan, çok sık rastlanan bir konudur: L. Maurer, *Imaginative Discourses of Self and Culture in Literature and Painting*, L. Maurer ve R. Hillman (yay. haz.), *Reading Images Viewing Texts. Crossdisciplinary Perspectives/Lire les images, voir les textes. Perspectives pluridisciplinaires* içinde (Bern: Lang, 2006), s. 163-182, Tournier, Kiefer ve Boltanski'nin eserleri dikkate alınıyor.

73) J. Kristeva, *Σεμειωτικη. Ricerche per una semionalisi* (1969), (Milano: Feltrinelli, 1978); ve *üstte* bölüm II, par. 6.

74) Krş. D. Suvin, *Against Originals: "Honkadori" and the Horizon of Pastiche*, P. Mildonian (yay. haz.), *Parodia, Pastiche, Mimetismo* içinde (Roma: Bulzoni, 1997), s. 65-80; ayrıca bkz. M. Centanni (yay. haz.), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica* (Milano: Bruno Mondadori, 2005).

gin bir ayrım yapar (iki teknik genellikle karıştırılır ya da üst üste biner; hatta *parostiş* terimini ortaya koyacak biçimde birleşir); oysa ikincisi, bir türün, tarzın, bir metin dizisinin imitasyonunda, aşağı konulara ve günlük hayata dair kanonik epiğin diline uygulanan sahte-kahramanlık gibidir (*Batracomiomachia*'dan *[Kurbağalarla Farelerin Savaşı]* / *Secchia rapita*'ya *[Çalınan Kova]* kadar).[75] Bu ikilikten yola çıkan Jameson pastişi postmodernin, yani yazarla okur arasında ortak bir normun olmadığı ama dillerin sonsuz bir çoğulluğunun bulunduğu bir çağın tipik türü olarak tanımlar; parodinin artık olanaklı olmadığı, çünkü galebe çalan ve kendine mal etme ve saygı edimiyle alçalabilen güçlü bir bireysel tarzın olmadığı, orijinalle kopya arasında belirgin bir ayrımın olmadığı, binlerce yüzeysel ve alıntı oyunuyla yapılmış, sadece kişisel olmayan bir dilin var olduğu bir çağın.[76] Dolayısıyla, tarihsel olarak, pastişin asıl anlamlarından birinin figüratif sanatlar alanında ortaya çıkması ve ne orijinal ne de kopya olması boşuna değil.[77] Bununla, daha önce karşılaştığımız ve 20. yüzyılın nitelikleri arasında bulunan diğer görüngülerle bir çırpıda paralellikler kurulabilir: brikolaj, montaj, kolaj ve alegori. Bütün bu uygulamalar, daha akıcı, dengesiz ve genel olarak hep geçici bir eğilimi olan metinsellik biçimi üreten internetin büyük ağında önemli bir işlev üstleniyor. Böylece 20. yüzyılın başında Anatole France'ın edebiyatın kişisel ve satın alınabilir olmadığı bir çağa gözyaşı dökerek övgüler düzdüğü modern yazınsal sahiplenme kavramı, onun *pendant* [birebir] olumsuzu olan çalıntı kavramıyla beraber zayıflamıştı.[78] Bu eğilimi, Macar Péter Esterházy kapsamlı eseri *Harmo-*

75) G. Genette, *Palinsesti* (1982), (Torino: Einaudi, 1997); ayrıca krş. W. Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche* (Münih: Fink, 1978), ve C. Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico* (Pisa: Nistri-Lischi, 1997); L. Hutcheon'un postmodern kuramında [*A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York-Londra: Methuen, 1985)], farklılaşmaya, kritik uzaklığa, bağlamın değişmesine dayanan her yeniden yazmanın dahil olduğu parodi muğlak bir kavrama dönüşür; pastişten sadece daha az taklitçi ve daha iki-dilli olmasıyla ayrılır (onun verdiği pek çok örnek durum pastişe giriyor: Brecht-Weill, De Palma, Greenaway, Picasso).

76) F. Jameson, *Il postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), yazarın İtalyanca baskıya önsözü; sonsöz: D. Giglioli (Roma: Fazi, 2007); önemli eleştirileri için ayrıca bkz. S. Kemp, *"Parler une langue morte": Fredric Jameson et le pastiche postmoderne*, C. Dousteyssier-Khoze ve F. Place-Verghnes (yay. haz.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* içinde (Oxford: Lang, 2006), s. 313-320, özellikle Robbe-Grillet ve Simon üzerine örnekler dikkate değer.

77) Krş. I. Hoesterey, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2001), bölüm I.

78) A. France, *Apologie pour le plagiat*, A.g.e., *La Vie littéraire* içinde (Paris: Calmann-Lévy, s.d.), cilt IV ("Le Temps" için haberler, 1887-1893), s. 156-176; krş. A. Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche Parodie Collage* (Paris: Nathan, 1996).

nia caelestis'te *[Göksel Uyum]* derinlemesine inceler: ailesinin, babasının takıntılı varlığıyla belirlenmiş yüzyılları aşan öyküsü – dizgeli biçimde hâlâ utanç verici olduğu düşünülen (oysa çalıntı pratiği zihinsel tembellikten ya da uzgörü eksikliğinden ileri gelir) orijinallik ve yetkeciliğin postmodern reddi adına alıntılardan, daha önceki metinlerden, belgelerden alınma (geç antikitede *centone* denilen teknikten pek farklı olmayan) kalıplardan oluşur.[79]

Jameson'ın Marksist yaklaşımında varlığını sürdüren küçümseyici tanımlar bir yana bırakılırsa, pastişin bütün çağdaş sanatlar için temel önemde bir tür olduğu kolaylıkla söylenebilir: Modernizmin katı gelenekleri düşünüldüğünde daha da özgürleştirici olabilen postmodern felsefedeki (Derrida ve Foucault) başat yeniden yazma kavramıyla büyük bir uyum içinde olan kültürel bir uygulama. Ingeborg Hoesterey, çeşitli sanatları bir araya getirdiği karşılaştırmalı yapıtında bunu savunuyor:[80] Görsel sanatlar (Jeff Koons'un Barok *kitsch*'lerinden Paolini'nin kavramcılığına, Mariani'nin Neo-Klasizminden Stirling'in alıntısal mimarisine değin), müzik (Prokofiev ve Bernstein, ama pastiş biçiminde beste yapanların en iyi örnekleri Ravel'i ve özellikle Stravinsky'yi ekleyeceğim, bu arada çağdaşlar arasında da Battistelli ya da *border music*), sinema (Ridley Scott'un *Blade Runner*'ı, Handke-Wenders'ın *Arzunun Kanatları*, von Trier'in *Europa*'sı, Jarman'ın *Caravaggio*'su, özellikle Peter Greenaway'in gerçek bir toptan sanat eseri olan *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Âşığı*), reklamlar ve pop performansları (Sting, Madonna, Bob Wilson ve Tom Waits). Edebiyattaki örneklerine bakacak olursak, daha önce üstünden geçtiğimiz çeşitli kategorileri anabiliriz: postmodern pastiş, biyografik anlatı geleneğinden farklı olarak, hep tutarsızlığa, gerçekle kurgu arasındaki bulaşmaya, melezleşmeye yatkındır; Antonio Prete'nin söylediği gibi, temel olarak anlam yokluğuna, *vanitas*'ın gölgesine gönderen, dolayısıyla Borges'in kurgu denemeleriyle ortaya koyduğu 20. yüzyıl yazarını yadsıyan, zirvesine Leopardi'nin *Operette morali* eseriyle ulaştığı bilimsel-benzeri kurgularıyla 18. yüzyıl bilgin oyunundan –apok-

79) P. Esterházy, *Harmonia Caelestis* (2000), (Milano: Feltrinelli, 2003); İtalyanca baskısında İngilizce baskısında olduğu gibi, yasal sorunlardan kaçınmak için çalıntı yapılmış yazarların bir listesine yer verilmiştir; krş. J. Neubauer, *Quanto è scandaloso il plagio?* R. Carbotti (yay. haz.), *Scandalo* içinde (Floransa: Le Monnier, 2009).
80) Hoesterey, *Pastiche*, a.e.

rif olmayan, var olmayan dillerden çeviriler, anonimler, değişkeler, atıflar, alegoriler– gelme bir kültürel çizgi de vardır.[81] Postmodern pastişlerde sık sık vurgulanan uyumsuzluğun ve paradoksun bir tekniğini buluruz: Thomas Bernhard'ın *Goethe muore*'sinde *[Goethe Ölüyor]* Wittgenstein'la tanışmak isteyen bir Goethe vardır; Ovidius'un *Dönüşümler*'i Ransmayr'ın *Son Dünya*'sında hayal edilen imparatorluk Roma'sının görselliğinde ekrana yansır; gizilgüçlüğün ve karşı-olgusallığın şiiri de elbette: 1930 yılında Académie Française'e giren Rimbaud, Dominique Noguez'nin *Tre Rimbaud*'sunda *[Üç Rimbaud]* Katolik dinini benimser ve Claudel'in kız kardeşiyle evlenir; Naturalist Stephen Crane'in yazmış olabileceği ve Edmund White'ın *Hotel de Dream*'de yeniden canlandırdığı gey fahişe üzerine roman.[82] Bu durumlarda pastiş, 19. yüzyıl şiirlerini yeniden yazmanın yanında, Victoria dönemi toplumuna ve onun gizli yanlarına ilişkin bir kitap da yazan Antonia Byatt'ın *Possessione*'sinde *[Ele Geçirme]* olduğu gibi önemli bir performansa dönüşür.[83] Öte yandan, *camp*'in parlak eleştirmeni, son kitabını pastişe adayan Richard Dyer'ın önerisini izleyerek sinemaya geçelim.[84] Todd Haynes'in *Lontano dal paradiso*'su *[Cennetten Uzak]*, 1950'lerde homoseksüellik ve beyaz bir kadınla Afro-Amerikalı bir adamın aşkı gibi asla açıkça yüzleşilmeyen konulara uyarlayarak Douglas Sirk'ün melodramatik sineması üzerine ayrıntılı bir yeniden yazmadır.

Tam da (çok sayıda değişkesi olan ve en azından 1950'lerin altın çağında senaryolarda sık sık pastişi kullanan) sinemadan buna gayet yakın bir kavram doğar: *remake*.[85] Bunu kısmen kabul etmek, terim genellikle aynı yazınsal eserin adaptasyonlarını ve uyarlamalarını betimlemek için kullanılsa da, yeni bir izleyici kitlesinin gereksinimi için yeniden adapte edilen yakın

81) A. Prete, *"Scir detarnegöl bara letzafra". Sulla biblioteca fantastica di Leopardi*, Mildonian (yay. haz.), *Parodia Pastiche Mimetismo* içinde, a.e., s. 143-150; ayrıca krş. V. Houdart-Mérot, *Le pastiche du genre entre feinte et réfléxivité*, Dousteyssier-Khoze ve Place-Verghnes (yay. haz.), *Poétiques de la parodie et du pastiche* içinde, a.e., s. 289-297, Borges, Quignard, Noguez ve Michon'da üst-yazınsal pastiş üzerine.

82) İtalyanca baskısı henüz piyasaya çıktı (Roma: Playground, 2008).

83) Krş. J. Neubauer, *Uncanny Pastiche: A. S. Byatt's "Possession"*, Mildonian (yay. haz.), *Parodia Pastiche Mimetismo* içinde, a.e., s. 383-392.

84) R. Dyer, *Pastiche* (New York-Londra: Routledge, 2007).

85) Krş. J. Garncarz, *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*, (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1992), örneğin Almanya'da Casablanca'nın çeşitli değişkeleri mevcuttur; 1950'lerden önceki versiyonların hiçbirinde Nazizmden söz edilmez; H. Mandelbaum ve E. Myers, *Forties Screen Style. A Celebration of High Pastiche in Hollywood* (New York: St. Martin's Press, 1989) mükemmel fotoğraflarıyla da dikkate değer.

tarihli bir filmin yeniden yapımı anlamına geliyor. Antonio Costa'nın belirttiği gibi *remake* estetiğinde *styling*'e, elden geçirmeye dair bir şeyler var; stilleri sürekli olarak yenileme zorunluluğu; öte yandan eski medyalarda olduğu gibi (müzik, televizyon, video oyunları) yenilerde de yerine geçebilirlik, neredeyse takıntılı, baskın bir izlek.[86] *Remix-remake* kavramı, çağdaş sanatların geçmişle arasındaki çifte bağı böylece ortaya koymuş oluyor: bir yandan ikon, kült nesnesi fetiş olduğu ölçüde takıntılı bir mevcudiyet, öte yandan etkinleştirilebilen, bozulabilen ve yeniden yapılabilen bir materyal. Bu yaklaşımların ilki (ne ki hep etkileşim içinde) kışkırtıcı biçimde 1998 yılında Gus van Sant'ın kült filmlerden birine adadığı kaligrafik *remake*'te açıkça görülür: *Sapık*; bunun üç *sequel* ve üç pastişten oluşması boşuna değildir; ayrıca video sanatçısı Douglas Gordon'ın enstalasyonu *24 Hour Psycho*'da (1993) film, izleyiciyi alımlama mekanizmaları üzerine düşünmeye iterek bir gün boyunca ağır çekimde gösterilir.[87]

Pastiş için günümüz beğenisi, kendinden önceki edebiyatın (çok eski bir yankı, sanki Aiskhylos Homeros'un ziyafetinin artıklarıyla bir şeyler yapmayı doğru bulurmuş gibi), her şeyi hepçil ve kişilerüstü bir şimdiye götüren bir çağın anlamlı bir okumasından başka bir şey değildir. Bütün bunlar kısmen doğru olabilir, ancak Freud, Girard ve Deleuze'ün farklı bakış açılarından gösterdiği gibi tekrarlamanın ve yansılamanın zevkini de unutmamak gerekir. Her yazma bir yeniden yazmadır: bunu bize oto-parodi, oto-pastiş ve *auto-remake* olarak kendi kendilerini yeniden yapan ender sanatçıların durumu gösterir; hayli çeşitli ama sıradışı örneklerden ikisi *Alla maniera di Paul Verlaine*'i *[Paul Verlaine'in Tarzıyla]* yazan Paul Verlaine ile gençlik filmi *Çok Şey Bilen Adam*'ı yeniden çeken Alfred Hitchcock'tur.[88]

86) A. Costa, *Questa storia non è finita*, AA.VV., *Estetica del remake* içinde, "Cinema e Cinema"nın özel sayısı, 39, 1984, s. 21; ayrıca bkz. G. E. Bussi ve D. Chiaro (yay. haz.), *Letteratura e cinema. Il Remake* (Bologna: Clueb, 1999), burada hem Bussi'nin hem de F. La Polla'nın girişleri *(Parlare a Ninotchka, ovvero: quale Remake*, s. 23-30) tanımlama sorunları üzerinde duruyor; F. Ballero, *L'estetica cinematografica del remake* (Roma: Aracne, 2007); ve özellikle çeşitli yordamlar *(media)* için N. Dusi ve L. Speziante (yay. haz.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (Roma: Meltemi, 2007).

87) Krş. A. Zanger, *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), bölüm I.

88) Krş. A. Loiseleur, *Paul Verlaine à la manière de Paul Verlaine*, Dousteyssier-Khoze ve Place-Verghnes (yay. haz.), *Poétiques de la parodie et du pastiche* içinde, a.e.; D. Chiaro, *Two Men who Knew Too Much: Hitchcock Remakes Hitchcock*, Bussi ve Chiaro (yay. haz.), *Letteratura e cinema. Il Remake* içinde, a.e., s. 161-174.

Günümüze odaklanmak için görsel dönemecin dışında uzamsal dönemeçten de (*spatial turn*) söz edelim: birbirine paralel ama yine de örtüşmeyen iki görüngü. İster coğrafyacı Soja ister Jameson olsun, kitaplarında, uzamı çoğunlukla, Modernizmde baskın olan zamanın yerini alan postmodernin ana kategorisi olarak düşünmüşlerdir.[89] Aslında, Modernizmde uzam önemlidir, hararetli tartışmalara yol açan öncü bir metinde, J. Frank modernist romanın baskın formülünü, çizgisel zamanı durdurmaktan, onu uzamsallaştırmaktan ve böylece anlık ve stereoskopik bir bakışa ulaşmaktan ibaret "uzamsal biçim" olarak tanımlamıştı; çok sayıda başarısız girişimin ardından elde edilen bakış açısı, *Bulunmuş Zaman*'da *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatıcısı, ya da Joyce'un *Ulysses*'de varsaydığı bütün bir Dublin gününe eşlik etmesi gereken okuyucu, ya da Djuna Barnes'ın *Nightwood* gibi daha köktenci bir yapıttan gelen okur.[90]

Geçtiğimiz son onyıllarda uzam nosyonunun (sadece yazınsal değil) köktenci biçimde dönüştüğü, çağdaşlığın gözlemlenebildiği, ayrıcalıklı bir bakış haline geldiği kuşkusuz doğrudur. Bu, artık nesneler ve kişilerle doldurulan boş bir kategori değil, temelde eylemi üreten anlatımcı bir unsur; jeokritiğin başat temsilcilerinden Bertrand Westphal'in önerdiği gibi, içinde, bilgilerin ve görüntülerin, duyumsal ve duygusal algıların, yaşanmış deneyimlerin ve belirleyici göçlerin sürekli akışının örtüştüğü "çok-odaklı" bir boyuttur.[91] "Akışkan" çağdaş toplum, gittikçe daha çok hiper-hareket kabiliyetiyle tanımlanırken, uzamı yeni kategorilere ayak uydurmakta güçlük çekiyor gibi görünüyor; ne ki akla hemen Deleuze-

89) E. W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Londra-New York: Verso, 1989); Jameson, *Il postmodernismo*, a.e. Kuramsal sorun üzerine krş. M. Spanu (yay. haz.), *Spazio* (Torino: Lindau, 2002); M. C. Ropars-Wuillemieur, *Écrire l'espace* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002); G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni* (Roma: Carocci, 2008), giriş; ayrıca krş. V. Demuth, *Topische Ästhetik. Körperwelten, Kunsträume, Cyberspace* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002).

90) J. Frank, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick, N.J.-Londra: Rutgers University Press, 1991), 1945 tarihli ilk yapıta ek olarak, tarihin ve Faşizmin reddi olarak siyasi nosyonları tartışan (Shattuck, Kermode) eleştirmenlere bir karşılık; senkronik incelemenin yapısal modellerine dair bir uygulama. Medyalar arası diğer uygulamalar ve daha ileri tartışmalar için bkz. J. R. Smitten ve A. Daghistany (yay. haz.), *Spatial Form in Narrative*, giriş: J. Frank (Ithaca, N.Y.-Londra: Cornell University Press, 1981).

91) B. Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace* (Paris: Minuit, 2007), s. 198-199.

Guattari ve Rosi Braidotti'nin yeni bir öznelliği benimseyen merkezden kopmuş ve topraksız felsefeleri çok-merkezcilik ve yersiz yurtsuzluk,[92] ya da Foucault'nun karşı uzam, gerçekliğin diğer uzamlarında ortaya çıkmış ve dengeye ulaşmış, neredeyse gerçekleşmiş bir ütopya olarak tanımladığı heteropya[93] geliyor. Bugün bir bilmenin anlamı, çizgisel olmadığından, gerçekliğin karmaşıklığına hükmetmek de amaçlanmadığı için (bu bölüm de aslında benzer bir seçimin ürünüdür) haritaların ve planların tercih edilmesi boşuna değil.

Yazınsal eleştiri alanında uzam kavramının giderek artan parçalanması düşünüldüğünde bütün bunların hepsi birbirinden çok farklı ve çok çeşitli bir dizi yaklaşımla ortaya çıkıyor, ama ortak noktaları yazarlarına ve dillerine değil, alana odaklı, "jeo-merkezli" olmalarıdır. Dionisotti İtalyan edebiyatının tarihsel coğrafyasını güçlendiriyor ve uyguluyordu; Franco Moretti, roman üzerine çalışmalarında, toplumsal ve sembolik değerler bakımından zengin uzamsal ilişkiler ağını görselleştiren bir kartografi öne sürüyor; oysa *jeopoetika* doğal ve teritoriyal görüngülerin yaratıcı bir yeniden yazımıyla ilgileniyor.[94] Bütün bu eklektik yaklaşımların anlamı Silvia Albertazzi'nin yakın tarihli kitabı *Quando i luoghi raccontano le storie*'nin *[Yerler Ne Zaman Hikâyelerini Anlatır]* alt başlığında en iyi biçimde çözümleniyor: kitapta uzam bir anlatıcıya ve kişiliğe, dolayısıyla okurlar için Dickens'ın Londra'sı, Auster'in Brooklyn'i ve pek çok kent örneğini onların genişlemeler, modernleştirmeler, göçler, yenilemelerle kat kat olmuş öykülerinin ayrıcalıklı muhataplarına dönüştürüyor;[95] açıkça görüldüğü gibi bu zamansallık kazanmış uzamda halkın tarihi, kişilerin öyküleri ve çatışmalar vardır: çok-sesli bir kentsel peyzaj.

92) G. Deleuze ve F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), (Roma: Castelvecchi, 2003); R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità* (Roma: Donzelli, 1995), burada göçebelik kavramı uzamsal anlamından kopuyor ve tamamen metaforik bir anlam üstleniyor. Ayrıca bkz. M. Maffesoli, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza* (1997), (Milano: Angeli, 2001).

93) M. Foucault, *Eterotopia* (1967), A.g.e., *Archivio Foucault* içinde (Milano: Feltrinelli, 1998).

94) C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967), (Torino: Einaudi, 1999); F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (Torino: Einaudi, 1997); B. Westphal (yay. haz.), *La géocritique mode d'emploi* (Limoges: Pulim, 2000). Ayrıca krş. P. Amalfitano (yay. haz.), *La rappresentazione dello spazio nel romanzo del '900* (Roma: Bulzoni, 1998); E. Bulson, *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination, 1850-2000* (Londra: Taylor & Francis, 2006), ayrıca yönsüzlük teknikleri üzerine.

95) S. Albertazzi, *In questo mondo, ovvero quando i luoghi raccontano le storie* (Roma: Meltemi, 2006).

Böylece peyzajla doğrudan bağlantılı, zarif biçimde estetik, daha ziyade doğayla ilgili olduğu düşünülürse (ama hep belli bir uzaklıktan görülen ve yapay bir doğa söz konusudur) çoğunlukla akıldan çıkan bir kavrama ulaşmış olduk. Peyzaj açık bir uzam estetiğini algılayan ve çevresinden koparan öznel bir eylemin sonucudur;[96] her zaman olduğu gibi kökenini ve ortaya çıkışını ayrımsamak kolay olmasa da, figüratif sanatlardan başlayarak kendini gösteren ve gelişen bir kavram olması boşuna değil.[97] Bu görüngünün dilsel bilincinin modernitenin başlangıcıyla, resimdeki perspektifin gelişmesiyle (yani 1500'lerin başları) örtüştüğü doğruysa, diğer modern terimler için olduğu gibi (estetik, roman), bunun pratiklerinin çok daha önceleri, hatta Neolitik çağda ve kentsel bir uygarlığın doğaya nostaljik bir kopuşla bakmaya başladığı Helenistik dönemden başlayarak yerleşmiş olması da mümkündür.[98] Altın çağı, hiç kuşkusuz, sıradışı ressamların (Caspar David Friedrich gibi) peyzajı melankolik ruh hallerini, dünyayla uyuşmazlığı, sürgünü yansıtacak biçimde görsel ve korkunç biçimlere sokarken, edebiyatın gece manzaralarını, labirentleri, gerçekdışını ve halüsinasyonları araştırdığı Romantizmdir: peyzaj ensonu hep daha fazla içerilmiş ve ötekiliğin ve baskının ifadesine açılmıştır. Postmodern çağda, edebiyatta, ve daha çok da sinemada,[99] çok-katlılığıyla metropole karşıt oluşuyla öne çıkar; Perec'in *Yaşamı Kullanma Kılavuzu*'nu kurmasından başlayarak iç dünya ya da etnik melezleşmelerden yana zengin periferiler; bu bakış açısında sömürge sonrası edebiyat, Mexico City, Lagos, Buenos Aires gibi megapolleri içine alarak

96) Peyzaj konusunda bu kültürel bakış için her zaman klasik ve dahice eserler veren G. Simmel, *Filosofia del paesaggio* (1913), A.g.e., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte* (Bologna: Il Mulino, 1985), ve A. Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997).

97) Krş. M. Jakob, *L'emergence du paysage* (Paris: Infolio, 2004); A.g.e., *Paysage et temps* (Paris: Infolio, 2007); ayrıca krş. G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale* (Novara: Interlinea, 2000) seyahatin ve peyzajın öldüğü düşüncesine karşı gözlemleriyle dikkat değer; M. Jakob, *Paesaggio e letteratura* (Floransa: Olschki, 2005) 19. yüzyıla kadar tarihi bir bakış açısı sunuyor; G. Sangirardi (yay. haz.), *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nos jours* (Dijon: Éditions Universitaires, 2006); M. Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours* (Paris: Corti, 2005); M. Schmeling ve M. Schmitz-Emans (yay. haz.), *Das Paradigma der Lanschaft in der Moderne und Postmoderne* (Tübingen: Königshausen & Neumann, 2007); M. Bottalico, M. T. Chialant ve M. Rao (yay. haz.), *Literary Landscapes. Landscape in Literature* (Roma: Carocci, 2007). Çığır açıcı bir felsefi yaklaşım için bkz. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia* (Napoli: Giannini, 1973).

98) Krş. E. Winsor Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome* (Princeton: Princeton University Press, 1988), peyzajın etkileyici bir yere sahip olduğu Roma dönemi resmiyle yakın bir benzerlik gösteren Latin edebiyatı üzerine.

99) Bu konuda ve ayrıca özellikle Antonioni üzerine bkz. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano* (Venedik: Marsilio, 2002).

metropol imgelerini çoğalttı. Küreselleşmenin toptan bir türdeşleşme anlamına gelmediği, yerelleşmeyi dışlamadığı çağdaş peyzajı doğruya yakın biçimde tanımlayabilmek için, antropolog Appadurai *etnoscape* (göçler), *mediascape* (medyatik ve sembolik imgelerin akışı), *teknoscape* (tekıiolojinin hareketleri), *finansscape* (paranın hareketleri), *ideoscape* (fikirlerin akışı) arasında bir ayrıma gitmiştir:[100] Bütün tipolojiler gibi, bunun da rastlansal olduğu iddia edilebilir, ama bugün, bu kavramın ulaştığı karmaşıklığı en iyi biçimde ortaya koyuyor: bilme, kıyamet çığırtkanlarının söylediği gibi ölmüş değil, ama yersizlik kavramına ulaşılmış bir çağdan anlaşılabileceği gibi büyük bir değişim geçiriyor:[101]

Yanlış yapılaşmanın ve öngörüsüz yasalarla hasara uğrayabilecek olan doğal peyzajın korunmasına ve savunulmasına edebiyatta da rastlanıyordu; böylece bu kısımda yer verdiğimiz, ekoloji gibi diğer bilgilerin yanında, edebiyatla çağdaş coğrafya arasında son bir kesişme olarak eko-eleştiri doğuyor:[102] Bu, özellikle, anlatımcı ve *eko-thriller* ve benzeri alt-türler üreten çağdaş sinemayı etkileyen kıyametin büyüleyici bulunduğu bir dönemde son derece önemlidir. Duygular ve etik üzerine söylediklerim düşünülecek olursa, edebiyatın hiçbir zaman yapıcı bir propaganda üretmediğini, hatta tersine, pek söylemeyen ve kontrol edilemeyen (aslında, onun toplumsal işlevi budur) etkiler yaratan, çoğunlukla gerileyen bir görüngü olduğunu akıldan çıkararak fazla ideolojik ve programcı sonuçlara varmak tehlikeli olabilir. Bununla, hiç kuşkusuz, edebiyatın dünyayı anlatmadığını, bizim dünyayı anlamamıza yardım etmediğini, hatta temel değerleri bize aktarmadığını (Dante'den Dostoyevski'ye değin) öne sürmek istemiyorum; onu totolojik ve kendi-kendine-gönderen bir pratik olarak düşünen çağ epeydir sona ermiş durumda. Ama bize dünyayı fazla doğrudan ve altyazılı olarak anlatmadığı da doğru, aksi halde estetik değerini yitirirdi.

100) A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione* (1996), (Roma: Meltemi, 2001), s. 52 [İtalyanca metinde *-rami* olarak belirtilmiştir; örneğin *mediorami*, *tecnorami*, ç.n.].

101) Marc Augé'ye borçlu olduğumuz bu kavram, havaalanları, alışveriş merkezleri gibi anonim alanlara ilişkindir; edebiyattaki bir uygulaması için krş. S. Calabrese (yay. haz.), *I non luoghi in letteratura* (Roma: Carocci, 2005); ayrıca krş. F. Dagognet (yay. haz.), *Mort du paysage?* (Paris: Champ Vallon, 1982).

102) Krş. C. Glotfelty ve H. Fromm (yay. haz.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Athens, Ga.-Londra: University of Georgia Press, 1996); N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia*, Boitani ve Fusillo (yay. haz.), *Letteratura europea* içinde, a.e., cilt V. Ayrıca krş. P. D'Angelo, *Estetica della natura* (Roma-Bari: Laterza, 2001), land art üzerine düşünceleriyle de dikkate değer.

İsim Dizini

Abrams, M. H., 42.
Adams Sitney, P., 162.
Adorno, T. W., 7, 9, 46, 75-79, 84-85, 94.
Agee, J., 95, 162.
Aiskhylos, 167.
Albertazzi, S., 162, 169.
Alfano, G., 157.
Allen, W., 135.
Althusser, L., 71.
Amalfitano, P., 38, 169.
Amigoni, F., 162.
Amis, M., 107, 151.
Amoroso, L., 13, 51, 82.
Anceschi, G., 153.
Anceschi, L., 16, 36, 44.
Apollonios 104, 122.
Appadurai, A., 171.
Apter, E., 153-154.
Arbasino, A., 141.
Arendt, H., 129.
Arensberg, M., 30.
Ariosto, L., 53, 113, 114.
Aristophanes, 73.
Aristoteles, 7, 13-14, 21, 23-26, 32-35, 42, 48, 52, 58, 64, 111-112, 114, 119, 142.
Arnheim, R., 160.
Arrigoni, M. P., 148.
Artaud, A., 95, 143.
Asam, E. Q., 139.
Asor Rosa, A., 14, 157.
Assmann, A., 149.
Assunto, R., 170.
Auerbach, 110, 143.
Augé, M., 152, 171.
Augustinus, 25, 146.
Auster, P., 169.
Austin, J. L., 158.
Ayzenştayn, 77.

Babbitt, I., 160.
Babette Factory 107.
Bakhtin, M., 41, 71-73, 110-111, 144, 163.
Bacigalupo, M., 40.
Badiou, A., 14.
Bagni, P., 112.
Baliani, M., 157.
Ballard, J. G., 151, 155.
Ballero, F., 167.
Balzac, H. 62, 74, 110-111, 133.
Barberio Corsetti, G., 11.
Barck, K., 15.
Baricco, A., 157.
Barilli, R., 33.
Barnes, D., 168.
Barney, M., 95.
Barthes, R., 16, 48, 59, 61-62, 81, 84, 100, 142.
Baseggio, C., 38.
Bassnett-McGuire, S., 125.
Batteux, C., 12.
Battistini, A., 51.
Baudelaire, C., 30, 36, 48, 57, 61, 76-78, 118-119, 121, 144, 152, 161.
Baudrillard, J., 45, 160.

Bauman, Z., 91.
Baumgarten, A. G., 12-13, 37, 50-51.
Bazin. A., 102.
Beckett, S., 31, 76, 94, 108.
Belıy, A., 56.
Bellocchio, P., 90.
Benedetti, C., 102, 159.
Benigni, R., 157.
Benjamin, W., 7, 16, 30, 37, 75, 77-79, 83, 121, 152, 157, 162.
Bennett. A., 104.
Benvenuti, G., 77.
Berardinelli, A., 14.
Bergson, H., 58.
Bernardi, S., 170.
Bernhard, T., 123, 166.
Bernstein, L., 165.
Bersani, L., 66.
Bertazzoli, R., 125.
Bertinetto, A., 15.
Bertone, G., 170.
Bertoni, C., 17, 50, 68, 81, 95, 116, 164.
Bessière, J., 83, 149.
Bianchi Bandinelli, R., 156.
Binet, A., 152.
Binswanger, L., 160.
Blake, W., 30.
Blanchot, M., 82, 101, 116.
Bloch, E., 7, 75, 79.
Bloom, H., 26, 30, 89, 122.
Blumenberg, H., 16, 51, 142.
Boccaccio, G., 157.
Bodei, R., 11, 28, 43, 79, 145-146.
Bodini, V., 132.
Boehm, G., 161.
Boiardo, M. M., 114.
Boileau, N., 29, 32, 35.
Boitani, P., 28, 109, 125, 154, 171.
Bollino, F., 124.
Boltanski, C., 162, 163.
Bonaparte, M., 62-63.
Bongiovanni Bertini, M., 100-111.
Boni, L., 14.
Booth, W., 81, 100, 140.
Borges, J. L., 165-166.
Boschetti, A., 119.
Bottalico, M., 170.
Bottiroli, G., 45, 82, 116.
Bouillaguet, A., 164.
Boulez, P., 59.
Bourdieu, P., 119.
Braidotti, R., 169.
Brassaï, (G. Halász) 162.
Brecht, B., 14, 85, 164.
Breton, A., 162.
Briggs, A., 155.
Brioschi, F., 60, 126.
Broch, H., 116.
Bronzino, A., 28.
Brooks, C., 13, 154.
Brown, M., 26, 135-136.
Browning, R., 105.
Bruhm, S., 142.
Bruno, Giordano, 34, 49, 52, 114, 147-148.
Bruno, Giuliana, 151, 163.
Bruno, R., 52.
Bruscagli, R., 114.
Buck-Morss, S., 78.
Bulson, E., 169.
Burckhardt, J., 160.
Burke, E., 29.
Burke, P., 155.
Bussi, G. E., 167.
Butler, J., 105, 142, 158.
Buvik, P., 135.
Bürger, P., 54.
Byatt, A. S., 166.

Cage, J., 94.
Calabrese, S., 91, 133, 171.
Calacteli Caecilius 26.
Calasso, R., 100.
Calinescu, M., 137.
Caltagirone, G., 107.
Calvino, I., 151, 159.
Cantimori, D., 151.
Cantoni, R., 45.
Capote, T., 149.
Capriolo, E., 139.
Carboni, M., 31.
Carbotti, R., 165.

Carchia, G., 15, 21, 26, 28, 32, 44, 52, 54, 71, 85.
Cardona, G., 157.
Carifi, R., 134.
Carroll, N., 10.
Cartesio, R., 146.
Carver, R., 32, 116.
Castellani Agosti, M. L., 106.
Castorf, F., 11.
Catucci, S., 32, 44, 52, 71.
Cavarero, A., 129.
Cavell, S., 16, 87, 93.
Celati, G., 151, 162.
Celestini, A., 157.
Céline, L.-F., 144.
Centanni, M., 163.
Cervantes Saavedra, M., 55, 73, 131-133.
Ceserani, R., 93, 148.
Cetti Marinoni, B., 121.
Chamarat, G., 100, 103.
Chaplin, S., 160.
Chartier, R., 131.
Chevalier, A., 100.
Chialant, M. T., 170.
Chiaro, D., 167.
Christiansen, B., 58.
Cicero, 103, 124.
Cleto, F., 139-141.
Clippinger, D., 107.
Coglitore, R., 92.
Cohan, S., 140.
Colaiacomo, P., 41, 47, 154.
Coleridge, S. T., 30, 41, 43, 132.
Collot, M., 170.
Colombi, M., 17, 78, 162.
Cometa, M., 39, 70, 92, 160-161.
Compagnon, A., 101.
Consonni, S., 139.
Conti, A., 46.
Contini, G., 124.
Coover, R., 162.
Corneille, P., 35, 53.
Corral, W. H., 88, 92.
Costa, A., 167.
Costa, G., 28.
Cotroneo, I., 136.
Cotta Ramusino, E., 28.
Craig, G., 126.
Crane, S., 166.
Creuzer, F., 38.
Croce, B., 7, 30, 49-54, 58, 67, 73, 116.
Cronenberg, D., 31.
Culler, J., 87.
Cuniberto, G., 28.
Cunningham, M., 135-136.
Curdts, S. I., 143.

Çlebnikov, V., 54.

Daghistany, A., 168.
Dagognet, F., 171.
Daldry, S., 135.
Damasio, A. R., 146.
D'Angeli, C., 40.
D'Angelo, P., 15, 17, 28, 32, 37, 39, 44, 49-50, 52-54, 71, 85, 171.
D'Annunzio, G., 37, 46, 104.
Dante Alighieri 28, 32, 70, 114, 146, 157, 170-171.
Darwin, C., 94, 160.
Debenedetti, G., 137, 150.
Debord, G., 153.
De Giovanni, F., 161.
Deitch, J., 95.
De Laude, S., 90.
Deleuze, G., 45, 66, 93, 100, 116, 167-169.
DeLillo, D., 70, 94-95, 107-108, 114, 117, 149, 151, 155.
De Man, P., 89.
De Micheli, M., 54.
Demokritos, 26.
Demoor, M., 105.
Demuth, V., 168.
De Palma, B., 164.
De Robertis, G., 53.
Derrida, J., 45-46, 87-89, 94, 117, 126, 142, 156, 165.
De Sanctis, F., 48, 50.
Desideri, F., 78.
De Sousa, R., 146.
Detering, H., 104.
Dewdney, C., 151.

Dewey, J., 85.
Diaz, J.-L., 100.
Dick, P. K., 117.
Dickens, C., 77, 154, 169.
Diderot, D., 42, 68, 102, 108-110, 114, 161.
Didi-Huberman, G., 160.
Diederichs, H. G., 160.
Di Giacomo, G., 70.
Di Girolamo, C., 60.
Dilthey, W., 73, 82, 84.
D'Intino, F., 150.
Diodato, R., 151.
Dionisotti, C., 169.
Dixon, S., 141.
Doctorow, E. L., 94, 149.
Doležel, L., 22.
Dolfi, A., 162.
Dollimore, J., 141.
Doody, M., 68.
Dosse, F., 60.
Dostoyevski, F., 62, 70-73, 114, 143, 171.
Doubrovsky, S., 117.
Dousteyssier-Khoze, C., 164, 166-167.
Dowd, G., 117.
Du Bos, J.-B., 36.
Duchamp, M., 31, 102.
Dugan, J., 103.
Dujardin, E., 122.
Dunn, F. M., 119.
Dusi, N., 167.
Dyer, R., 166.

Eagleton, T., 9, 91.
Eco, U., 24, 81, 85-86, 94.
Edel, L., 106.
Eikhenbaum, B., 55-56.
Elefante, F., 48.
Elliott, E., 10, 93.
Ellis, B. E., 151.
Erigena, J. S., 32.
Erlich, V., 55.
Erofeyev, V., 150.
Esposito, S., 17, 162.
Esterházy, P., 164-165.
Eukleides, 35.
Evans, W., 95, 162.

Faulkner, W., 157.
Fechner, G. T., 52.
Fernbach, A., 154.
Ferrante, E., 107.
Ferrari, S., 64.
Ferraris, M., 13, 41, 65, 87.
Ferroni, G., 114.
Fiedler, K., 44.
Fink, M., 16, 145, 149, 161, 164.
Firbank, R., 141.
Fischer-Lichte, E., 158.
Fish, S., 86.
Flaubert, G., 53, 70, 119, 133-134.
Flessner, B., 151.
Fluck, W. 10.
Fokkema, D. W., 58, 61.
Folengo, T., 144.
Ford, J., 114.
Fortunati, L., 153.
Fortunati, V., 26, 89.
Foster, H., 9, 91, 95.
Foucault, M., 37, 92, 100, 102, 141, 165, 169.
Fowler, D., 119.
Fracastoro, G., 33.
Francalanci, E. L., 153.
France, A., 154, 164.
Franci, G., 26, 89.
Frank, J., 11, 168.
Franz, M., 76, 123, 160.
Freitas Caton, L., 10, 93.
Freud, S., 7, 14, 16, 23, 30, 40, 62-68, 72, 75, 99, 100, 120, 141, 143-144, 146, 152-153, 160, 167.
Friedrich, C. D., 16, 30, 39, 41-42, 45, 52, 170.
Frisé, A., 121.
Fromm, H., 171.
Frye, N., 68, 115.
Fubini, M., 116.
Fumagalli Beonio Bocchieri, M., 32.
Fusillo, M., 3, 5, 67, 72, 107, 109, 122, 125, 127, 130, 141, 144, 154, 162, 171.

Gadamer, H. G., 82-84.
Gadda, C. E., 144.
Galasso, G., 30, 53.
Galileo, G., 34.
Garboli, C., 48.
Garelli, G., 15.
Gargani, A. G., 120, 148.
Garin, E., 50.
Garland, J., 139.
Garncarz, J., 166.
Garroni, E., 13-14, 50, 161.
Gauguin, P., 70.
Gaultier, J., 135.
Gaultier, J.-P., 141.
Gaut, B., 15.
Gautier, T., 38, 44, 47.
Geertz, C., 148.
Gehry, F. O., 93.
Genet, J., 88, 141.
Genette, G., 22, 24, 60, 74, 81, 112, 124-125, 149, 163-164.
George, S., 46, 104, 133.
Ghelli, F., 67, 143.
Ghirri, L., 162.
Giaveri, M. T., 56.
Gibson, W., 95, 153.
Gide, A., 32.
Giglioli, D., 31, 92, 95, 107, 164.
Ginzburg, C., 57.
Giorcelli, C., 154.
Giorgione 47.
Girard, R., 131, 167.
Girimonti Greco, G., 17, 61, 137.
Givone, S., 15, 37, 68.
Glotfelty, C., 171.
Goethe, J. W., 38, 43, 70, 84, 115, 166.
Goffman, E., 158.
Goldmann, L., 71.
Goldoni, C., 110.
Goodman, M., 124, 149.
Gordon, D., 167.
Gorgias, 26.
Görres, J. J., 38.
Gould, S. J., 25, 148.
Goulet, A., 100, 103.
Goytisolo, J., 141.
Gravina, G. V., 51.
Greenaway, P., 164-165.
Greenberg, C., 160.
Greenblatt, S., 103, 105.
Griffero, T., 85.
Grilli, A., 53.
Grilli, M., 109.
Groff, C. 127.
Grotowski, J., 126.
Guarini, G. B., 34
Guarini, R., 56
Guattari, F., 169.
Guerrini, A., 118.
Guldbrandsen, K. M., 45.
Gutenberg, J., 156.

Habermas, J., 16.
Hadfield, A., 147.
Hainsworth, J. B., 129.
Handke, P., 165.
Hanson, D., 31.
Haraway, D., 153.
Hare, D., 135.
Hartman, G. H., 26, 89.
Haynes, T., 166.
Hegel, G. W. F., 15, 30, 41, 46, 69, 88, 115.
Heidegger, M., 14, 25, 45, 82.
Heliodoros 130-131.
Herbart, J. F., 52.
Herder, J. C., 37.
Hermannus Alemannus, 32.
Hermans, T., 125.
Hernadi, P., 115.
Herodotos, 24.
Hillman, R., 163.
Hirsch, E., 83.
Hirst, D., 11.
Hitchcock, A., 93, 147, 167.
Hoesterey, I., 164-165.
Hoffmann, E. T. A., 38, 67, 161.
Hofmannsthal, H., 154.
Hölderlin, F., 38, 43, 82, 151.
Holland, N., 86.
Homeros, 21, 24, 27, 36, 70, 103-104, 128-129, 156, 161, 167.

Horatius, 26, 28, 32, 103, 159.
Horn, E., 16.
Houdart-Mérot, V., 166.
Houellebecq, M., 151.
Hugo, V., 38, 43.
Humboldt, W., 17.
Humeyni, A., 107.
Husserl, E., 25, 58.
Hutcheon, L., 164.
Huysmans, J.-K., 46, 118.

Iacoli, G., 17, 141, 168.
Ian, M., 154.
Ibsen, H., 110.
Ingarden, R., 85.
Innocenti, L., 38.
Irwin, P, 101.
Irwin, W., 151.
Iser, W., 47, 83, 85, 142, 149.
Isherwood, C., 139.
Izzo, D., 92, 142.

İbn Rüşd, 32

Jacob, M., 32.
Jacques-Lefèvre, N., 102.
Jakob, M., 170.
Jakobson, R., 16, 55, 57, 61.
James, H., 16, 33, 74-75, 95, 105-108, 122, 134, 137, 141, 162.
Jameson, F., 31, 55, 71, 92-93, 95, 148, 164-165, 168.
Jannidis, F., 101.
Jarman, D., 165.
Jauss, H. R., 56, 83-85, 113, 137.
Jay, M., 25, 148, 161.
Jeannelle, J.-L., 117.
Jean Paul, (J. P. F. Richter), 40, 42.
Jedlowski, P., 77.
Jensen, W., 62.
Johnson, A., 145.
Johnson, B., 88.
Johnson, P., 93.
Joseph, M., 89, 145-146.
Joyce, J., 23, 69, 122, 146, 168.
Jung, C. G., 68.

Kafka, F., 23, 31, 64, 69, 76, 123, 151.
Kane, S., 11, 31, 147.
Kant, I., 13, 15, 28-29, 37, 44, 50.
Karrer, W., 164.
Katz, J., 153.
Kelly, M., 15.
Kemeny, T., 28.
Kemp, S., 164.
Kermode, F., 168.
Kidman, N., 135.
Kiefer, A., 163.
Kierkegaard, S., 16, 45.
King, S., 107.
Klein, M., 64.
Kobau, P., 13, 124.
Koons, J., 165.
Kounellis, J., 11.
Krieger, M., 161.
Krips, H., 153.
Kris, E., 66.
Kristeva, J., 72-73, 163.
Kruçeniç, A. E., 54.
Kundera, M., 151.
Kunne-Ibsch, E., 58, 61.

Labriola, A., 50.
Lacan, J., 16, 65, 142.
Laclos, P. A. F. Choderlos, 150.
Lacoue-Labarthe, P., 37.
Lafon, M., 107.
Lajarrige, J., 127.
Lalli, P., 45.
Lamarque, P., 101.
Landowski, E., 153.
La Polla, F., 167.
La Porta, F., 14.
Lavagetto, A., 38, 43.
Lavagetto, M., 16, 63, 100, 121, 150.
Leca-Tsiomis, M., 102.
Le Corbusier, (C.-É. Jeanneret-Gris), 93.
LeDoux, J., 146.
Lee, V. (V. Paget), 105.
Leigh, J., 147.
Lem, S., 117.
Leonardo da Vinci, 62.
Leonelli, G., 14.

Leopardi, G., 30, 165-166.
Lepaludier, L., 154.
Leskov, N., 78-79, 157.
Lessing, G. E., 35-36, 159-160.
Leuilliot, B., 100.
Lévi-Strauss, C., 58, 61, 77.
Lipps, T., 52, 64.
Littell, J., 149.
Locke, J., 29.
Loiseleur, A., 167.
Lombardi, A., 102.
Lombardo, A., 74.
Lombardo, G., 21, 26-27.
Lombardo, P., 61.
Longhi, R., 48.
Longinus, 26-31, 145.
López Pinchano, A., 34.
Losacco, M., 40.
Lotman, J. M., 23, 57, 60-61, 120, 122.
Löwith, K., 56.
Lubbock, P., 137.
Lukács, G., 43, 69-72, 75-76.
Luperini, R., 95.
Lyotard, J.-F., 30, 87.

Macchia, G., 48.
Macrì, T., 153.
Maczynska, M., 107.
Madonna (L. V. Ciccone), 165.
Maffesoli, M., 169.
Maggitti, V., 162.
Mahler, G., 146.
Mailer, N., 149.
Maleviç, K., 31.
Malighetti, R., 148.
Mallarmé, S., 117-120.
Mandelbaum, H., 166.
Manet, É., 76.
Mann. T., 70, 111, 143.
Mannoni, O., 65.
Manuzio, A., 33.
Manzoni, A., 143.
Marchesini, R., 94-95.
Marcus Aurelius, 57.
Marcuse, H., 75.
Mariani, C. M., 165.
Marías, J., 151, 162.
Marino, G., 161.
Marlowe, C., 103.
Marrone, G., 153.
Martelli, U., 28.
Martone, M., 11.
Marx, E., 104.
Marx, K., 75-76, 83, 151-152,154.
Marx, W., 9.
Masecchia, A., 137.
Matte Blanco, I., 67, 146.
Matteucci, G., 85, 124.
Matthews, P. R., 10.
Mattioli, E., 28, 111.
Maurer, L., 163.
Mauss, M., 152.
Maxia, S., 107.
Mayakovski, V. V., 54.
Mazzara, F., 92.
Mazzarella, A., 12, 150-151.
Mazzoni, G., 112.
McIver Lopes, D., 15.
McLuhan, M., 155.
McMahon, G., 141.
McWhirter, D., 10.
Meneghelli, D., 74-75.
Menke, B., 16.
Menke, C., 16.
Merli, E., 103.
Merlino, G., 140-141.
Meyer, M. J., 107.
Meyer, R., 139.
Meyerhold, V., 126.
Michelangelo, Buonarroti 28.
Michon, P., 166.
Mies van der Rohe, L. (M. L. M. Mies), 93.
Miglietti, G., 29.
Milanese, C., 100.
Mildonian, P., 163, 166.
Miller, D. A., 119.
Miller, J. H., 89
Milton, J., 29.
Mirzoeff, N., 160.
Mistura, S., 78, 153.
Mitchell, W. J. T., 160-161.

Mizzau, M., 40.
Modica, M., 13, 109.
Monceri, F., 126.
Mondrian, P., 59.
Monk, S. H., 30.
Montaigne, M., 57, 150.
Montale, E., 150.
Montani, P., 68.
Monti, G., 141.
Moore, J., 135.
Morabito, R., 157.
Moravia, S., 145.
More, T., 11, 103.
Moretti, F., 72, 110, 122, 131, 133, 169.
Moritz, K. P., 44.
Mozzi, G., 149.
Mukarovski, J., 55, 59.
Mulvey, L., 153.
Muratori, L. A., 51.
Musil, R., 23, 69-70, 120-122, 137.
Muzzioli, F., 75.
Müller, H., 159.
Myers, E., 166.

Nancy, J.-L., 37.
Nasi, F., 40.
Nauta, R., 103.
Nehamas, A., 45.
Nerval, G., 38.
Neubauer, J., 165-166.
Neumann, G., 127, 142, 158, 168, 170.
Newman, B., 31.
Nietzsche, F., 7, 11, 16, 30, 43, 45-47, 100, 160.
Noguez, D., 166.
Nothomb, A., 149.
Novalis, (F. von Hardenberg), 38, 43.
Nussbaum, M. C., 146-147.
Nuvolati, G. 78.

Oels, D., 149.
Oliensis, E., 103.
Ong, W., 155.
Opitz, M., 34.
Orlan, 153.
Orlando, F., 47, 66-67, 113-114, 154.
Orsini, F., 28.
Otto, R., 30, 67.
Ovidius, 126-127, 166.

Paduano, G., 40, 66.
Paglia, C., 47.
Palmieri, N., 121.
Paolini, G., 165.
Paolini, M., 157.
Papanghelis, T., 122.
Pareyson, L., 70.
Pasolini, P. P., 23, 90, 159.
Patai, D., 88, 92.
Patella, G., 10, 51.
Pater, W., 16, 46, 47, 105.
Pavel, T., 68, 149.
Pecere, O., 130.
Pedretti, B., 123.
Peeters, B., 107.
Peirce, C. S., 60.
Pellini, P., 107.
Perec, G., 154, 170.
Perikles, 48.
Perniola, M., 11, 23, 78, 152.
Petrarca, F., 113.
Petronius, 73, 141.
Pezzella, M., 93.
Pfotenhauer, H., 161.
Picasso, P., 77, 164.
Pietz, W., 153.
Pinna, G., 41.
Pinotti, A., 116.
Pirandello, L., 110.
Piretto, G. P., 141.
Place-Verghnes, F., 164, 166-167.
Platon, 14-15, 22, 26, 33, 46, 103, 106.
Plutharkos, 71.
Pocar, E., 64.
Poe, E. A., 36, 62-63, 118.
Poems, C., 141.
Poggioli, R., 54.
Polacco, M., 73.
Pontormo, (Jacopo Carrucci), 141.
Ponzio, A., 73.
Porombka, S., 149.
Portelli, A., 157.

Pothen, P., 46.
Poulet, G., 82, 101.
Praz, M., 47.
Prete, A., 165-166.
Prince, G., 81.
Privitera, G. A., 129.
Prokofiev, S., 165.
Propp, V. J., 74.
Pross, C., 142, 158.
Proust, M., 16, 23, 37, 57, 69, 70, 76, 89, 99-100, 105, 122, 124, 137-138, 146, 161, 163.
Pugliatti, P., 74.
Puglisi, G., 9.
Puig, M., 162.
Purdy, J., 141.
Pustianaz, M., 34, 105, 142.
Pynchon, T., 94, 107.

Quignard, P., 166.
Quintilianus, 124.

Rabelais, F., 73, 144.
Racine, J., 35, 61.
Raciti, G., 69.
Raffaello Sanzio, 29.
Rainsford, D., 147.
Ramacciotti, V., 118.
Rank, O., 67.
Ransmayr, C., 126-127, 166.
Rao, M., 170.
Ravel, M., 165.
Reed, T. V., 95.
Reitani, G., 30.
Rella, F., 37.
Rengakos, A., 122.
Rhyne, J., 10, 93.
Riccini, R., 153.
Ricoeur, P., 25.
Rigaut, P., 154.
Rilke, R. M., 89, 161.
Rimbaud, A., 16, 100, 166.
Rinaldi, R., 154.
Robbe-Grillet, A., 94, 164.
Roberts, D. H., 119.
Robortello, F., 28, 33.
Rochlitz, J. F, 84.
Rochlitz, R., 70.
Roger, A., 170.
Ropars-Wuillemieur, M. C., 168.
Rorty, R., 16, 87.
Rossati, A., 65.
Rossi, L. E., 112, 156.
Roth, P., 95, 107, 149-150.
Rousseau, J.-J., 42, 150.
Ruchat, A., 123.
Ruiz, R., 137.
Ruskin, J., 46, 48, 161.
Russi, R., 17, 144, 147.
Russo, L., 28, 50, 63, 101.
Rutelli, R., 145.

Saccone, E., 90.
Saint Girons, B., 28.
Salinger, J. D., 107.
Salvestroni, S., 61.
Sand, G. (A. A. L. Dupin), 133.
Sangirardi, G., 114, 170.
Sappho, 27.
Sartre, J.-P., 82.
Sasso, G., 54.
Sauerberg, L. O., 149.
Saussure, F., 58, 87.
Sbardella, L., 156.
Scaffai, N., 171.
Scaligero, G. C. (G. Bordon), 33.
Scaramuzza, G., 49.
Schaeffer, J.-M., 9, 83, 112, 149.
Schafer, R., 148.
Schechner, R., 158.
Schelling, F., 30, 38, 40, 43.
Schiller, F., 30, 38.
Schino, M., 109.
Schlegel, A. W., 43.
Schlegel, F., 16, 38-39, 41-43, 114.
Schleiermacher, F., 50.
Schlenstedt, D., 71.
Schmeling, M., 127, 170.
Schmitz-Emans, M., 127, 170.
Schneider, I., 145.
Schneumann, D., 155.
Schopenhauer, A., 63.

Schröder, I. W., 155.
Schütz, E., 149.
Scolari, E., 38.
Scott, R., 165.
Scott, W, 39.
Scotti, M., 105, 154.
Sebald, W. G., 162.
Segni, B., 33.
Segre, C., 33, 60.
Senaldi, M., 10, 154.
Serra, R., 53.
Sertoli, G., 29-30.
Shakespeare, W., 35, 42, 48, 89, 103, 120.
Shattuck, R., 168.
Shelley, P. B., 66.
Sherman, C., 153.
Sidney, P., 34.
Simmel, G., 23, 77, 116, 126, 170.
Simon, C., 164.
Simpson, D., 154.
Sini, S., 51.
Sirk, D., 166.
Siti, W., 90, 117, 131, 150.
Smitten, J. R., 168.
Soja, E. W., 168.
Solger, K. W. F., 40-41, 43.
Sontag, S., 139-140, 143.
Sophokles, 66.
Sossi, F., 30.
Spanos, W., 87.
Spanu, M., 168.
Sparti, D., 87.
Spedicato, E., 40.
Spencer, E., 103.
Spengler, O., 11.
Špet, G., 58.
Speziante, L., 167.
Staiger, E., 36.
Stalin, J., 59, 141, 150.
Stanislavski, K. S., 126.
Starck, P., 93.
Steele, V., 154.
Steiner, P., 55.
Sterlac, (S. Arcadiou), 153.
Sterne, L., 42, 55, 69, 73, 135.
Stevens, W., 30.
Stevenson, L., 117.
Sting (G. M. Sumner), 165.
Stirling, J., 165.
Storm, T., 70.
Strada, V., 71-72.
Stramaglia, A., 130.
Strauss, R., 58, 61, 77, 139.
Stravinsky, I., 165.
Streep, M., 135.
Strong, J., 117.
Suë, E., 133.
Suvin, D., 163.
Svenbro, J., 103.
Svevo, I. (E. Schmitz) 121.

Şklovski, V., 16, 55, 57-58.

Tabucchi, A., 94.
Tassi, I., 150.
Tasso, T., 28, 35, 111.
Tatarkiewicz, W., 16, 32.
Tavani, E., 30.
Taviani, F., 17, 125.
Taylor, C. L., 154, 169.
Thom, R., 56.
Thomsen, C. W., 145.
Thukydides, 143.
Tieck, L., 38.
Tiedemann, R., 78.
Tiezzi, F., 11.
Todorov, T., 12, 55-58, 60, 73, 116.
Tolstoj, L., 72.
Tondelli, P. V., 151.
Torgovnick, M., 162.
Tournier, M., 94, 163.
Trier, L. von, 165.
Trinunzi, N., 114.
Trione, A., 56.
Troçki, L., 56.
Turi, N., 159.
Twitchell, J. B., 30.
Tylor, E. B., 160.
Tynianov, J., 56.

Usener, H., 115.
Uspenski, B., 74.

Valéry, P., 30, 37, 56.
Valesio, P., 28.
Valla, G., 33, 129.
Van Sant, G., 167.
Vattimo, G., 46.
Velotti, S., 124.
Venturi, F, 37.
Venturi, R., 93
Vercellone, F., 11, 15.
Verene, D. P., 51.
Vergilius, 32.
Verlaine, P., 167.
Versari, M., 116.
Vetri, L., 36.
Vettori, P., 28.
Vezzoli, D., 107.
Vico, G., 7, 13, 16, 37, 49-52.
Viel, T., 162.
Villa, L., 105.
Villa, V, 122.
Viollet, C., 117.
Vischer, F. T., 30.
Visconti, L., 139.
Vittorini, F., 121.
Voell, S., 155.
Voltaire (F. M. Arouet), 28, 57.
Vozza, M., 82.

Wackenroder, W. H., 37, 38, 39.
Wagner, R., 23, 46, 93, 118, 122, 151, 162.
Wahl, F., 60.
Waits, T., 165.
Walcott, D., 117.
Walker, J. A., 95, 160.
Wallace, D. F., 30, 70, 95.
Warburg, A., 160, 162.
Warhol, A., 11, 139-140.
Watt, I., 68.
Weber, M., 126.
Weill, K., 164.
Weinberg, B., 34.
Weiskel, T., 30.
Wellek, R., 57, 88.
Welsch, W., 11.
Wenders, W., 165.
Westphal, B., 168-169.
Wettlaufer, A. K., 161.
Whistler, J. A. M., 118.
White, E., 166.
White, H., 148.
Whitman, W., 66, 146.
Wiegmann, H. 33.
Wilde, O., 16, 44, 46-48, 52, 59, 105, 141.
Wildgruber, G., 142, 158.
Wilson, B., 165.
Wilson, E., 56.
Wilson, R., 30.
Wimsatt, W. C., 13, 145.
Winchester, J., 45.
Winsor Leach, E., 170.
Wittgenstein, L., 120, 166.
Woods, T., 147.
Woolf, V., 110, 111, 122, 129, 135, 154, 161-162.
Wooten, C., 141.
Wordsworth, W., 30, 40, 43.
Wu Ming (R. Bui, G. Cattabriga, L. Di Meo, F. Guglielmi ve R. Pedrini), 107.
Wuthenow, R. R., 45.
Wyatt, T., 103.

Zagari, L., 38.
Zanger, A., 167.
Zanotti, P., 78, 105, 142-144.
Zatti, S., 114.
Žižek, S., 10, 93, 154.
Zola, É., 107.
Zumthor, P., 123, 155.

Massimo Fusillo *EDEBİYATTA ESTETİK*

Türkçesi: Fisun Demir

Son yıllarda hem edebiyat hem de estetik kavramları büyük bir dönüşüm geçirdi. Daha çok görsel olgularla biçimlenen yeni bir imge dünyası ve yaygın estetiğin güncel dünyayı karakterize eden yeni özellikleri dikkat çekici biçimde ön plana çıkıyor. Romantik devrimden modernizme, oradan modernizm sonrasına uzanan bu çalışma, edebiyat ve estetik olguları arasındaki etkileşim ve çapraz geçişler kadar, kavramların özgül anlamları ve tarihsel/kültürel içermeleri üzerine de eğiliyor. Yazar, tür, metin, okur, anahtar-söz gibi başlıca kavramlar üzerinden yol alan bu inceleme, estetik araştırmalarının dünya ölçeğindeki seyrini izlemeyi amaç edinen uzmanlaşmış bir dizinin, Sanat & Estetik dizisinin varlık sebepleriyle örtüşen zengin bir içerik ve anlam ufku sunuyor.

sanat Estetik

9 789752 984578